

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**  
**SUBJETIVIDADES, POLÍTICAS E PROCESSOS PSICOSSOCIAIS**

**LUCIANO DOMINGUES BUENO**

**A ALIEN(AÇÃO), O CONTRASTE COM A CRI(AÇÃO) AUTORAL E OS MODOS  
DE PRODUÇÃO: UMA ANÁLISE DE NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO  
IMAGÉTICOS, NO FILME *TEMPOS MODERNOS*.**

**MACEIÓ**

**2022**

**LUCIANO DOMINGUES BUENO**

**A ALIEN(AÇÃO), O CONTRASTE COM A CRI(AÇÃO) AUTORAL E OS MODOS  
DE PRODUÇÃO: UMA ANÁLISE DE NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO  
IMAGÉTICOS, NO FILME *TEMPOS MODERNOS*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas –  
UFAL como requisito parcial para a obtenção do título  
de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Adélia Augusta Souto de  
Oliveira.

**MACEIÓ**

**2022**

**Catlogação na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

B928a Bueno, Luciano Domingues.

A alien(ação), o contraste com a cri(ação) autoral e os modos de produção: uma análise de núcleos de significação imagéticos, no filme *Tempos modernos* / Luciano Domingues Bueno. – 2022.  
232 f. : il.

Orientadora: Adélia Augusta Souto de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Psicologia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Maceió, 2022.

Bibliografia: f. 225-232.

1. Ação. 2. Criação. 3. Alienação. 4. Tempos modernos (Filme). 5. Análise fílmica. 6. Significação imagética. I. Título.

CDU: 159.9: 791.43



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA - IP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – PPGP

## TERMO DE APROVAÇÃO


**LUCIANO DOMINGUES BUENO**

Título do Trabalho: **"A ALIEN(AÇÃO), O CONTRASTE COM A CRI(AÇÃO) AUTORAL E OS MODOS DE PRODUÇÃO: UMA ANÁLISE DE NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO IMAGÉTICOS, NO FILME TEMPOS MODERNOS"**.

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Adélia Augusta Souto de Oliveira (PPGP/UFAL)


Presidente:

 Documento assinado digitalmente  
ANGELINA NUNES DE VASCONCELOS  
Data: 20/09/2022 16:59:40-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---


Profa. Dra. Angelina Nunes de Vasconcelos (PPGP/UFAL)

Examinadores:

 Documento assinado digitalmente  
LÍVIA GOMES DOS SANTOS  
Data: 19/09/2022 16:59:05-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

Profa. Dra. Lívia Gomes dos Santos (UFG)



---

Profa. Dra. Paula Orchiucci Miura (PPGP/UFAL)

Maceió-AL, 19 de setembro de 2022.

## AGRADECIMENTOS

Confesso que uma de minhas partes favoritas dos textos acadêmicos de pós-graduação são as páginas iniciais: os agradecimentos feitos, as histórias contadas e, por vezes, poemas e referências artísticas. Parece lembrar-nos que a pesquisa é feita de vida, que pulsa e que, muitas vezes, pode acabar guardada/escondida em uma das gavetas do academicismo, como algo menor; normas cultas que, por vezes, tornam oculta toda a vivacidade humana do processo. Assim, agradeço.

À **Dona Tereza Luciana de Souza Bueno**, trabalhadora doméstica (ainda na ativa), que do alto de seus 68 anos ensina-me grande parte de tudo que eu preciso realmente saber. Tento reproduzir neste texto aquilo que você consegue alcançar em seus crochês: pontos (altos e baixos) que vão construindo tramas em espiral em direção a uma síntese que sustenta e des.a.fia con.tr.a.dições. Simbolicamente, são esses pontos que aprendi a adicionar às palavras, a fim de sub.ver.ter relações habituais de significação com as mesmas e com meus interlocutores. Assim, ensinou-me a buscar, mesmo na academia, uma prática que é est.ético-política, afetiva e trans.form.ativa.

Ao meu pai **Wanderlei Domingues Bueno**, trabalhador da construção civil, que morou nas ruas e que ensinou-me que, mesmo que tudo saia diferente do planejado e for duro, ainda nos resta sermos os melhores amigos de pessoas que nos cercam. Obrigado, pai, isto foi uma importante chave para eu chegar até aqui.

Aos meus irmãos, **Leandro Domingues Bueno** e **Lucas Wandy Domingues Bueno** (meus primeiros amigos), e à minha sobrinha **Júlia Milani de Souza Bueno**. Suas existências ancoram no concreto minha caminhada.

À minha orientadora, **Adélia Oliveira**, cuja disponibilidade e abertura fomentaram o desenvolvimento de uma autonomia e autoria em meu percurso acadêmico. Sabemos que na Universidade nem sempre os caminhos escolhidos pelo orientando alcançam harmonia com as perspectivas de professores responsáveis por sua orientação. Não foi o que ocorreu aqui, ao que sou muito grato. Obrigado por, nesses quase 10 anos de trocas, ter tido uma paciência sem a qual dificilmente eu teria permanecido nos caminhos que me trazem até aqui.

Às professoras avaliadoras, **Lívia Gomes dos Santos** (com indicações que tornaram viável importantes passos deste texto) e **Paula Orchiucci Miura** (com sua sempre atenciosa e dedicada leitura dos pormenores de um texto acadêmico). Obrigado por se disporem à leitura

deste trabalho e por todas as indicações, na qualificação, que contribuíram para o aprimoramento desta dissertação.

À minha companheira de vida, **Itamira Pimentel Torres**. 12 anos até aqui, com uma crença em meus passos que sustenta meus descompassos. Te amo e essa simplicidade dos passos que embalam nossas mu.danças ao longo desses anos. Tenho tanto orgulho de você e seu retorno aos estudos, aos 39 anos.

Aos meus amigos de rua, de mais de três décadas **Maximiano Fernandes Iglesias Silva de Abreu** e sua amizade-fortaleza que me salvou algumas vezes, mesmo sem saber; **Alan Renato Braz**, com sua generosidade e presença constante em minha vida (mesmo à distância), que consegue silenciosamente me fazer ter a certeza de uma amizade que ultrapassa tempo, espaço e convicções; **Fábio Luiz Zanetti**, com sua calma característica que sempre me faltou e muito me ensina; **Thiago Breve Dias**, e a partilha, desde muito cedo, de caminhos adversos. Aprendi demais com a forma como superou coisas tão duras. Crescemos e continuamos crescendo juntos, mesmo tão longe; **Diego Martins Moço e Antonio Carlos de Oliveira Matheus Jr**, que me ensinaram que a amizade também é feita de descontinuidades. À vocês, amigos, suas famílias e todas as outras amizades que cultivei até aqui dedico este trabalho. Amo profundamente vocês e o ensinamento de que amizades salvam, por me sentir salvo por todos e todas vocês.

À minha companheira acadêmica, **Laura**. À gratidão mútua pelas partilhas de graduação, iniciação científica, campos de extensão, estágio e pós-graduação nesses quase 10 anos. Sinto que, por eu ter entrado na graduação 15 anos depois de ter interrompido os meus estudos, acabei me aventurando em passos, por vezes, demasiadamente largos em uma diversidade de caminhos fronteiros e hostis, entre a Universidade e o Hospital Universitário. Encontrei na firmeza de tua amizade e em teus próprios passos algo sem o qual eu não teria conseguido sustentar meu caminhar e a mim nesses espaços. Aproveito para agradecer às amizades surgidas em mesmo período: **Camila, Ana Luiza, Alana** e aquelas pessoas que fizeram do espaço acadêmico um lugar mais vivo.

À **Universidade Federal de Alagoas** e ao **Hospital Universitário Professor Alberto Antunes**, professoras e professores, servidores e servidoras, usuários e usuárias do SUS, que me fizeram psicólogo. Em especial **Vanessa Ferry** (e seu companheiro **Jorge André**) e **Sarah Barros**, com os quais foram semeadas amizades e momentos tão especiais no hospital. Vanessa e Sarah me ensinaram e ensinam que é preci(o)so manter nosso coração alinhado à nossa prática profissional.

**À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)** e as bolsas que me acompanharam desde a graduação e tornaram viável que eu retornasse aos estudos. Graças às políticas públicas e governos que antecederam o golpe de 2016 fui convencido de que havia espaço para mim na Universidade. Destaco à política de cotas, que completa 10 anos no ano de conclusão deste trabalho, que foi importante para meu ingresso na universidade e, durante o contexto de pandemia de Covid-19, a prorrogação da bolsa de mestrado como auxílio de manutenção da pesquisa.

Ao que alcancei junto à categoria Autoria, que surgiu dos escritos de pichadores e pichadoras e que tem guiado minha prática na psicologia, em compromisso com a promoção da autonomia. No âmbito acadêmico, quando um(a) autor(a) se apropria de maneira arriscada de um referencial, costumam dizer que o fizeram de forma autoral; esta dissertação, assim como as pichações, é uma tentativa de estabelecer essa relação autoral com a realidade que me antecede. Parafraseando o poeta Sérgio Vaz, os erros são meus e assumo-os, os acertos divido com aqueles e aquelas que me antecedem e fazem parte desta caminhada.

Por fim, à você que agora se dispõe a ler este trabalho.

## SINTESE IMAGÉTICA DE ABERTURA: ROTAS NO IMPREVISTO E NO IMPROVISO



Fonte: TEMPOS (1936, 01:21:22 min.)

### **Começando pelo fim: uma imagem que sintetiza a obra**

“A vida é feita de poucas certezas e muitos dar-se um jeito” (Guimarães Rosa).

Abrimos este trabalho com uma das ultimas cenas do filme *Tempos Modernos*, que, em nossa compreensão, é capaz de sustentar uma função de síntese da obra e das discussões desenvolvidas ao longo da presente dissertação. Assim, começamos por uma síntese (imagética) antes de apresentar as teses e antíteses que sustentam esta pesquisa. Do fim para o começo, em uma espiral reversa que visa estabelecer um convite ao diálogo com as articulações que apresentaremos.

Vislumbramos que a imagem acima sustenta uma síntese que não é qualquer síntese, pois retrata aquilo que compreendemos como sendo um movimento dialético de uma superação pela inclusão (suprassunção), em que o personagem de Chaplin (o trabalhador) depois de passar por distintos cenários laborais, em que é exposto a condições de desumanização pela forma de organização do trabalho, cria algo distinto: o improvisado frente ao imprevisto. Frente às prescrições, ensaios e rítmicas maquinais que falham, frente ao



imprevisto, surge uma vinculação autoral e trans/form/ativa com a realidade. Uma das cenas que fecha o filme de Chaplin, mas que abre espaço para reflexões sobre o lugar e a vinculação autoral em contextos de trabalho.

Esse (autoral) exercício sintético, de superação pela inclusão, faz com que elejamos essa cena como ideia de “uma imagem para que entendamos as demais imagens”, alinhados à proposição de Mészáros (2006, p.22), de que a chave de compreensão de Alienação (objeto de estudo do presente trabalho) é a suprassunção (*Aufhebung*).

Mészáros (2006, p. 22, grifo do autor) aponta que Marx, no conceito de *Aufhebung* (Suprassunção) busca vias de construção de uma perspectiva de

[...] *unidade dos opostos*, em lugar das oposições antagônicas que caracterizam a alienação. (A oposição entre "fazer e pensar", entre "ser e ter", entre "meios e fim", entre "vida pública e vida privada", entre "produção e consumo", entre "filosofia e ciência", entre "teoria e prática" etc.).

Ou seja, que a compreensão do processo de alienação/estranhamento passa por sua análise articulada com seu oposto, que compreendemos como sendo a capacidade cri/ativa e sintética da ação (suprassunção).

De maneira simbólica, a cena escolhida, na montagem original do filme (versão muda), é a única em que o personagem tem uma voz (produzida por um efeito playback de uma canção sobreposta à filmagem). Assim, o único momento do filme mudo em que a figura principal de um trabalhador tem voz é quando está em uma relação autoral com seu fazer no mundo. Também é uma das poucas cenas em que o personagem principal desfaz, no contexto do trabalho, a fisionomia de tristeza, característica da figura cômica.

Assim propomos que, se nas estruturas da própria comédia há a figura central daquele que sofre e chora para que o público ria (CORDEIRO, 2015), função desempenhada por Chaplin na maior parte do filme, seu sorriso (na cena escolhida) talvez seja indicativo de outro caminho, na direção do proposto por Mészáros acerca da capacidade do exercício sintético de suprassunção antagonizar com a Alienação.

Assim, aquele que durante a maior parte do filme sofre para que o público possa rir, sorri no final, produzindo uma fissura na estrutura da própria comédia, em uma espécie de convite, indicação de outra rota rítmica (cri/ativa) que não a orquestrada pelas máquinas.

Ao som de Capitão da Indústria – Os Paralamas do Sucesso

“Eu às vezes fico a pensar  
Em outra vida ou lugar  
Estou cansado demais  
Eu não tenho tempo de ter  
O tempo livre de ser  
De nada ter que fazer

É quando eu me encontro perdido nas coisas que eu criei  
E eu não sei  
Eu não vejo além da fumaça  
O amor e as coisas livres, coloridas  
Nada poluídas

Ah, eu acordo pra trabalhar  
Eu durmo pra trabalhar  
Eu corro pra trabalhar  
Eu não tenho tempo de ter  
O tempo livre de ser  
De nada ter que fazer

Eu não vejo além da fumaça que passa e polui o ar  
Eu nada sei  
Eu não vejo além disso tudo  
O amor e as coisas livres, coloridas  
Nada poluídas

Eu acordo pra trabalhar  
Eu durmo pra trabalhar  
Eu corro pra trabalhar  
Eu não tenho tempo de ter  
O tempo livre de ser  
De nada ter que fazer

É quando eu me encontro perdido nas coisas que eu criei  
E eu não sei  
Eu não vejo além da fumaça  
O amor e as coisas livres, coloridas  
Nada poluídas

Ah, acordo pra trabalhar  
Eu durmo pra trabalhar  
Eu corro pra trabalhar”

Artista: Os Paralamas do Sucesso

Álbum: Nove Luas

Data de lançamento: 1996

Fonte: [Musixmatch](#)

Compositores: Marcos Valle / Paulo Sergio Kostenbader Valle  
Letra de Capitão da Indústria © Warner/chappell Edicoes Musicais Ltda

## RESUMO

Relações entre ação, criação e alienação, na interface com modos de produção, são aqui investigadas em sua processualidade, a partir do campo artístico. Para tanto, elegemos o filme *Tempos Modernos*, de Chaplin, mediados pelos pressupostos do Materialismo Histórico e Dialético, bem como pela metodologia de Análise de Núcleos de Significação. Busca-se, assim, a construção de uma metodologia de análise de núcleos imagéticos de significação, que ofertem coordenadas **metodológicas** para estudos com imagens, em consonância com o referencial da Psicologia Sócio-histórica. Percurso que subsidiou a construção de **4 núcleos de significação**, de origem imagéticas, que abordam: o par dialético estabelecido entre características criativas e alienadas/estranhadas expressas no filme, bem como suas contradições e interdependências; o sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento presentes no trabalho; os arranjos tecnológicos em diálogo com o processo de alienamento/estranhamento; e, por fim, a categoria tempo como orientadora para refletirmos sobre a gestão do processo de alienação/estranhamento expressos no filme em diálogo com as dinâmicas temporais. Núcleos imagéticos que foram construídos com base em **9 indicadores**: coordenadas sobre o tempo; a modernidade do tempo e a relação com os avanços tecnológicos; o imprevisto como algo indesejado; impactos dos modos de produção alienados/alienantes: a (des)humanização do trabalho; institucionalização da inadequação; desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento; a felicidade e suas determinantes; a produção do alienamento na relação com modos de produção alienados e alienantes. Os indicadores foram desenvolvidos a partir de **38 cenas emblemáticas (pré-indicadores)** de características que remetem a processos de alienação/estranhamento presentes na obra. Foram desenvolvidas as categorias **Contraste, Vinculação Autoral e Direção** como recursos de investigação de contradições presentes na análise comparativa entre processos de alienamento/estranhamento e uma relação autoral com os modos de produção. Com isso, viabilizou a investigação de uma dinâmica qualitativa das características que compõem o processo de alienação/estranhamento no filme analisado. O sofrimento humano, na obra, aparece como um recurso de comicidade, construído a partir das bases da própria comédia; o sofrimento como instrumento de crítica social e capaz de mobilização de efeito catártico, ocorrido no jogo, contraditório e paradoxal, entre formas e conteúdos da produção fílmica. Os arranjos tecnológicos e futurísticos retratados ampliam a perspectiva de atemporalidade do filme, amparando reflexões acerca do surgimento, permanência e modificações de aparatos técnicos, até os contemporâneos arranjos tecnológicos que organizam campos de trabalho, como os vinculados com plataformas digitais de prestação de serviços. Por fim, a temporalidade desenvolvida em *Tempos Modernos*, contribui para uma análise acerca do ritmo, direção e velocidade que sustentam a dinâmica da alienação/estranhamento, em um tempo proposto como moderno. Tanto o filme escolhido quanto os trajetos metodológicos propostos demonstram a potencialidade de uma análise de aspectos psicossociais presentes em manifestações artísticas, em especial os recursos imagéticos. Por fim, as significações em torno dos modos como o trabalho está organizado na obra estudada, bem como suas implicações para processos de desumanização e exploração humana, ofertam uma perspectiva crítica sobre o presente, o passado e o futuro de uma ilusão de modernidade.

**Palavras-chave:** Análise Fílmica; Núcleos de Significação Imagéticos; *Tempos Modernos*; Alienação; Criação; Ação; Vigotski.

## ABSTRACT

The link between action, creation and alienation, in the interface with the modes of production, is investigated here in its processuality, through the artistic field. For that, we chose Chaplin's film *Modern Times* as a field of investigation, mediated by the assumptions of Historical and Dialectical Materialism, as well as by the methodology of Analysis of Nuclei of Meaning. Thus, we seek to develop a methodology for the analysis of imagery nuclei of meaning, which offer **methodological** coordinates for studies with images, in line with the of Socio-historical Psychology's framework. A path that supported the construction of **4 nuclei of meaning**, of imagetic origin, which address: the dialectical pair built between creative and alienated/strange characteristics of the action expressed in the film, as well as its contradictions and interdependencies; human suffering in dialogue with the processes of alienation presents at work; the technological arrangements in dialogue with the alienation/strangeness process; the category of time as a guide to reflect on the management of the process of alienation/strangeness expressed in the film in dialogue with the temporal dynamics. Imagetic nuclei that were built based on **9 analytical indicators**: coordinates about time; the modernity of the time and the relationship with technological advances; the unforeseen as something unwanted; impacts of alienated/alienating modes of production; the (de)humanization of work; institutionalization of inadequacy; unemployment, collective organization and coping with suffering conditions; happiness and its determinants; the production of alienation in relation to alienated and alienating modes of production cre.a(c)tion. The indicators were developed from **38 emblematic scenes (pre-indicators)** of characteristics that refer to processes of alienation/strangeness present in the investigated work. The categories **Contrast**, **Author Linkage** and **Direction** were developed as qualitative resources to investigate the contradictions present in the comparative analysis between processes of alienation/strangeness and an authorial relationship with the modes of production. With that, it enabled the investigation of a qualitative dynamic of the characteristics that make up the process of alienation/strangeness in the analyzed film. Human suffering, portrayed in the work, appears as a comic resource, built on the basis of comedy itself; suffering as an instrument of social criticism and capable of mobilizing a cathartic effect, which occurs in the relationship between contradictory and paradoxical, between form and contents of film. The technological and futuristic arrangements portrayed expand the film's perspective of timelessness, establishing reflective bridges about the emergence, permanence and changes of technical apparatus, to contemporary technological arrangements that organize fields of work, such as those linked to digital platforms of services provision. Finally, the temporality developed in *Modern Times*, contributes to an analysis of the rhythm, direction and speed that sustain the dynamics of alienation/strangeness, in a time proposed as modern. Both the chosen film work and the proposed methodological paths demonstrate the potential of an analysis of psychosocial aspects present in artistic/cultural manifestations, especially imagery resources. Finally, the meanings around the ways in which work is organized in the film studied, as well as its implications for processes of dehumanization and human exploitation, offer a critical perspective on the present, past and future of an illusion of modernity.

**Keywords:** Film Analysis; Modern times; Alienation; Creation; Action; Vygotsky.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A realidade como camadas sobrepostas de cri/a/tividade e assinaturas.....	24
Figura 2 – Uma pré-história da uberização?.....	32
Figura 3 – O trabalhador engolido pela máquina.....	50
Figura 4 – Planilha de tratamento e análise.....	51
Figura 5 – A análise dos elementos internos a cena, na construção de indicadores.....	57
Figura 6 – De cena emblemática do indicador <i>coordenadas sobre o tempo</i> .....	61
Figura 7 – O monitoramento e gestão do tempo do trabalhador.....	62
Figura 8 – A máquina de alimentar trabalhadores.....	63
Figura 9 – A abelha, a coceira e a falta de espaço para imprevistos.....	65
Figura 10 – O humano engolido pela máquina.....	67
Figura 11 – A massificação e o apagamento da diversidade humana.....	68
Figura 12 – O rebanho de ovelhas que se transforma em um rebanho de trabalhadores...	69
Figura 13 – A internação do trabalhador.....	71
Figura 14 – A organização coletiva.....	72
Figura 15 – A reprodução de papéis sociais e ideais de felicidade.....	74
Figura 16 – A fragmentação, a heteronomia e o tipo de relação com a totalidade como indicadores do alienamento.....	77
Figura 17 – A ação de qualidade (cri)ativa como contraponto ao alienamento .....	79
Figura 18 – A ação de qualidade (cri)ativa e sua relação com a totalidade.....	79
Figura 19 – A fumaça e a mu.da.nça.....	88
Figura 20 – Alien/ação e cri/ação como uma unidade dialética de análise.....	90
Figura 21 – O jogo dialético entre contrários e o contraste como estratégia de desvelamento de movimentos do real .....	92
Figura 22 – O jogo dialético entre contrários e o contraste como estratégia de desvelamento de movimentos do real 2.....	95
Figura 23 – O exercício da autoria .....	104
Figura 24 – Prescrição e o impasse para o imprevisto .....	105
Figura 25 – Mosaico cenas cri/ação .....	106
Figura 26 – Mosaico sobre a produção do alienamento/estranhamento .....	109
Figura 27 – Heteronomia, fragmentação e re-atividade .....	110

Figura 28 – Mapa comparativo .....	112
Figura 29 – Sínteses comparativa entre qualidades da ação .....	116
Figura 30 – Ação x (re)ação .....	117
Figura 31 – Passividade e (re)atividade .....	119
Figura 32 – A busca por outra unidade .....	119
Figura 33 – O corpo estranhado de si .....	126
Figura 34 – “a personagem cômica não ri, mas chora, enquanto o espectador ri” (VIGOTSKI, 1999b p.294) .....	129
Figura 35 – Do título integral da obra .....	132
Figura 36 – – A produção de uma unidade que inclui excluindo .....	141
Figura 37 – Fragmentação, (re)produção e (re)atividade 1.....	142
Figura 38 – Fragmentação, (re)produção e (re)atividade 2 .....	144
Figura 39 – A tentativa de ajustar o mundo a partir dos movimentos da fábrica .....	145
Figura 40 Institucionalização e apagamento do sofrimento .....	150
Figura 41 – Síntese da dinâmica da produção de sofrimento no filme .....	153
Figura 42 – Pichações em ruas chilenas .....	156
Figura 43 – O humano como produto e produtor dos arranjos da indústria .....	158
Figura 44 – Humano sugado pelo processo .....	161
Figura 45 – Produto e (re)produtor da dinâmica que o devora .....	162
Figura 46 – A entrada de um atual centro de distribuição da <i>Amazon</i> .....	165
Figura 47 – O complexo de esteiras 1 .....	166
Figura 48 – O complexo de esteiras 2 .....	167
Figura 49 – O trabalho junto às esteiras na contemporaneidade .....	168
Figura 50 – Centro de distribuição Magazine Luiza .....	169
Figura 51 – Máquina alimentadora e a manutenção da continuidade da esteira .....	170
Figura 52 – Tempo, indústria, iniciativa privada e humanidade .....	180
Figura 53 – Captura do tempo livre do trabalhador .....	182
Figura 54 – Subtração x concentração do tempo livre .....	185
Figura 55 – O ritmo da máquina ritimando o corpo .....	186
Figura 56 – A direção devoradora da potência humana .....	189
Figura 57 – Correr mais, para correr sempre .....	190

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – O mapeamento de pré-indicadores.....	55
Quadro 2 – O mapeamento de indicadores.....	59
Quadro 3 – O mapeamento de composição dos núcleos de significação imagéticos.....	83
Quadro 4 – A composição do núcleo de significação do par dialético alienação e criação.....	101
Quadro 5 – A composição do Núcleo de Significação sobre o sofrimento humano.....	125
Quadro 6 – Uma síntese entre formas e conteúdos.....	133
Quadro 7 – A composição do núcleo de significação sobre os arranjos tecnológicos.....	159
Quadro 8 – A composição do núcleo de significação sobre as configurações de tempo na obra.....	180
Quadro 9 – Características/qualidades observadas e contrapostas na construção do par dialético (Alien)ação/Estranhamento – (Cri)ação.....	208



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
1.1 (Cri)atividade e autoria - uma trajetória de formação a partir da obra de Vigotski...	22
1.2 Ação, cri/a/ção e alien/a/ção: a busca por uma perspectiva crítica da atividade humana.....	28
1.3 O caráter visionário da obra e possíveis diálogos com a contemporaneidade.....	31
<b>2 MÉTODO: O DESENVOLVIMENTO DE UMA ANÁLISE DE NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO A PARTIR DE IMAGENS.....</b>	<b>35</b>
2.1 Luz, câmera e (alien)ação.....	37
2.2 Do conceito a obra.....	42
2.3 Núcleos imagéticos de significação: a construção de um método para estudar o movimento do real partindo de imagens.....	45
2.4 Uma defesa da utilização das imagens na pesquisa psicológica.....	46
2.5 Procedimentos.....	47
2.5.1 Busca e armazenamento.....	47
2.5.2 O percurso de desenvolvimento dos Núcleos de Significação Imagéticos.....	48
2.5.3 A construção dos pré-indicadores.....	48
<b>3 A CONSTRUÇÃO DOS PRÉ-INDICADORES E INDICADORES.....</b>	<b>54</b>
3.1 Os pré-indicadores.....	54
3.2 Os indicadores.....	58
3.3 Sínteses dos indicadores.....	60
3.3.1 Coordenadas sobre o tempo.....	61
3.3.2 A modernidade do tempo e a relação com os avanços tecnológicos.....	63
3.3.3 O imprevisto como algo indesejado.....	64
3.3.4 Impactos dos modos de produção alienados/alienantes: a (des)humanização capitalista.....	66
3.3.5 Institucionaliz/ação da inad/equ/ação.....	70
3.3.6 Desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento.....	72
3.3.7 A felicidade e suas determinantes.....	73
3.3.8 A produção do alienamento na relação com os modos de produção alienados e	

alienantes.....	75
3.3.9 A criação e uma vinculação autoral com a totalidade como antítese ao processo de alienamento/estranhamento.....	78
<b>4 OS NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO: UMA INTRODUÇÃO À DISCUSSÃO</b>	<b>81</b>
4.1 Sínteses analíticas na construção dos núcleos de significação: uma compreensão do percurso empreendido.....	85
<b>5 (ALIEN)AÇÃO E (CRI)AÇÃO, UM PAR DIALÉTICO DE ANÁLISE.....</b>	<b>88</b>
5.1 A delimitação do par dialético composto por Alienação e Criação: a busca por uma unidade de contrastes.....	89
5.1.2 O valor da categoria Contraste para o campo de estudos psicológicos.....	96
5.1.3 Vigotski e uma escrita que privilegia o contraste.....	97
5.1.4 O contraste como componente da técnica de produção de imagens fílmicas.....	98
5.1.5 O contraste e seu valor para os processos de significação.....	99
5.2 Os indicadores e pré-indicadores que compõe esse núcleo.....	101
5.3 Criatividade como elemento de contraste na investigação ação de qualidade alienada: uma perspectiva acerca da vinculação autoral .....	102
5.4 Alienação e o comprometimento da capacidade de vinculação autoral a realidade....	107
5.5 (Alien)ação e (Cri)ação, uma síntese comparativa.....	111
5.5.1 Ação x (re)ação: distinções qualitativas acerca da ação de característica alienada (alien/ação) e ação de qualidade autoral/transformadora (cri/ação).....	113
5.5.2 Superação x separação: entre a integração e a (des)integração.....	117
5.5.3 Atividade x passividade: a produção de uma massa controlável.....	118
5.5.4 Autor x reproduzidor: tensões entre a autoria e a (re)atividade.....	120
5.5.5 Totalidade/unidade x fragmentação: direcionamentos da ação e seus contrastes....	120
5.5.6 Autonomia x heteronomia: a despotencialização da capacidade trans/form/ativa humana.....	121
5.5.7 Ócio x (neg)ócio: a gestão do tempo.....	122
5.6 Conclusões e reflexões situadas no Capítulo 5.....	122
<b>6 O SOFRIMENTO HUMANO EM DIÁLOGO COM OS PROCESSOS DE ALIENAMENTO/ESTRANHAMENTO DO TRABALHO: SIGNIFICAÇÕES ÉTICO-POLÍTICAS SOBRE O SOFRER.....</b>	<b>124</b>
6.1 O sofrimento como uma relação de fragmentação, alienamento e estranhamento de	

si.....	126
6.1.1 Sofrimento, sua relação com a estrutura (forma e conteúdo) da comédia, no contexto da obra analisada.....	127
6.1.2 <i>Tempos Modernos</i> e uma chave de interpretação/consciência da fragmentação e do sofrimento relacionado ao processo de Alienação/Estranhamento.....	135
6.2 (Re)atividade, (re)produção e o sofrimento.....	141
6.3 Sofrimento, inad/que/ações e a exclusão.....	149
6.4 Conclusões e reflexões situadas no Capítulo 6.....	151
<b>7 OS ARRANJOS TECNOLÓGICOS E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO: A INTENSIFICAÇÃO DO PROCESSO DE ALIENAMENTO .....</b>	<b>157</b>
7.1 As esteiras e a captura da potência de ação humana.....	160
7.2 A máquina de alimentar trabalhadores e a manutenção da captura da potência humana de trans/form/ação.....	169
7.3 Câmeras, telas, vigilância e controle: um jogo entre a (re)captura e (des)continuidade dos processos de trabalho.....	171
7.4 Conclusões e reflexões situadas no Capítulo 7.....	175
<b>8 O TEMPO E SUA GESTÃO NAS RELAÇÕES DE TRABALHO DE CARACTERÍSTICA ALIENADA.....</b>	<b>177</b>
8.1 O tempo de trabalho como chave de interpretação da dinâmica aliena.dor.a.....	181
8.2 O ritmo desumanizado e desumanizante em uma temporalidade maquínica.....	186
8.3 A direção da ação e as finalidades dadas ao tempo de trabalho.....	188
8.4 A velocidade e o acirramento do processo de alienação/estranhamento da temporalidade em <i>Tempos modernos</i> .....	190
8.5 Conclusões e reflexões situadas no Capítulo 8.....	192
<b>9 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TEMPO, TECNOLOGIA, SOFRIMENTO E UMA SÍNTESE DE NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO SOBRE A ALIENAÇÃO/ESTRANHAMENTO NO FILME <i>TEMPOS MODERNOS</i>.....</b>	<b>194</b>
9.1 Alienação e Estranhamento: a busca de uma unidade sintética de análise.....	196
9.2 Sínteses sobre o método.....	199
9.2.1 Reflexões sobre a menor unidade de análise (pré-indicador): os ajustes para um contexto imagético.....	203
9.2.2 Etapa de desconstrução ou (des)montagem .....	205

9.2.3 Etapa de (re)montagem.....	206
9.3 (Alien)ação e (Cri)ação, um par dialético de análise .....	207
9.4 O sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento.....	213
9.5 Os arranjos tecnológicos e a precarização do trabalho: a intensificação do processo de alienamento.....	215
9.6 O tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada.....	218
9.7 Conclusões: Alienação/Estranhamento e Criação, na relação com os demais núcleos de significação .....	221
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>224</b>

## 1 INTRODUÇÃO

“Viver não é necessário; o que é necessário é criar”.  
Fernando Pessoa (2015, p.7).

A condição radical na qual a criação é colocada, como necessidade, por Fernando Pessoa, associada às coordenadas de Lev Semenovitch Vigotski, que a afirma “não como um divertimento caprichoso do cérebro, algo que paira no ar, mas como uma função vitalmente necessária” (2009 p. 10), e, que ao defender o emprego da arte como fonte de conhecimento e procedimento, torna-se fundamental na construção deste estudo (VIGOTSKI, 1999a; 1999b). A ação criativa como necessidade e base de toda atividade humana, desde as elaborações infantis até às proposições científicas (VIGOTSKI, 2009), nos conduzem a uma proposta de um *Homo Creativus*<sup>1</sup> – humanos como seres criativos ou criaturas criativas. Ou seja, nos guiamos por uma perspectiva de contraponto, ou complementaridade, às características como *Sapiens*, *Faber*, *Ludens* e tantas outras, já sugeridas como referenciais da condição humana (HUIZINGA, 1999). Elemento processual este que está na base dessas elaborações de saberes, de fazeres e de ações humanas mais variadas: a ação criativa, que coloca o humano em condição ativa na produção de sua existência.

Toda atividade do homem que tem como resultado a criação de novas imagens ou ações, e não a reprodução de impressões ou ações anteriores da sua experiência, pertence a esse segundo gênero de comportamento criador ou combinatório. O cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento. Se a atividade do homem se restringisse à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado somente para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele. É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente. (VIGOTSKI, 2009, p. 14).

Propomos que a criação como necessidade e o ato criativo como fonte de estudos (VIGOTSKI, 1999b) são os eixos importantes no presente percurso de formação e compreensão das dimensões constitutivas do sujeito e da subjetividade, em uma perspectiva sócio-histórica em Psicologia (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019; BUENO; 2020). No entanto, reconhecer a ação de qualidade criativa como uma condição humana implicou, para o presente estudo, o interesse em buscar uma compreensão crítica e dialética que torne mais complexa tal perspectiva, que, por sua vez, carrega consigo o necessário estabelecimento de sua antítese qualitativa: a Alienação, que se configura como objeto central desta pesquisa. Isso porque nos guiamos pelos pressupostos do Materialismo Histórico e Dialético, que indica

---

<sup>1</sup> Em seu texto *Imaginação e criação artística enquanto necessidade e essência humana à luz da teoria histórico-cultural*, Gonçalves (2019) traz para um plano principal esse aspecto de fundo da obra vigotskiana: a (cri)atividade como elemento central e fundante da humanidade.

como percurso de compreensão crítica da realidade a busca por suas relações com a totalidade, integrando, necessariamente, suas contradições.

De maneira sintética propomos: se sinalizamos um compromisso com a dimensão da (cri)ação humana como elemento basilar de sua condição, desenvolvido em pesquisas anteriores, aqui estamos interessados em investigar a (alien)ação e suas possíveis relações na dinâmica criativa expressas nos modos de produção retratados em obra cinematográfica.

Para tanto, é importante sinalizarmos que, nesta dissertação, tomaremos como especificidade do que nomearemos como ação de característica criativa (criação) àquela que estabelece uma relação de autoria entre autor(a) e o produto da ação; e como alienação uma característica da ação, na qual se perde essa capacidade de vinculação de maneira autoral com aquilo que é produzido<sup>2</sup>. Relações de vinculação com os produtos da ação de características antagônicas, independentemente se o produto é uma produção mais simples, como a resolução de um problema cotidiano, ou se mais complexa, como a feitura de uma obra artística ou uma elaboração científica. Ou seja, o que está em questão são dois tipos distintos de vinculação psicossocial com a ação: 1) de um lado, àquela no qual a pessoa consegue reconhecer-se como sendo autora de um objeto ou processo (criação); 2) e, na direção oposta, o que se estabelece é uma relação na qual não há um reconhecimento de autoria daquilo que se produz.

Destaca-se que, no entanto, apesar de termos como objeto direto de nossa pesquisa o segundo tipo de vinculação humana com os produtos da ação (alienada), entendemos que os dois tipos de vinculação, ao mesmo tempo em que são elementos com características divergentes, estranhas e distanciadas qualitativamente um do outro, possuem interdependência, que se realiza na unidade dialética entre ambos. Nesse sentido, fez-se importante que, para a compreensão crítica de uma das dimensões fosse possível fazê-lo comparativamente com a outra, recorrendo à proposta teórico-metodológica de entendimento de ambas como uma unidade, como um par dialético (SALVADOR, 2012). Devido à compreensão da importância da análise comparativa entre alienação e criação para esta dissertação, optou-se por apresentá-la no Capítulo 4, que trata dos resultados, e que subsidiam uma análise de ambas as categorias como um par dialético na obra investigada.

---

<sup>2</sup> Vale ressaltar que pensamos como caracterização em destaque da ação alienada, aqui estudada, como àquela em que o vínculo com a produção humana ocorre de maneira em que não é reconhecido seu aspecto autoral por quem cria, conseqüentemente, afetando a qualidade de vinculação consigo mesmo e com o gênero humano (MÉSZÁROS, 2006). Qualidade de uma ação estranhada entre produto e produtor, que se relaciona com a ideia de estranhamento na obra de Marx (RANIERE, 2000). Alienação e Estranhamento que trataremos como compoendo uma unidade (Alienação/Estranhamento) de qualidades distintas, mas interdependentes, da ação (COSTA, 1999; 2010).

Seguindo o proposto até aqui, a presente pesquisa configura-se na direção da composição de uma síntese qualitativa sobre o processo de alienação/estranhamento, a partir de uma importante dimensão cultural humana: o cinema. Assim, o cinema será tomado como dimensão de produção cultural capaz de plasmar em suas obras aspectos socioculturais, passíveis de serem fontes de pesquisa psicossocial, como foi apontado no trabalho de Wedekin (2015), em outras expressões artísticas. A autora faz uma análise comparativa entre diferentes campos da produção cultural (literatura, teatro e artes visuais), relacionando aos escritos vigotskianos acerca da arte. Estabeleceu coordenadas que demonstram ressonâncias entre os contextos práticos e teóricos dos artistas com as elaborações teórico-metodológicas de Vigotski. Um exemplo são os paralelos estabelecidos entre os traços do pintor russo Pavel Filonov (1883-1941) e a categoria da tragédia em Vigotski (1999a).

As reflexões e articulações aqui propostas subsidiarão, nesta dissertação, uma pesquisa no campo da sétima arte, por meio da investigação de processos de significação das relações entre a ação humana de característica alienada/estranhada vinculada ao trabalho, materializada em cenas do filme *Tempos modernos* de Charlie Chaplin (TEMPOS, 1936)<sup>3</sup>.

Coordenadas importantes para condução deste trabalho são as proposições vigotskianas, que se desenrolam nos últimos dois parágrafos de *Psicologia da Arte*:

Uma vez que no plano do futuro estarão indiscutivelmente não só a reconstrução de toda a sociedade humana em novos princípios, não só o domínio dos processos econômicos e sociais mas também a “refusão do homem”, é indiscutível que também mudará o papel da arte.

Não se pode nem imaginar que papel caberá à arte nessa refusão do homem, quais das forças que existem mas não atuam no nosso organismo ela irá incorporar à formação do novo homem. **Só não há dúvida de que, nesse processo, a arte dirá a palavra decisiva e de maior peso.** Sem a nova arte não haverá o novo homem. Não podemos prever nem calcular de antemão as possibilidades do futuro nem para a arte, nem para a vida; como disse Espinosa: “Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz.” (VIGOTSKI, 1999, p. 329 grifo nosso).

É essa convicção do autor na arte, como via de construção de condições materiais necessárias para alcançar novas configurações humanas, que costura este exercício de investigação ao explorar as potencialidades do cinema, em específico a obra escolhida, e sua possível aproximação qualitativa dessa “nova arte” apontada por Vigotski. Frente a possíveis questionamentos, acerca da viabilidade da existência dessa qualidade artística proposta por Vigotski, que seja capaz de promover uma transformação de consciência humana, mesmo que estejamos agora em condições sociais atravessadas estruturalmente pelo capitalismo (o que

---

<sup>3</sup> Justifica-se a escolha do filme apontado devido a seu caráter emblemático, no campo das artes, para discussão das configurações do trabalho e impactos na dimensão da constituição humana (AMORIM, 2006; SERRA, 2008; VERONEZE, 2014). No capítulo metodológico explicitaremos, mais detalhadamente, a pertinência da obra para as discussões levantadas nesta dissertação.

interfere mesmo no campo da arte), guardadas as devidas proporções de tempos históricos distintos, defendemos aqui que é possível a existência deste tipo de arte. Isso ocorre justamente por compreendermos, em uma perspectiva dialética, que qualquer fenômeno, até mesmo a própria sociedade, só pode ser tomada como unidade composta por contradições (KONDER, 1981). Contradições essas que tornam possível, mesmo em uma sociedade estruturalmente (des)organizada pelo capital, o surgimento de manifestações artísticas, como no filme escolhido, que denunciam as mazelas humanas decorrentes do capitalismo (SERRA, 2008).

Outro aspecto importante em defesa da capacidade da arte em traçar rotas (r)evolutivas para a consciência humana é a compreensão humana que está na base desta pesquisa, qual seja: “homem como um ser *natural* que é *ativo* a fim de satisfazer suas necessidades, não apenas econômica mas também artisticamente” (MÉSZÁROS, 2006, p. 174, grifos do autor).

Sobre a potencialidade das articulações entre a Psicologia e as manifestações artísticas, Sawaia (2014, p.14) destaca que

Vigotski usou o teatro como instrumento para criar ZDPs. Era um entusiasta dos instrumentos como mediação do desenvolvimento humano, afirmando que eles modificam globalmente a estrutura e função psíquicas.[...] Vigotski, como a maioria dos intelectuais inovadores da Rússia pós-revolucionária, como já foi dito, dedicou-se pessoalmente a trabalhos relacionados à arte, considerando-a uma ferramenta para transformar cada área da vida humana – política, economia, cultura, ciência, família, educação e trabalho –, apontando, assim, a necessidade de a psicologia reestabelecer a conexão entre emoção, imaginação, pensamento e ação nos dois espaços simultâneos de vida: história (a totalidade da existência) e o cotidiano (específicos arranjos espaço-temporal dentro da história).

Compreendemos a aproximação do cinema não apenas como um exercício de “escuta” e reconhecimento de sua potência de registro de uma realidade, mas também como instrumento de trans/formação social dos processos psíquicos (SOARES, 2001), como o teatro no contexto histórico de Vigotski, indicado por Sawaia, na citação anterior.

A primeira ideia a articular-se em prol da escolha da sétima arte, como em um diálogo interno da própria pesquisa, foi a de refletir sobre como o cinema traz consigo, em sua própria técnica, um conjunto de novidades que lhe imprime uma potência e inovação no campo da arte. Considerada principal modal artístico para as massas desde seu surgimento (RAMOS, 2015), o cinema, que se apoia em considerações materiais que o antecede, a exemplo do surgimento da fotografia, mas inaugura a possibilidade do registro e compartilhamento de manifestações gráficas em movimento, bem como acompanhadas do registro sonoro. Característica que, segundo Ramos (2015), confere a possibilidade de democratizar a classe trabalhadora o acesso à cultura, não alcançado em manifestações culturais economicamente elitizadas, como o teatro.



Contudo, guiados por uma perspectiva que se faz na crítica e na busca por contradições constitutivas da realidade, entendemos que o mesmo avanço técnico que propiciou o desenvolvimento do Cinema Novo Brasileiro e de propostas como a de Glauber Rocha de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, é a mesma tecnologia que permitiu o surgimento de uma indústria multimilionária<sup>4</sup>. Indústria essa que, muitas vezes,

[...] tem a função de mudar a nossa percepção sobre o mundo objetivo, formando no espectador um senso comum, ou seja, mantendo-o dentro de uma formação cotidiana em si desse sujeito ou alienando-o das suas relações sociais, culturais, político-ideológicas (RAMOS, 2015, p.114).

No entanto, assim como Vigotski (1999b) aponta que a análise da obra de arte deve confrontar suas diferentes instâncias, como as formas e os conteúdos, com intuito de construir algo nessas contradições estruturais, pensando que para além da dimensão da técnica cinematográfica, e até mesmo sua apropriação em escala industrial, há a esfera dos conteúdos veiculados, bem como aquilo que pode ser alcançado mediante a vivência estética. Assim, nosso interesse é por essas significações a respeito das configurações alienadas e alienantes acerca do trabalho expressas na obra.

Nessa direção da capacidade de obras cinematográficas objetivarem elementos e processos socioculturais, possibilitando esse estudo, Oliveira (2006, p.135) afirma que:

Isso faz dos filmes um ótimo material para análise da cultura e também para a compreensão da história da ciência. Seja através da reconstrução do passado ou do futuro do pretérito, os filmes nos possibilitam re-visitar os eventos ocorridos ou imaginados.

É nesse reconhecimento da potencialidade do cinema, como a arte de maneira geral, em materializar, em sua concretude, processos psicossociais (VIGOTSKI, 2009; WEDEKIN, 2015) que, ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte metodológica entre nosso objeto de estudo, a Alienação, também mantém próximo outro grande interesse nosso na Psicologia, o processo de criação.

### **1.1 (Cri)atividade<sup>5</sup> e autoria - uma trajetória de formação a partir da obra de Vigotski.**

O percurso que desencadeia nosso interesse por estudos sobre a criatividade (e que nos traz até aqui) surge no ano de 2014, no contexto de iniciação científica, no curso de graduação

<sup>4</sup> Em seu capítulo sobre os aspectos estéticos na teoria da Alienação em Marx, Mészáros (2006, p.173) aponta aspectos na obra marxista sobre, a partir de escritos sobre estética, problematizações a respeito do fenômeno da alienação na produção artística.

<sup>5</sup> Adota-se a grafia “cri/a/tividade”- bem como “cri/a/ção”- como recurso gráfico de demonstração de uma ênfase na criatividade como ação/atividade. Leva-se em consideração aspectos salientados por Zoia Prestes (2010), em tese sobre nuances de tradução da obra vigotskiana. A autora afirma que o termo criatividade, ao ser traduzido como tal, por vezes perdeu sua relação com a dimensão da ação e processualidade, podendo ser confundida como uma característica daquele que cria.

em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas. Inicialmente, com investigações sobre o uso de imagens (desenho, fotografia e vídeo) na pesquisa psicológica, perpassados pelos estudos sobre a imaginação, a criação e a arte, na Psicologia Sócio-histórica (BUENO et al., 2017). Desde então, dois aspectos vão se consolidando desse processo de aproximação: a ação criativa humana, cri/a/ção, que demonstra um potencial teórico-metodológico, em discussões críticas acerca da constituição da esfera psicossocial; e o uso de imagens como recurso metodológico de objetivação da subjetividade e do processo criativo (BUENO et al., 2017; OLIVEIRA et al., 2017; OLIVEIRA et al., 2018). Aspectos retomados e aprofundados na atual pesquisa.

O alinhamento metodológico entre referências teóricas sobre a cri/a/tividade, baseado nas proposições de Lev Vigotski (1999a; 1999b; 2009) e o uso de produções artísticas como objetivações de sua processualidade, também foi empregado em estudo sobre a relação mutuamente constitutiva entre cidade e seus moradores, materializada em grafites e pichações (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019). Importante marco, no percurso de desenvolvimento das discussões que nos trazem até o presente estudo, pois uma das categorias presentes na interpretação dos grafites e pichações, “as *assinaturas* do e no espaço urbano”, produziu desdobramentos que resultam nesta proposta de pesquisa. Inicialmente, a qualidade de assinatura foi associada somente às pichações, devido à semelhança estética com as assinaturas que utilizamos socialmente para aferir autoria ou estarmos cientes de algo; mas, posteriormente foi entendido como índice da relação autoral com o meio, também presente nos grafites.

Assim, compreender o ato de criação de grafites e pichações, na qualidade de assinaturas, nos possibilitou propor o estabelecimento de uma relação de autoria, da pessoa que inscreve sua marca, com o meio. Semelhante ao ato de assinarmos um documento ou obra, as artes urbanas são assinaturas sobre a cidade, que materializam a relação de constituição mútua entre a realidade concreta com as pessoas que por ela circulam (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019). Autores e autoras de artes urbanas assumem, em seu ato, os meios de produção do espaço público, hegemonicamente ocupado por manifestações, como a propaganda, que também assinam o ambiente e aparecem na tensão explicitada pelo depoimento de um grafiteiro na dissertação de Furtado (2007, p.67): “[...] tem um monte de poluição visual aí, McDonalds, Bob’s, porque a gente não pode fazer a nossa?”. O que provoca a reflexão de que existem formas, de produzir/assinar o espaço público que são aceitas e que, de maneira hegemônica, detêm essa condição de autoria sobre a cidade e as estratégias de subjetiv/ação presentes no ambiente urbano. Ponto importante para pensarmos

uma disputa dos meios de produção, nesse caso, dos espaços públicos, mas, que em uma perspectiva psicossocial também se refere aos modos de produção das subjetividades que são produtoras e também são produzidas nesses ambientes (ANTUNES, 2011). Configurando-se assim pelo embate entre autonomias possíveis e a heteronomia na construção da realidade. São elementos importantes para pensarmos sobre o loteamento e privatização da cidade, que, conseqüentemente afetam a memória e o imaginário de seus moradores e moradoras, uma vez que nossas capacidades psíquicas (como a memória e imaginação) estão diretamente ligadas às condições materiais de nosso entorno (VIGOTSKI, 2009).

Este elemento assinatura, que identificamos no estudo mencionado como elemento objetivo de uma vinculação autoral do psiquismo com a cidade, por meio dos grafites e pichações (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019), é a demonstração daquilo que na presente dissertação nomeamos como cri/ação. E, na direção oposta, a perda desse tipo de vinculação autoral com a ação e realidade (alien/ação), é o que analisaremos mais detalhadamente nesta pesquisa.

Retrata-se uma imagem emblemática dessa discussão a seguir:

**Figura 1 – A realidade como camadas sobrepostas de cri/a/tividade e assinaturas**



Fonte: BUENO, 2017.

Como é possível observar na foto retirada do estudo de 2017, a produção material da cidade, conseqüentemente daqueles e daquelas que a produzem e são constituídos na

circulação por essa realidade, se dá por uma sucessão de camadas de ação humana, que assinam esse espaço. Há um *outdoor* com propagandas, sobre o muro com múltiplas inscrições sobrepostas, restos de um lambe-lambe<sup>6</sup> ilegível e a sinalização de trânsito adicionando outra camada de significados. Destacamos as manifestações gráficas contra o golpe de 2016, sofrido por Dilma Rouseff, que, no momento em que esta dissertação é escrita (2021), está absolvida das alegações que supostamente embasaram sua saída.

À época dos estudos sobre o grafismo urbano e em trabalhos que se seguiram (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019) foi sendo desenvolvida a compreensão de que a pich/ação, impondo-se por grande parte das cidades, poderia ser interpretada como uma forma de vivenciar a continuidade de um processo humano de, a partir da linguagem, agir, inscrevendo-se no mundo, reorganizando-o e a si mesmo. Conectando algo tão efêmero, contemporâneo e urbano (grafite e pichação) a um intrincado processo (r)evolutivo que tem semelhanças com a arte rupestre<sup>7</sup>, no sentido de documentar ação cri/ativa humana sobre a concretude da realidade, transpondo-a e a si mesmo, ao mesmo tempo que há um objetivar-se nessa concretude. Ou seja, a partir destas inscrições na realidade material e objetiva a ação criativa do gênero humano sobre o mundo e sobre si está impressa evidenciando elemento importante para esta pesquisa: uma dimensão psicossocial concreta, construída nessa transformação humana da materialidade na qual está inserida como parte dela.

Como mencionado anteriormente, as discussões sobre o processo de assinatura, contido nos grafites e pichações, subsidiam uma compreensão de um elemento central contido na atividade aqui identificada como cri/ativa: o estabelecimento de uma relação de autoria com aquilo que é assinado. A ideia de autoria, aqui exposta, surge nos estudos sobre o grafismo urbano como uma categoria que visa demarcar uma implicação consciente no ato produtivo em sua totalidade, que indicia a apropriação de determinado meio de produção—consequentemente, dos meios de produção de si, nesses espaços. Assim, na perspectiva dialética, em que o conhecimento se constrói no processo de tese-antítese-síntese, estabelece-se aqui, na qualidade de tese: a autoria como condição em uma atividade que seja criativa (cri/a/tividade); autoria pensada como essa qualidade da ação de estar ciente da implicação no processo e campo autoral na linha do que Sawaia (2014) propõe como ato interdependente entre o pensar, o sentir e o agir, estabelecendo uma unidade entre essas distintas dimensões.

---

<sup>6</sup> Técnica de colagem de fixação de cartazes, com água e cola.

<sup>7</sup> Recentemente, em 2020, foram encontrados 12 quilômetros de inscrições rupestres na Amazônia colombiana, que remontam a era do gelo. Fonte: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2020/12/04/exploradores-descobrem-pinturas-da-era-do-gelo-na-amazonia-colombiana.ghtml>

Contudo, propor uma afirmativa (tese) acerca de uma dimensão qualitativa diferenciada, de natureza autoral, dentro dos domínios da ação humana, levantou a necessidade de estabelecimento de antítese qualitativa que possa trazer complexidade ao pensamento na direção de uma síntese argumentativa. Ou seja, quais seriam as implicações teóricas e práticas da identificação e diferenciação qualitativa de dimensões da ação? Questão que deverá ser aprofundada ao longo da presente dissertação, seguindo uma análise processual viabilizada pelo cinema.

Nos anos seguintes após a investigação do grafismo urbano (2018-2020), mediante uma prática no campo da saúde<sup>8</sup>, sustentada na Psicologia Sócio-histórica, no Programa de Residência Multiprofissional da Universidade Federal de Alagoas, foi possível a construção de uma rotina de assistência com ênfase nos processos de imaginação e criação. Com isso a escuta “sócio-histórica” e cri/ativa, da população assistida, primou pelo convite ao exercício de estabelecimento de uma relação, individual e coletiva, de autoria com sua realidade, a partir da fala e diferentes técnicas de expressão criativa, de perspectiva proximal, visando autonomia e protagonismo das pessoas assistidas. Por tratar-se de uma prática sustentada em cenários do Sistema Único de Saúde brasileiro (SUS), ela esteve amparada por um dos principais compromissos desse sistema público de saúde, a integralidade. Princípio norteador do SUS, que visa uma perspectiva “que transcenda a prática curativa, contemplando o indivíduo em todos os níveis de atenção e considerando o sujeito inserido em um contexto social, familiar e cultural” (SOUZA et. al, 2012, p. 452). Coordenadas importantes na prática no campo da saúde e que estavam diretamente ligadas também à promoção de autoria e autonomia das pessoas assistidas sobre seus processos de adoecimento. Aspecto da autonomia que, a partir do percurso de pesquisas sobre imaginação, criação e arte relatadas até aqui, nos remetia a semelhante relação autoral que era alcançada nos grafites e pichações (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019). Uma relação de autoria sobre seus dramas singulares e coletivos, tornando-se protagonistas, que assinam processos mais amplos que sua individualidade, como o concreto da cidade, o palco e a condição material de sua existência.

A partir das conexões acima, durante a residência, houve um período de reflexão no qual foi se consolidando a compreensão de que o sofrimento humano estava relacionado, em alguma medida, com algum tipo de comprometimento de uma capacidade do exercício de atividade de qualidade autoral/criativa/dialética para superação de impasses subjetivos/objetivos e o estabelecimento de uma relação de autoria e autonomia com realidade

---

<sup>8</sup> Os cenários de atuação foram em enfermarias (nas clínicas médica e cirúrgica), setor de doenças infectocontagiosas, clínica oncológica e Unidade Básica de Saúde.

(BUENO, 2020). Não é ocioso lembrar que essa condição de perda de uma capacidade de vinculação autoral é produto dos próprios modos de organização da sociedade e nunca deve ser vista como um processo individual. E é exatamente este um aspecto investigado neste trabalho: como a forma de organização social do trabalho, retratada no filme, interfere na possibilidade de vinculação de qualidade autoral das pessoas com a realidade na qual estão inseridas.

Contudo, mesmo sendo identificadas distinções qualitativas (de mais ou menos aproximação de uma condição autoral em relação à realidade) no campo da ação humana (atividade), naquele momento, ainda restava nomear o polo oposto à ação de característica criativa (criação).

No esforço de uma articulação epistemológica com o materialismo histórico e dialético, se temos a ação criativa (cri/a/ção), que se refere ao exercício ativo (cri/ativo) da autoria, de proximidade e posse dos modos de produção da realidade no qual estamos inseridos (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019); em contrapartida/complemento, seu oposto (antítese) teria uma qualidade passiva, na qual a vinculação com os modos de produção, não é de proximidade (autoria), mas sim uma relação como que com algo, alheio, “estranho” (*alien*<sup>9</sup>) a si. Ou seja, se de um lado temos, como tese, a atividade/ação de qualidade cri/ativa (cri/a/ção), no lado qualitativamente oposto, como antítese, há a ação de característica passiva e alienada: a Alien/a/ção. Assim elegemos o conceito de alienação (LEFEBVRE, 2009; VERONEZE, 2014), como contraponto (antítese) a ação cri/ativa e também como uma ponte teórica com os referenciais do materialismo histórico e dialético, uma vez que se trata de um conceito relevante estruturante do pensamento marxista (MÉSZÁROS, 2006). Assim, o caráter alienado da ação humana começou a se configurar com uma temática de interesse, já no final do processo de residência e que conduziu até a presente dissertação. Outro aspecto importante é a relação elaborada por autores do conceito alienação com o sofrimento humano (GRADELLA JUNIOR, 2010; MORAES; SILVA; ROSSLER, 2010) que parecia diretamente relacionar a realidade observada ao longo de 4 anos inserido em atividades de um hospital universitário<sup>10</sup>.

O caminho investigativo-reflexivo escolhido para a presente pesquisa foi o da abordagem da dimensão da ação humana alienada/estranhada, como contraponto da

---

<sup>9</sup> Referência ao termo *alien* em língua inglesa que significa algo como estranho ou estrangeiro. No contexto empregado, sugere a alien/a/ção como essa condição de estranhamento e distanciamento de uma relação autoral com ação.

<sup>10</sup> O autor deste estudo desenvolveu, entre os anos de 2016 e 2020 (na graduação e pós-graduação em Psicologia), atividades de extensão, estágio e residência multiprofissional no hospital universitário, vinculadas à Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

criatividade, estudada, anteriormente, em diferentes contextos. Um exercício de compreensão ampliada da atividade constitutiva humana, mediante o resgate de uma perspectiva dialética da proposta ao entender que o caráter dialético, na compreensão da atividade humana, possa ter perdido espaço e élan em diferentes abordagens da Teoria da Atividade (DUARTE, 2000; 2003; GONZÁLEZ-REY, 2003). A seguir, iniciam-se essas reflexões da tríade conceitual que sustenta nossas proposições.

## **1.2 Ação, cri/a/ção e alien/a/ção: a busca por uma perspectiva crítica da atividade humana.**

Como mencionado anteriormente, parte das reflexões aqui produzidas visam refletir acerca de um percurso teórico anterior sobre a ação humana de característica cri/ativa, que, ao ser direcionado às práticas de promoção de saúde, desenvolvidas partir da Psicologia Sócio-histórica, produziu inquietações que nos trazem até aqui. Para tanto, pretendemos avançar em direção a um contraponto acerca da criatividade (alienação), no intuito de construção de uma compreensão crítica e ampliada do processo de atividade humana, na direção de sua totalidade, bem como contradições. Dentro dessas configurações de atuação, o conceito de atividade<sup>11</sup> tem sido apontado, por outros autores, como importante para compreensão do processo humano de constituição psíquica, na ação no mundo, bem como para uma reflexão sobre sujeito e subjetividade nessa ação (ASBAHR, 2005). Nessas condições, a inteligibilidade permitida pelo conceito de atividade, assim como a criatividade, pode trazer subsídios importantes na reflexão teórica que sustentam o percurso de formação citado e o presente exercício investigativo. No entanto, autores, como Gonzalez-Rey (2003; 2007a; 2007b), sugerem limites da Teoria da Atividade para a construção de uma perspectiva de sujeito e subjetividade; por sua vez, Duarte (2000; 2003), critica os modos pelos quais a teoria foi apropriada por outros autores, como pontuaremos brevemente, a seguir.

Gonzalez-Rey sugere que, na busca de uma objetividade para a Teoria da Atividade, ocorreu um não reconhecimento do que ele chama de “poder gerador” da psique (Gonzalez-Rey, 2003, p. 84-85) e que implicaria, segundo o autor, em uma perda da perspectiva dialética da relação entre psique e o social.

---

<sup>11</sup> “A teoria da atividade surgiu no campo da psicologia com os trabalhos de Vigotski, Leontiev e Luria. Ela pode ser considerada um desdobramento do esforço por construção de uma psicologia sócio-histórico-cultural fundamentada na filosofia marxista. Embora a denominação ‘teoria da atividade’ tenha surgido mais especificamente a partir dos trabalhos de Leontiev, muitos autores acabaram por adotar essa denominação também para se referirem aos trabalhos de Vigotski, Luria e outros integrantes dessa escola da psicologia” (DUARTE, 2003, p.280).

Com a categoria de sentido, Vygotsky reconhece pela primeira vez o caráter gerador da psique, rompendo com uma tendência que caracterizou momentos anteriores de sua obra, de estabelecer uma relação linear e direta entre as operações externas e as internas, princípio que depois radicalizou A. N. Leontiev em sua teoria da atividade (GONZALEZ-REY, 2007a, p.175)<sup>12</sup>.

Contudo, esta leitura da Teoria da Atividade, realizada por autores contemporâneos, explicitada nessa citação, segundo Duarte (2000; 2003), não levam em consideração a sua complexidade e fazem um uso instrumental da teoria, apartando-a de todo referencial teórico sobre a qual foi construída e que são imprescindíveis para uma apropriada compreensão das produções de Leontiev e Vigotski.

Neste embate acerca de distintos nuances acerca da atividade, efetuados por figuras renomadas no campo de estudos acerca da obra vigotskiana, assim como Santos (2015) na delimitação do que é atividade ou ação na presente dissertação,

[...] optamos por permanecer na forma como Vigotski trata essa mediação: como algo da ordem do agir no mundo e que, embora profundamente relacionado com as formas como as relações são estabelecidas no Modo Capitalista de Produção, em nenhum momento ele se ocupou de diferenciar ação, atividade e trabalho. Tratamos aqui essa mediação como algo da ordem do agir no mundo, uma ação que pode ser transformadora (SANTOS, 2015, p. 200).

Potencial transformador da realidade esse que, segundo Sawaia (2014), ocorre no agir articulado em uma unidade com o pensar e o sentir. Constituindo-se em uma relação de unidade entre aspectos que podem estabelecer entre si contradições que conferem a ação humana características de drama<sup>13</sup> (DELARI JÚNIOR, 2011).

Podemos inclusive retomar esta perspectiva de unidade entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 2014) para ilustrar a diferenciação qualitativa aqui proposta entre cri/ação e alien/ação; enquanto a primeira qualidade de ação (cri/ação) encontra esta unidade com a totalidade do processo, vinculando-se com capacidade transformadora e autoral com a mesma, a segunda modalidade (alien/ação) tem essa unidade estabelecida com a fragmentação do processo. Discussões que serão retomadas no Capítulo 5, que faz uma análise comparativa

---

<sup>12</sup> Gonzalez-Rey constrói toda sua teoria de sujeito e subjetividade, a partir da categoria sentido em Vigotski, apontando que é somente, a partir de então, na obra do autor, que teremos materialidade teórica necessária para tanto, a partir de Vigotski (2003; 2007a; 2007b). Contudo, já em sua monografia sobre Hamlet, Vigotski (1999a) já defendia uma não correspondência exata, entre uma obra produzida por um autor e a obra apreendida por seu leitor. Entendemos assim, que, por mais que essas ideias possam aparecer mais sistematizadas e conceituadas em etapa posterior na teoria vigotskiana, na categoria sentido (GONZALEZ-REY, 2003), as proposições de Vigotski a respeito dos processos de imaginação, criação e arte (1999a; 1999b; 2009) já subsidiavam a compreensão de uma não linearidade entre os fenômenos intersíquicos e intrapsíquicos.

<sup>13</sup> Segundo Delari Junior (2011), a noção de drama em Vigotski trata-se de uma categoria fronteira, no limiar, entre Psicologia e Arte, que estabelece condições de que o autor aproxime-se do campo do teatro para discutir questões humanas e que, no presente estudo apresenta-se como importante recurso teórico-metodológico para refletirmos sobre o cinema. Discussões que serão melhores apresentadas durante capítulos posteriores.



entre o par dialético estabelecido entre alienação e criação acerca das significações alcançadas na presente investigação.

Tendo questões teóricas importantes sido levantadas, delineamos como problema de pesquisa, a processualidade acerca dos modos de produção retratados em cenas do filme *Tempos modernos* de Charlie Chaplin e suas implicações psicossociais no campo da ação humana. Como ponto de articulação com os pressupostos teórico-práticos, desenvolve-se no Capítulo 5 uma articulação entre essas três esferas conceituais que subsidiarão as discussões da obra escolhida: o campo da ação, da alienação/estranhamento e da criação, privilegiando os elementos presentes na obra investigada.

Na direção das coordenadas teóricas e metodológicas sinalizadas até aqui, construímos como questão de pesquisa: quais são as configurações de alien(ação)/estranhamento e suas possíveis relações com a cri(ação) nos processos de produção, presentes no filme?

Assim, temos como hipótese de fundo a ser buscada nas análises que criação e alienação/estranhamento se apresentam, como pares de opostos dialéticos, qualitativamente constituintes e interdependentes, tanto da ação autoral (autônoma) quanto da ação reactiva (heterônoma).

Com isso, pretendem-se compor uma compreensão dialética, buscando-se construções de teses e antíteses que permitam delineamento de sínteses qualitativas críticas (teóricas e metodológicas) sobre a ação de característica alienada/estranhada na relação com os meios de produção. Para isso, pretendemos explorar – na alien/ação/estranhamento – as relações e distanciamentos da atividade de uma condição autoral em um contexto aplicado.

Especificamente, objetivamos

- Investigar e delinear as configurações da Alien(ação)/Estranhamento expressas no filme *Tempos Modernos*, em suas relações com os processos de produção.
- Analisar a dinâmica processual da Alienação/Estranhamento, expressa em cenas do filme *Tempos Modernos*;
- Construir uma articulação entre alienação/estranhamento, criação e ação, mediada pelo repertório expresso no filme e em diálogo com uma perspectiva materialista histórica e dialética;
- Estabelecer uma relação metodológica entre a análise de núcleos de significação e a utilização de imagens na pesquisa psicológica.

Vislumbramos como as principais relevâncias qualitativas do estudo: a perspectiva de um avanço crítico para a Psicologia Sócio-histórica e sua compreensão de aspectos da constituição humana, no campo da atividade de trans/form/a/ção social do psiquismo e sua relação com meios de produção expressos na arte; as possíveis implicações desses processos nas condições de desenvolvimento humano; possíveis contribuições para proposta teórica e metodológica de reflexão sob um olhar sócio-histórico, em diferentes contextos de atuação; e a construção de uma metodologia de análise imagética/fílmica, articulada com a proposta de análise de núcleos de significação estabelecida por Aguiar e Ozella (2006; 2013) .

Em síntese, as questões que norteiam nosso trabalho são provenientes de articulações entre a atividade constitutiva humana, em sua relação com os meios de produção e seus impactos da constituição psicossocial, materializadas no filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin (1936)<sup>14</sup>. Mais especificamente, pretende-se estabelecer quais considerações podem ser produzidas a partir das significações referentes à Alienação/Estranhamento, como contraponto de uma atividade de qualidade autoral, registradas no filme escolhido.

### **1.3 O caráter visionário da obra e possíveis diálogos com a contemporaneidade**

O presente tópico pretende levantar alguns pontos que demonstram a relevância de escolha da obra e como ela ainda é capaz de levantar pontos importantes para pensarmos questões atuais, inquietações que acompanharam o processo da pesquisa, sem assumirmos um compromisso de aprofundá-las aqui, visto que excedem ao interesse desta pesquisa.

Serra (2008) menciona a pertinência de filme, aqui escolhido, para seu tempo e bem como sua atemporalidade, mas em que bases residem a mencionada relevância desta obra de Chaplin e quais as condições dela dialogar com esta realidade de mais de 80 anos de seu lançamento (1936)? Foram questões que também surgiram ao longo da construção desta proposta de pesquisa e que, como ilustração, pretendemos explorar a partir da reunião de três fragmentos do filme (Figura 2) que compreendemos como significante para argumentar em favor do valor científico da obra em questão.

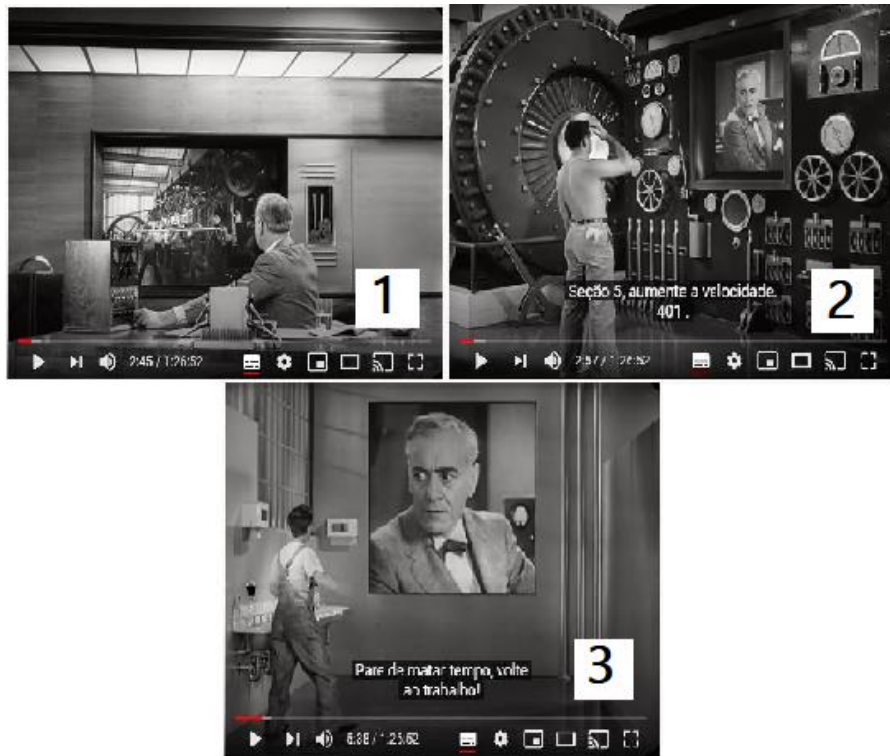
Em 1936, em uma perspectiva futurista, o filme mostra uma realidade de fábrica em que o patrão controlaria o trabalho a partir de videomonitoramento (telas) e acionando botões (cenas 1 e 2) e que essa vigilância onipresente seria capaz de alcançar até mesmo um

---

<sup>14</sup> O direito autoral e o domínio público são regidos no Brasil pela Lei 9.610/1998 - Lei de Direito Autoral. O artigo sobre obras audiovisuais é o de número 44 que diz que: "O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação". O fato de a obra estar em condição de domínio público foi importante para termos acesso à obra neste trabalho.

trabalhador (como na cena 3) que está no banheiro. “Pare de matar tempo, volte ao trabalho!”- ordena o patrão em uma tela instalada no banheiro da fábrica. O trabalho capitaneado aos moldes da canção que abre a presente dissertação.

**Figura 2 – Uma pré-história da uberização?<sup>15</sup>**



Fonte: Chaplin (1936, 00:02:45 min.; 00:02:57 min.; 00:05:38 min.)<sup>16</sup>

Na mesma direção, qual a grande discussão contemporânea a respeito do trabalho na lógica da uberização, que não a das telas, aplicativos e onipresença de um vínculo empregatício que estabelece uma precariedade ainda mais acentuada aos trabalhadores? Lógicas, como a dos sistemas de geolocalização que, acopladas a essas plataformas tecnológicas de emprego (transporte de pessoas e de mercadorias), permitem um monitoramento em tempo real, por aquele que contrata o serviço, semelhante à tela instalada

<sup>15</sup> Apontamos que o modelo de produção, representado na obra aqui estudada, difere dos modelos atualmente empregados e que sustentam características que têm sido nomeadas como a uberização do trabalho. Assim sinalizamos que não dá para ser feita uma simples sobreposição e traçar uma identidade entre os fenômenos retratados em *Tempos Modernos* e os vividos na contemporaneidade, ou estaríamos nos guiando tão somente pela aparência dos fenômenos. Contudo, um ponto pode ser ressaltado: os arranjos tecnológicos, de videomonitoramento, apresentados na obra, são configurações que ainda não existiam em 1936 e são justamente recursos estéticos que nos possibilitam um distanciamento de uma simples análise restrita a uma aparência imediata da realidade fílmica, para buscar mediações que penetrem nas determinações dos fenômenos. Aspectos esses que serão discutidos de maneira mais aprofundada no Capítulo 6, no núcleo de significação que discute a função ocupada pelas tecnologias no filme.

<sup>16</sup> Ao longo da análise, assim como nas imagens aqui apresentadas, as cenas são organizadas de acordo com sua aparição e sinalizadas, na nomeação da imagem, o tempo em que aparece na película, para facilitar retornos ao filme para abordar novamente os conteúdos.

no banheiro (cena 3). Telas, como as retratadas na fábrica do filme de 1936 por meio de efeitos especiais, hoje são uma realidade e estão no bolso de muitos dos trabalhadores como parte de vinculações empregatícias modernas. Arranjos tecnológicos que estruturam uma lógica de mediação, qualitativamente próximas, uma vez que podemos supor que o patrão na tela instalada no banheiro, retratado pelo filme, aproxima-se em sua função das notificações nas telas dos celulares de um(a) trabalhador(a) de aplicativo- acompanhando-a/o onde estiver. Um monitoramento que está ao alcance de todos nós, cotidianamente, uma vez que podemos acompanhar, em tempo real, a localização do carro de aplicativo ou da entrega de um produto que acionamos virtualmente. Isso para demonstrar como a obra de 1936 levantava questões, ainda que de maneira caricata, de arranjos psicossociais que são uma realidade cotidiana para grande parte de nós. Sejam nós, aqueles que recebem notificações de trabalho em nossas telas particulares, em momentos inoportunos ou, sejam nós, os que monitoramos/capitaneamos o trabalho de outrem, vigiando trajetos (ou desvios), apertando botões, avaliando (com estrelas, por exemplo) e fazendo parte do grande arranjo tecnológico de nosso tempo. Talvez, as esteiras retratadas no filme tenham ganhado uma virtualidade e os modos de produção sejam outros, mas a obra aponta, com quase um século de antecedência, interferências tecnológicas no trabalho que se assemelham às atuais configurações.

Contudo, a composição de imagens anterior tem aqui somente a finalidade de ilustrar a potencialidade da obra para as discussões sinalizadas. Maiores articulações entre recortes de cenas e reflexões críticas relativas à contemporaneidade serão estabelecidas nos capítulos de discussão dos indicadores e de núcleos de significação.

O estudo é proposto do seguinte modo: neste capítulo introdutório foram explicitadas as questões de pesquisa e relações com o referencial teórico, bem como o processo de formação e atuação que motivaram a construção desta pesquisa. Nos capítulos seguintes, propomos: capítulo metodológico (2), com delineamento do conjunto de procedimentos metodológicos empregados, em que abordaremos a utilização da Análise de Núcleos de Significação Imagéticos mediante da proposta desenvolvida por Aguiar e Ozella (2006; 2013) de análise de significações, que na presente dissertação articula-se ao estudo de imagens como avanço no referencial metodológico proposto; no capítulo posterior (3), apresentaremos as imagens que foram obtidas no estudo da obra cinematográfica e as categorias analíticas desenvolvidas durante a pesquisa — caracterizando a construção de pré-indicadores e indicadores que subsidiaram a elaboração dos núcleos de significação.

Os capítulos seguintes destinam-se a apresentação dos núcleos imagéticos de significação construídos para investigar o processo de alienação presentes no filme estudado.

Seguirão uma estrutura de apresentação e discussão de imagens que sustentam a construção dos núcleos, em articulação com os referenciais teóricos deste trabalho, visando o estabelecimento de sínteses interpretativas sobre nossos interesses de pesquisa. No **Capítulo 4** apresentaremos uma introdução teórico-metodológica acerca do desenvolvimento dos núcleos de significação que serão apresentados em capítulos posteriores. Assim, temos como primeiro núcleo de significação, apresentado no **Capítulo 5**, o desenvolvimento da análise comparativa do par dialético Criação e Alienação. De maneira sintética e comparativa, características gerais de Criação e Alienação, observadas nas cenas eleitas como pré-indicadores, que são contrapostas em suas minúcias e de maneira relacional, buscando construir a articulação de características antagônicas do par dialético, de modo que subsidie as discussões dos núcleos de significação posteriores. No **Capítulo 6**, são realizadas discussões em relação ao núcleo de significação imagético sobre o sofrimento humano decorrente do processo de alienação presente na obra; no **Capítulo 7**, discutiremos o papel dos arranjos tecnológicos no processo de alienação presentes no filme; no **Capítulo 8**, apresentamos e refletimos sobre a categoria Tempo presente na obra, e como pode ser um operador lógico de mediação crítica para avaliação concreta dos modos de produção de características alienadas e alienantes. Por fim, no **Capítulo 9**, são desenvolvidas as conclusões finais no formato de sínteses qualitativas que sinalizam e articulam os principais resultados — mediante diálogos entre os diferentes núcleos de significação obtidos. São indicados os avanços ao grupo de pesquisa “Epistemologia e a Ciência Psicológica” CNPq-UFAL, que a presente dissertação desenvolveu, bem como seus limites e futuras investigações.

## 2 MÉTODO: O DESENVOLVIMENTO DE UMA ANÁLISE DE NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO A PARTIR DE IMAGENS

Este capítulo apresenta o percurso metodológico empregado na construção da pesquisa, desde a escolha de uma análise fílmica como recurso de investigação; sua relação com estudos metodológicos já realizados até aqui pelo grupo de pesquisa no qual está situado este trabalho, com base em recursos imagéticos na pesquisa psicológica; e a construção de uma estratégia metodológica de análise fílmica articulada com a proposta de análise de núcleos de significação de Aguiar e Ozella (2006; 2013). Buscamos principalmente, na construção da presente via metodológica, estabelecer condições de emprego de imagens, articulado com pressupostos do Materialismo Histórico e Dialético, que possam ser usados neste e outros possíveis estudos sobre aspectos psicossociais mediados por imagens. Em suma, núcleos imagéticos de significação como uma proposta metodológica de análise de imagens, compreendendo que, assim como as palavras, as imagens materializam fragmentos de um real (direto ou indiretamente reconstruído pela arte), que contém elementos de sua aparência imediata, mas que podem ser articulados na busca de relações que superem essa aparência, na direção de uma análise complexa e crítica, a partir de mediações, desse real objetivado imageticamente.

Tomamos a imagem como a objetivação de processos psicossociais, como a imaginação e a criação (BUENO et al., 2017) e que trazem consigo “vestígios, pistas, testemunhos” de fenômenos psíquicos, possibilitando sua investigação indireta, como outras manifestações artísticas (VIGOTSKI, 1999b, p. 25). A imagem, nessa perspectiva, carrega consigo as condições materiais que a sustentam, as formas que alcançam e os conteúdos que veiculam, estabelecendo processos de significação.

Significação que, segundo Smolka, em seu texto *Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de rede de significações* (2004) indica que, para Leontiev

[...] Subjacente às significações, há os modos de ação (operações) socialmente elaborados, na prática das quais os homens modificam e conhecem a realidade objetiva. Em outros termos, as significações representam, transformadas e cristalizadas na estrutura da linguagem, a forma de existência ideal do mundo concreto, de suas propriedades, ligações e relações, tais como as revelam o conjunto das práticas sociais (SMOLKA, 2004, p.53).

Nessas significações estão objetivados os frutos de uma intrincada rede de signos, significados e sentidos, dos quais nos aproximamos a partir da análise de núcleos de significação, que busca essas relações que não estão, ao menos não em sua complexidade, na

aparência do fenômeno estudado. Ou seja, buscamos aqui estudar o “conjunto de práticas sociais” citado por Leontiev e objetivados na obra escolhida.

Para delimitar melhor essas diferentes instâncias que compõem as significações, apontamos que “os Signos, entendidos como instrumentos convencionais de natureza social, são os meios de contato com o mundo exterior e também do homem consigo mesmo e com a própria consciência” (AGUIAR, 2000, p. 129 apud AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 255). Por sua vez, “o sentido não é o signo, não está no signo, mas produz-se a partir do signo [...]” (SMOLKA, 2004, p.47), e ambos se articulam na relação com os significados, conforme é apontado na citação abaixo:

[...] a atividade humana é sempre significada: o homem, no agir humano, realiza uma atividade externa e uma interna, e ambas as situações (divisão essa somente para fins didáticos) operam com os significados. Nessa perspectiva, Vigotski (2001) lembra que o que internalizamos não é o gesto como materialidade do movimento, mas a sua significação, que tem o poder de transformar o natural em cultural. Os significados são, portanto, produções históricas e sociais. São eles que permitem a comunicação, a socialização de nossas experiências. Muito embora sejam mais estáveis, “dicionarizados”, eles também se transformam no movimento histórico, momento em que sua natureza interior se modifica, alterando, em conseqüência, a relação que mantêm com o pensamento, entendido como um processo. Os significados referem-se, assim, aos conteúdos instituídos, mais fixos, compartilhados, que são apropriados pelos sujeitos, configurados a partir de suas próprias subjetividades. Ao discutir significado e sentido, é preciso compreendê-los como constituídos pela unidade contraditória do simbólico e do emocional. Dessa forma, na perspectiva de melhor compreender o sujeito, os significados constituem o ponto de partida: sabe-se que eles contêm mais do que aparentam e que, por meio de um trabalho de análise e interpretação, pode-se caminhar para as zonas mais instáveis, fluidas e profundas, ou seja, para as zonas de sentido. (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 226).

Pretendemos construir aproximações dessas zonas de sentido, mediados pela imagem, mas vale ainda ressaltar que

A apreensão dos sentidos não significa apreendermos uma resposta única, coerente, absolutamente definida, completa, mas expressões do sujeito muitas vezes contraditórias, parciais, que nos apresentam indicadores das formas de ser do sujeito, de processos vividos por ele. (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 228)

O presente estudo se configura como uma pesquisa qualitativa, descritivo-interpretativa, do tipo objetivo-analítica, a qual visa uma construção de Núcleos Imagéticos de Significação acerca de características do processo de Alienação/Estranhamento, observadas em seu caráter processual em cenas do filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin. Buscando investigar sua relação (Alienação/Estranhamento) com a dinâmica de trans/form/ação social do psiquismo, seu contraponto a ação humana de qualidade cri/ativa, e possíveis implicações relacionadas ao processo de trabalho.

Sobre a perspectiva objetivo-analítica proposta por Vigotski no estudo na obra de arte, Wedekin e Zanella (2013, p.216) ressaltam que

Alinha-se a um método “objetivamente analítico”, o qual centraria “sua atenção na análise objetiva da própria obra de arte” (1998, p. 31). Tal ênfase na objetividade pode derivar do contexto já grandemente influenciado pelo marxismo, ao qual Vygotski já aderira entusiasticamente e para o qual se dedicaria na criação de uma psicologia baseada na filosofia marxista (Veresov, 2005).

Assim, pretende-se aqui a construção de uma proposta dialética de compreensão de como processos sociais, como os retratados na obra escolhida, contribuem, historicamente, para a constituição do psiquismo, principalmente como podem se relacionar com a qualidade criativa humana e subsidiar condições de alienação, distanciando o humano da capacidade de vincular-se de maneira autoral com o mundo e consigo mesmo.

## **2.1 Luz, câmera e (alien)ação.**

[...] além de um produto da atividade humana, o cinema como manifestação artística (arte em si) também pode ser considerado pensamento, entendido aqui como ideia, carregada de linguagem própria, com seus signos como instrumentos discursivos (RAMOS, 2015, p.117).

Com base nas questões que impulsionam a presente investigação, apontadas no primeiro capítulo, o passo seguinte é a indicação do percurso metodológico construído para a articulação dos aspectos já apontados neste trabalho de pesquisa. Com os referenciais teóricos e questões de estudos, brevemente apresentados anteriormente, identificamos que seriam possíveis duas vias, para trilharmos, neste momento: 1) seguir um modelo de estudo bibliográfico, com base nos conceitos levantados — Teoria da Atividade e/ou referenciais acerca da ação constitutiva da condição humana, o conceito de Criatividade e o conceito de Alienação, buscando aproximações e distanciamentos conceituais, que pudessem nos conduzir a uma visão ampliada e interligada dessas diferentes dimensões da ação; 2) ou construir uma proposta metodológica alternativa, submetida a outras condições materiais, que subsidiassem a investigação de outra processualidade, em interlocução desses conceitos. Ou seja, a delimitação de um campo de investigação, em um exercício reflexivo e a(im)plicado desses conceitos a uma realidade objetiva dinâmica, na qual possam ser produzidas perspectivas qualitativas a partir de articulações entre a alienação, em sua condição processual, e as dimensões da atividade e criatividade.

Elegemos a segunda opção: buscar no campo da arte condições de um estudo de aspecto processual de uma relação entre a Alienação/Estranhamento e meios de produção objetivados no cinema. Processualidade investigada que, uma vez registrada na obra cinematográfica, afere aos fenômenos estudados uma concretude que autores como Politzer e Vigotski defendiam ao aproximar-se do campo do teatro na proposição de uma Psicologia concreta (DELARI JÚNIOR, 2011). Segundo Delari Júnior (2011, p. 183)



[...] deduzimos que uma “psicologia concreta” seria tal qual aquela que “imitasse” o teatro, vindo, talvez, a nos apresentar uma realidade viva que nos diga respeito, na qual nos reconheçamos e que, principalmente, permita-nos transpor nossos próprios limites.

Em trecho seguinte, afirma:

Sendo assim, em meio à tensão entre os papéis sociais distintos da psicologia e da arte, talvez possamos interpretar o desafio lançado por Politzer quanto à necessidade de “imitarmos” o teatro, como contendo também boa dose de “ironia”. Mesmo que o teatro não tenha o “dever” de nos apresentar a vida humana tal e qual, ele o tem feito até com mais desenvoltura do que a própria psicologia. (DELARI JÚNIOR, 2011, p184).

Entendemos assim que eleger um filme como recurso de pesquisa seja um caminho metodológico condizente com o referencial teórico escolhido, devido a: semelhança ao percurso proposto pelo próprio Vigotski ao estudar o teatro, a literatura (1999a; 1999b) e o mesmo movimento escolhido, por exemplo, por Wedekin (2015), ao investigar o campo das artes plásticas e outras expressões artísticas russas, como fontes concretas de estudo de processos sócio-históricos. Desse modo, trabalhos de Wedekin e colaboradores (WEDEKIN; ZANELLA, 2013; WEDEKIN, 2015) também permitem subsídios de aproximação às propostas de Vigotski (1999a; 1999b), no campo das imagens. Essas referências são fundantes na escolha metodológica aqui apresentada.

Vigotski (1999a) escolheu uma obra de Shakespeare (Hamlet), para a elaboração de uma teoria crítica sobre a relação entre a produção artística, seu autor e o espectador da obra. Para tanto, retomou trechos de Hamlet ao propor um modelo analítico que nomeia como “crítica de leitor”, e estabelece interlocução com diferentes perspectivas teóricas acerca da criação artística<sup>17</sup>; já Wedekin (2015), busca em obras, como a do pintor Pavel Filonov, elementos concretos (formas e conteúdos) que demonstrem a tese de relações sócio-históricas da obra de Vigotski com expressões artísticas de seu tempo. São dois exemplos que substanciam, imersos em referenciais da Psicologia de Vigotski, o uso de obras de arte como fonte de pesquisa científica. Contudo, no presente estudo, temos um exercício mais próximo à articulação realizada por Wedekin (2015), que buscou nas obras expressões de um tempo e uma dimensão psicossocial compartilhada, aproximando-se do que Gonzalez-Rey (2003) nomeia como uma subjetividade social. Para o autor:

A subjetividade social, como sistema de sentidos subjetivos procedentes de diferentes zonas do social, que estão presentes em qualquer experiência social concreta, nos permite, de fato, estudar a sociedade por meio dos diferentes processos [...] isolados entre si e, pelo emprego deles, produzir indicadores para construções sobre fenômenos mais distantes das zonas atuais de produção do conhecimento

---

<sup>17</sup> É importante salientar que o próprio Vigotski revisitou e atualizou aspectos trazidos em sua monografia sobre Hamlet, no 8º capítulo de Psicologia da Arte, intitulado “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca”.

psicológico, de difícil acesso empírico e que são os que caracterizam as formas mais complexas de constituição da subjetividade social (GONZALEZ-REY, 2003, p. 216).

Ainda na mesma obra, Gonzalez- Rey advoga sobre diferentes níveis do campo social e processos psicossociais, mas que, segundo o autor, “tem sido conceituado de forma unilateral e absoluta dentro de um só referencial teórico, aparecendo como problemas de um valor universal” (GONZALEZ-REY, 2003, p. 217).

A escolha pelo cinema também se deve ao histórico de trabalhos desenvolvidos no Grupo de Pesquisa “Epistemologia e Ciência Psicológica”, que empregam imagens como recurso metodológico e demonstraram seu potencial na investigação de processos psicossociais (BUENO et al., 2017; OLIVEIRA et al., 2017; BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019), bem como a reconhecida importância das imagens em nossa cultura (BAUER; GASKELL, 2002). Em consonância, o teórico do cinema Siegfried Kracauer, “defende que os filmes produzidos para, e consumidos por uma nação, permitem uma boa percepção das profundas disposições psicológicas” (apud BAUER; GASKELL, 2002, p.138).

Ousamos sugerir que o cinema, em nosso tempo, está em patamar semelhante ao qual o teatro estava, quando Vigotski escreveu sua monografia sobre Hamlet; e a escolha do filme *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin (1936) reside na relevância da obra, inclusive, como fonte emblemática de referência imagética nas discussões acerca do conceito de Alienação e os impactos dos modos de produção na constituição humana (AMORIM, 2006; VERONEZE, 2014). Assim, investigam-se relações entre a Alien/a/ção e a Cri/a/ção, presentes no filme de Chaplin, com o intuito de construir, partindo de imagens, núcleos de significação capazes de uma reabordagem qualitativa da atividade humana como referencial para reflexões críticas acerca da dimensão psicossocial, em sua interface com os modos de produção.

Outra importante interlocução com o cinema que surge, durante o desenvolvimento do presente trabalho, é com as proposições acerca da sétima arte desenvolvidas por Sergei Eisenstein (1898-1948). Importante cineasta e filmólogo russo, contemporâneo de Vigotski e que tem, em sua concepção de *montagem*, uma compreensão dialética da obra fílmica, que contribui de maneira significativa para nossa investigação (EISENSTEIN, 1990).

Aproveitaremos aqui uma contextualização feita por Soares (2001) acerca de pontos importantes na trajetória e nas proposições de Eisenstein, bem como uma possível aproximação com a perspectiva de Vigotski sobre a arte.

Figura de proa da vanguarda artística soviética dos anos 20, Eisenstein desenvolveu ao longo da vida uma das mais poderosas e inquietas teorizações a respeito das possibilidades expressivas do cinema. Pode-se dizer que, para Eisenstein, nada do que pertencesse à esfera do cinema lhe era estranho. Dedicou-se tanto ao estudo da caracterização dos atores quanto à utilização do

som, sincronizado ou não às imagens; tratou do simbolismo das cores e do cinema em terceira dimensão – o “cinema estereoscópico”, como era conhecido na época –, num período em que estas técnicas ainda davam seus primeiros passos. Mas Eisenstein é reconhecido principalmente como o teórico da montagem, que constitui para muitos o específico fílmico por excelência.

Para Eisenstein, o estudo desses recursos era um meio de atingir o espectador, de provocar-lhe reações e conduzi-lo à ação. Com este objetivo em mente, elabora uma série de trabalhos teóricos, que sofrem modificações e aperfeiçoamentos constantes. No entanto, um traço comum permanece intacto: o desejo de aproximar a linguagem do cinema às formas do pensamento humano, buscando uma otimização dos recursos cinematográficos com vistas a influenciar e conscientizar o espectador da importância do engajamento político, colocando a arte a serviço da Revolução. Teorizando e realizando filmes no contexto imediatamente posterior à Revolução Russa de 1917, Eisenstein, como todos os intelectuais progressistas do período, estava engajado na construção da nova sociedade socialista que se anunciava. Em nenhum outro período da história o intelectual esteve tão organicamente inserido em um contexto de mudança radical da sociedade como durante o período pós-revolucionário na Rússia. Esta missão de servir à causa da Revolução foi tomada de bom grado e com fervor por todos aqueles que, espontaneamente, colocaram-se a serviço do nascente Estado soviético – pelo menos até a ascensão de Stalin, em 1927. Movidos por esses ideais, encontravam-se tanto os formalistas russos quanto os futuristas, na literatura; os construtivistas e os cubo-futuristas na pintura, escultura e arquitetura; Meyerhold, no teatro; Trauberg e Kosintsev, fundadores da FEKS (“Fábrica do Ator Excêntrico”), além de Kulechov, Pudovkin e Vertov, no cinema; Prokofiev, na música, entre outros. Apesar de atuarem em áreas distintas, um mesmo ideal os unia: o desejo de construção do novo homem socialista – com a conseqüente “demolição criativa” de tudo o que representasse uma concepção arcaica da vida e da arte –, e a fé no progresso científico, balizada pela doutrina marxista. Esse é um traço que aproxima Eisenstein de outro personagem atuante da época, cuja importância começou a ser reconhecida só recentemente: Lev Semionovitch Vygotsky” (SOARES, 2001, p. 10-11).

Para o cineasta russo é a partir da *montagem* (organização e junção de diferentes planos cinematográficos) que a obra pode estabelecer a fusão e colisão entre elementos fílmicos independentes, que constroem uma nova ideia e o sentido do filme. Ainda para Eisenstein, a *montagem* já existia na pintura, no teatro, na música, na prosa e na poesia (EISENSTEIN, 1990, p. 8-9).

As proposições de Eisenstein subsidiam inclusive a maneira como podemos pensar a própria metodologia desenvolvida ao longo deste estudo. Pois o exercício de escolha de cenas relacionadas à temática estudada e a busca de uma articulação analítica que possibilite interpretações, assemelham-se a ideia de fusão e colisão entre distintos elementos, presentes na ideia de montagem, buscando a (re)construção dos sentidos da obra. Demonstra assim, a nosso ver, profundas relações entre as elaborações de Eisenstein sobre o cinema com uma perspectiva materialista histórica e dialética e, até mesmo, com a proposta vigotskiana de

análise da obra artística, a partir do choque ou colisão entre diferentes instâncias de composição da obra, como a forma e o conteúdo (VIGOTSKI, 1999b).

Sobre aproximações teórico-metodológicas entre Eisenstein e Vigotski, Soares (2001, p. 12) aponta que

É na definição vygotkiana do desenvolvimento, no pensamento infantil, dos conceitos, que vamos encontrar um ponto de aproximação com Eisenstein. O conceito, elaboração mental propiciada pela aquisição da linguagem, é uma preocupação que percorre as reflexões desses dois estudiosos, adquirindo importância capital em suas elaborações teóricas. Outro ponto comum entre eles pode ser identificado na noção de discurso interior. Ao contrário de uma concepção verbalista do pensamento, Vygotsky e Eisenstein não reduzem o discurso interior à lógica predicativa que preside a linguagem verbal. Para ambos, em graus diferentes, o discurso interior é matizado por elementos imagéticos, responsáveis pelo caráter sintético de sua organização.

Soares ainda resgata a afirmação de Machado (1989) que afirma ser

Para Vigótski, o discurso interior opera com a semântica e não com a fonética. É um discurso estruturado sobre a predicação, com a conseqüente omissão do sujeito e de partes da frase que com ele se relacionam. Enfim, é um discurso onde o sentido (contexto) prevalece sobre o significado (zona estável), criando uma estrutura de linguagem condensada. *Não deixa de ser uma estrutura lingüística muito parecida com a do filme.* Da mesma forma como as imagens fluem na tela, uma a partir da outra, os sentidos das palavras no contexto do discurso interior confluem uns nos outros (MACHADO, 1989, p.157 apud SOARES, 2001 p. 12-13, grifo do autor).

Assim, esse discurso interno estabelecido pela obra, para Eisenstein, segundo Soares (2001, p. 06), “[...] é aquele que foi definido por Vygotsky como discurso cotidiano ou espontâneo, motivado afetivamente e ligado ao contexto da situação concreta em que emerge”.

Ou seja, a obra de arte e o cinema, na perspectiva apresentada, estão impossibilitados de estabelecer no expectador, de maneira direta, conceitos científicos e uma determinação da consciência. Algo na direção do que Vigotski teorizou ao divergir de uma perspectiva de contágio ou simples transmissão idealmente de conteúdos entre obra de arte e a pessoa expectadora (VIGOTSKI, 1999b).

O que nos parece é que ao desenvolver uma perspectiva da obra fílmica, em sua resposta estética mais direta, do campo de uma resposta afetiva/emocional, e da incapacidade de uma técnica capaz de (re)produzir diretamente conceitos científicos (atrelados a uma dimensão verbal do pensamento abstrato) (SOARES, 2001), Eisenstein estaria alinhado à compreensão vygotkiana da obra de arte como técnica social dos sentimentos (1999b), e não uma técnica de simples (re)produção de pensamentos<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Não sendo ocioso lembrar que, tanto para Vigotski quanto para Eisenstein, é arbitrária qualquer divisão que apartem pensamento de sentimento, ou o conceito científico de um conceito primário, ambos estabelecendo uma relação de interdependência (SOARES, 2001).

O que a obra nos oferece, nessa direção, são *modelos*, que Pitagnatari (1987, p. 147-148) define, em um estudo sobre semiótica e literatura, como sendo:

Um modelo é um conceito não-verbal, ou seja: o equivalente a um conceito (contiguidade) é um modelo (similaridade). A prosa de ficção, ou uma biografia, é um modelo, um ícone. De quê? Da vida. Da vida dos leitores. A vida de cada um é vista e sentida como um ícone imediato (o phaneron de Peirce, ou ‘a qualidade de um sentimento’). Esta é a razão porque um romance, para não dizer uma peça ou um filme, pode prender nossa atenção até mesmo quando não apresente quaisquer qualidades especiais de estilo. Ler um romance [ou assistir um filme] é comparar modelos, trocar modelos, não comparar ou trocar ‘idéias’ ou conceitos.

Direção na qual nos propomos, na presente dissertação, a um estudo de *modelos* expressos por meio do encontro, em termos vigotskianos, entre formas e conteúdos (VIGOTSKI, 1999b) que compõem a obra.

## 2.2 Do conceito a obra

Uma vez eleita à Alienação como dimensão de estudo, que, segundo Lefebvre (2009), constitui-se como algo que

[...] não é teórica e ideal, ou seja, algo que se representa exclusivamente no plano das ideias e dos sentimentos; ela também é, acima de tudo, prática, e se encontra em todos os domínios da vida prática. O trabalho é alienado, escravizado, explorado, tornado exaustivo e esmagador. (LEFEBVRE, 2009, p. 42).

E com as proposições de Vigotski (1998a), de que um corpo só se revela em movimento, passamos a trabalhar na direção de construir uma via metodológica de investigação que pudesse se dar nesse movimento/processualidade. O cinema surgiu, como já sinalizado, como possibilidade metodológica que estava relacionada ao histórico do próprio grupo de pesquisa no qual o estudo está inserido (BUENO et al., 2017), ao mesmo tempo que se revela como potência por: 1) viabilizar esse exercício de um estudo qualitativo de determinado fenômeno em sua dinâmica processual (BAUER; GASKELL, 2002).; 2) e a partir de um recurso (a imagem) que tem destacada importância na contemporaneidade (BAUER; GASKELL, 2002).

O passo seguinte foi, a partir dos descritores cinema e alienação, revisar estudos, em bases de trabalhos acadêmicos *Scielo* e *Google acadêmico*, sobre obras cinematográficas que pudessem subsidiar o estudo da dinâmica processual da alienação. A partir de trabalhos, como os de Amorim (2006), que aborda cenas do trabalho nas telas do cinema; Veroneze (2014) que reflete sobre o processo de alienação na vida social cotidiana e sua relação com um clima de revolta em manifestações; e Serra (2008), que faz uma importante síntese do filme de Chaplin (1936), articulada com seu contexto histórico; vimos que o filme *Tempos Modernos* retratava de maneira emblemática nosso interesse de pesquisa. E apesar de ser uma ficção, e

autores como Amorim (2006) sugerirem o cinema como uma grande fábrica de ilusões, segundo Serra (2008, p.145),

[...] se há filme em relação ao qual a velha querela entre ficção e documentário não tem razão de ser ele é, seguramente, *Tempos Modernos* – que ilustra, de forma perfeita, que toda a ficção envolve documentário (“realidade”) e todo o documentário envolve ficção (“imaginário”). Nesse sentido, este filme acaba por revelar, também, toda a importância da relação do cinema com domínios como os da sociologia, da antropologia, da economia ou da história, para nos referirmos apenas a algumas das mais relevantes ciências sociais e humanas contemporâneas.

Querela essa, entre imaginação e realidade, que Vigotski (1998b) aborda de maneira não dicotômica, ao propor uma interdependência de ambas às dimensões, onde não há uma possível relação com um real sem atravessamento da imaginação, nem mesmo uma imaginação que não tenha suas bases no real.

[...] é impossível conhecer corretamente a realidade sem um certo elemento de imaginação, sem se afastar dela, das impressões isoladas imediatas, concretas, em que essa realidade está representada nos atos elementares de nossa consciência. Tomem, por exemplo, o problema da invenção, o da criação artística; neles, verão que a resolução das tarefas exige em alto grau a participação do pensamento realista no processo de imaginação, que atuam juntos (VIGOTSKI, 1998b, p. 128-129).

Retomando a construção metodológica, não é ocioso lembrar que não se trata de uma análise da obra de Charlie Chaplin, na direção de buscar o autor impresso/expresso na obra. Seguimos a proposta vigotskiana de uma análise que compreenda certo descolamento da obra de seu autor (VIGOTSKI, 1999a), distanciando de perspectivas de análise da arte individualizantes, que buscariam referências intrapsíquicas de seu autor expressos na obra. Nessa crítica que Vigotski realiza em relação algumas incursões psicanalíticas no campo da arte, e que, em sua visão, tornavam-se reducionistas (VIGOTSKI, 1999b). Com isso apontado, pretendemos, a partir de cenas emblemáticas, construir um exercício semelhante ao desenvolvido por Wedekin (2015), no qual se busca em obras artísticas e teóricas, atendo-se as suas formas e conteúdos, as impressões/expressões de um tempo histórico.

A obra de Chaplin apresenta, a partir do recurso cômico, características que remetem a um tempo nomeado como “moderno”, marcado de forma significativa por elementos relacionados aos meios de produção que reproduzem, de maneira destacada, uma realidade industrial e seus impactos na condição humana. Um dos elementos centrais à trama é uma espécie de perda de uma relação autoral/humanizadora com aquilo que se produz, de características representativas do processo de alienação e que guardam relação com o sofrimento humano (GRADELLA JUNIOR, 2010; MORAES; SILVA; ROSSLER, 2010).

Segundo Veroneze (2014, p. 34) o filme retrata o auge do desenvolvimento do modo de produção capitalista, onde “a vida social acaba sendo regida pela lógica do capital, e as relações e inter-relações sociais se apresentam totalmente coisificadas e reificadas”.

Considerado o último filme mudo realizado por Chaplin, apesar de não ser completamente mudo, contendo o som de uma banda e um trecho de dublagem (*playback*). Lançado em fevereiro de 1936, nos EUA, a “reação da crítica norte-americana não só não foi a mais positiva como alguma parte dela veio a acusar o filme de ser pró-comunista” (SERRA, 2008 p.145). Elemento que já indica a potencialidade crítica da obra em ofertar contrapontos a uma realidade com profundas raízes no modelo capitalista de organização social. Ilustrando a resposta a uma das perguntas que abre este trabalho, na página 20, sobre a possibilidade de uma produção artística, dentro de uma realidade organizada majoritariamente pelo modelo capitalista, produzir uma crítica a esse modelo de organização social. Se autores, como Adorno, um dia questionaram a possibilidade a existir poesia e arte em momentos de precariedade humana, como durante a segunda guerra (GINZBURG, 2004), eles também fazem um convite a refletirmos sobre as implicações de uma impossibilidade de descolamento de uma obra da realidade material na qual é produzida. Contudo, a partir de Vigotski (1999b), em específico sua compreensão do fenômeno catártico e de como a arte não está a serviço de mero alívio<sup>19</sup>, pensamos e defendemos uma capacidade crítica da arte em denunciar as profundas contradições de uma realidade. Nesses termos, arte nessas condições não é só possível, mas radicalmente necessária.

Segundo Serra (2008, p. 145-146),

*Tempos Modernos* é, provavelmente, o melhor documento alguma vez produzido sobre a sociedade industrial – dando conta não só da sua versão fordista, existente à época, mas também de algumas das direções que ela viria a tomar no futuro [...]este filme acaba por revelar, também, toda a importância da relação do cinema com domínios como os da sociologia, da antropologia, da economia ou da história, para nos referirmos apenas a algumas das mais relevantes ciências sociais e humanas contemporâneas.

Inicialmente pretendia-se uma análise de enfoque primordial no personagem; mas, a partir de estudos como os de Wedekin (2015), ao que se refere à importância de uma perspectiva sobre expressões culturais, bem como proposições de Gonzalez-Rey (2003) e a atenção a aspectos relacionados a uma subjetividade de caráter social, entendemos que uma análise que fosse das cenas (diferentes objetos, cenários e contextos) contemplaria: 1) melhor a multiplicidade e complexidade de elementos que compõe a obra; 2) e se afastaria de uma interpretação que, ao restringir-se a um personagem, pudesse individualizar possíveis

---

<sup>19</sup> Discussões feitas por Vigotski no capítulo *A arte como catarse* (1999b).

dinâmicas apresentadas pelo filme. Assim buscamos alcançar uma análise da arte como técnica social dos sentimentos, sustentada por distintas dimensões (formas e conteúdos) em sua composição e que deve ser analisada como tal (VIGOTSKI, 1999b).

Ou seja, existe o personagem que representa em sua composição os caracteres socialmente relacionados à alienação, mas buscamos compreendê-lo na cena, em sua articulação dialética com os distintos componentes das cenas (cenário, demais personagens, objetos e contextos) — (re)construindo uma perspectiva processual que se dá por possíveis aproximações e contradições entre a diversidade de elementos cênicos. Buscando-se as coordenadas acerca do alienamento<sup>20</sup> que existam antes na relação entre personagens e elementos cênicos que coisificados e individualizados em apenas uma figura apartada da totalidade da obra.

### **2.3 Núcleos imagéticos de significação: a construção de um método para estudar o movimento do real partindo de imagens.**

A realidade é importante para a construção de conhecimento, não como sistema estático, “coisificado”, suscetível de ser apreendido no ato de conhecer, mas como sistema complexo que entra em contradições com as fórmulas prontas que queremos aplicar das nossas teorias. Essas contradições representam o aspecto principal do momento empírico, pois no jogo com elas o investigador é capaz de gerar novos conhecimentos facilitadores de novos momentos de inteligibilidade sobre o estudado em termos de seu marco teórico. Assim, acredito que aquelas teorias que têm permitido zonas de sentido cada vez mais amplas sobre seu objeto de estudo são capazes de gerar zonas de inteligibilidades sobre aquele, mantendo assim sua viabilidade (GONZALEZ-REY, 2003, p. 2018).

Na direção do trecho acima citado, de Gonzalez-Rey, buscando a construção de novas inteligibilidades acerca de objetos de estudo do campo psicossocial, uma das principais frentes de trabalho na presente dissertação é a construção de uma articulação entre a metodologia de Análise de Núcleos de Significação de Aguiar e Ozella (2006; 2013) com uma análise imagética.

A forma como a proposta metodológica da Análise de Núcleos de Significação é construída configura-a como uma importante via de investigação científica para pesquisas alinhadas com pressupostos do Materialismo Histórico e Dialético (MHD). Isso porque se constitui como um método que, em cada uma das fases, é, de maneira comprometida, articulado criticamente com as bases filosóficas, teóricas e metodológicas de uma Psicologia Sócio-histórica.

---

<sup>20</sup> Adotaremos ao longo da pesquisa o termo “alienamento” como um produto processual do processo de alienação e “alienante” como característica de processos produtores de características que remetem a alienação. Assim, pretende-se simplesmente sinalizar dimensões, aqui percebidas como distintas no processo de alienação.



Segundo Aguiar e Ozella (2006), a Análise de Núcleos de Significação trata-se de uma metodologia que tem como ponto de partida a realidade empírica, mas que busca descolar-se das aparências e apreender sentidos acerca de interesses de pesquisa. Assim, estabelecendo via metodológica para estudos implicados com uma realidade concreta, suas mediações e sentidos. Os núcleos são unidades de análise que se constituem na articulação (aproximação, complementaridade e oposição) entre elementos apreendidos empiricamente de determinada realidade, mais imediata, que são trans/formados, ao longo da pesquisa, em mediações críticas para determinado fenômeno. Processo que será descrito aqui, ao longo do desenvolvimento das etapas de sua constituição. Trata-se de uma proposta teórico-metodológica que visa “superar o imediato, que, por se distanciar da dialética, não alcança a realidade como unidade de fenômenos contraditórios” (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p. 59). Assim, podemos nos afastar de uma relação restrita a aparência da realidade estudada, penetrando nas mediações e relações que compõem o fenômeno estudado, por meio de significações obtidas dessas relações.

Ainda segundo Aguiar, Soares e Machado (2015, p.61), citando Mészáros (2013, p. 59), mencionam “sobre o quanto foi importante a ‘luta’ empreendida por Lukács, para a explicitação da ‘ausência de significado da imediatez’ e, assim, da importância da análise das mediações”. Neste trabalho, as mediações serão buscadas nas cenas e nos elementos cênicos que as compõem.

Os principais interesses no desenvolvimento deste percurso metodológico são: 1) estender a potencialidade da metodologia de Análise de Núcleos de Significação para o campo dos estudos com imagens, em diferentes frentes importantes de trabalho em Psicologia, compreendendo a relevância de seu compromisso ético-político com as bases epistemológicas que embasam o método; 2) após anos de estudos acerca do emprego de recursos imagéticos na pesquisa em Psicologia (BUENO et al., 2017; OLIVEIRA, et al., 2017; 2018) entende-se que esta proposta pode fortalecer e produzir avanços, tanto no campo dos estudos psicossociais com base em imagens, como no fortalecimento da metodologia proposta por Aguiar e Ozella (2006; 2013). Assim, pretende-se que as diferentes esferas teórico-metodológicas presentes nesse trabalho possam beneficiar-se das articulações aqui desenvolvidas.

## **2.4 Uma defesa da utilização das imagens na pesquisa psicológica**

No Grupo de Pesquisa Epistemologia e Ciência Psicológica, no qual esta pesquisa está situada, desde 2014, na interlocução entre graduação e pós-graduação, têm sido desenvolvidos

estudos que utilizam e estudam a utilização de imagens na pesquisa científica (BUENO et al.; 2017) e que apontam a imagem como importante materialidade cultural e histórica na contemporaneidade, seja nas dimensões social, política e econômica (LOIZOS, 2002), bem como um importante recurso de objetivação da subjetividade (ZANELLA et al., 2005).

Podemos pensar, a partir de escritos de Vigotski, em parceria com Luria (1996), que a imagem está na base de toda uma linguagem e pensamento humano de primeira ordem, antes do desenvolvimento cultural, que funcionam pictoricamente, com uma ampla gama de detalhes concretos e complexos. Uma linguagem de característica imagética, estreitamente ligada à memória e que vai perdendo espaço para modais de linguagem ligados ao desenvolvimento cultural, mas que seguiriam operando em um segundo plano (VYGOTSKY; LURIA, 1996, p. 124). Em termos dialéticos, superadas, mas incluídas na totalidade histórica, existindo como teses anteriores do desenvolvimento. Contudo, faz-se importante sinalizar que, neste estudo, a primazia será dada às imagens visuais, por conta do campo escolhido (cinema), pois, compreendemos que a imagem trata-se de registro psíquico de uma relação senso-perceptiva com o meio, podendo ser sonora, olfativa, tátil, entre outras (KASTRUP, 2013). Nessa direção, compreendemos que seja importante refletir outras possíveis articulações com esses outros modais de produção de imagens que compreendam a diversidade humana.

## **2.5 Procedimentos**

A seguir detalharemos o caminho metodológico seguido para construir condições materiais de análise da obra escolhida.

### **2.5.1 Busca e armazenamento**

Após eleição do filme *Tempos Modernos*, com base em bibliografia que mencionava a obra, foi realizada sua busca no formato integral. Uma vez encontrado, foi realizado o *download* do filme escolhido e armazenado em pasta virtual, resguardando a pesquisa de possíveis oscilações, no acesso remoto ao filme, nas bases *on-line* em que fora encontrado (*YouTube*).

Este percurso, que se caracteriza como a construção de um banco da pesquisa, onde ocorrem os salvamentos do material estudado (imagens, textos e análises produzidas) em pasta virtual (nuvem), vem sendo empregado em pesquisas do grupo desde 2015 (BUENO et. al, 2017), na graduação e pós-graduação, como: 1) estratégia de proteger dados de estudos, além das possíveis alterações de bancos de informação ou repositórios de arquivos

consultados, também de possíveis problemas técnicos em equipamento dos pesquisadores; 2) otimização do acesso, de maneira remota e simultânea, por diferentes membros de estudos, que podem atualizar as informações sem a necessidade de trocas de arquivos e ocorrência de versões distintas do mesmo material circulando (como ocorre quando o material é trocado por *e-mail*). Assim, uma vez que o material de pesquisa está salvo em *drive virtual* as etapas seguintes de tratamento das informações podem ocorrer dentro desta mesma plataforma, possibilitando concentração e sistematização das informações. Ou seja, em uma mesma pasta virtual, podem estar arquivados, por exemplo, referencial bibliográfico, imagens utilizadas (como os recortes do filme), planilhas eletrônicas de análise das informações e relatórios-protegidos por senhas.

### 2.5.2 O percurso de desenvolvimento dos Núcleos de Significação Imagéticos

Seguindo coordenadas de Aguiar e Ozella (2006), para a construção de núcleos imagéticos de significação capazes de explorar as relações entre cenas e as discussões propostas, as etapas norteadoras são: a identificação de pré-indicadores; construção de indicadores que concentrem as relações dialéticas e possíveis contradições inerentes ao material investigado; e, por fim, a construção e análise dos núcleos imagéticos de significação – etapa na qual as categorias obtidas, empiricamente, alcançarão sínteses ampliadas, ao serem articuladas com os referenciais teóricos que norteiam as discussões.

Como etapas complementares, foram adicionadas: **armazenamento** das imagens selecionadas do filme (cenas emblemáticas), identificadas como pré-indicadores, em pasta virtual; **tratamento** dos pré-indicadores; **descrição** breve da imagem; **tabulação**, mediante a construção de planilha eletrônica. Etapas que serão detalhadas na seção seguinte.

### 2.5.3 A construção dos pré-indicadores

Segundo Aguiar e Ozella (2006), para ser considerado pré-indicador, uma palavra deve expressar significados que remetam ao interesse de pesquisa. São, segundo Aguiar, Soares e Machado (2015 p. 61), unidades dessa relação empírica com a realidade que “contêm mais do que aparentam”, e esse a mais é o conjunto de relações que essas unidades imediatas sustentam, que, ao serem investigadas, podem nos aproximar de conjuntos de determinações não apreensíveis na aparência dos fenômenos. Nesse sentido, a partir do uso de imagens, foram eleitas cenas que, seguindo esse referencial, indicassem significados que guardassem relação com os objetivos de pesquisa, relações com o processo de alienação/estranhamento decorrente dos modos de produção expressos na obra. Para chegar a essas cenas, foi

estabelecida etapa equivalente à leitura flutuante textual, apontadas como primeira etapa de aproximação do material empírico.

Nesta etapa inicial, flutuante, de contato com a obra, no intuito de identificar cenas que pudessem guardar conjuntos de significados e possíveis sentidos que remetesse aos interesses de pesquisa, foram realizadas, no computador, sessões de exposição ao material, seguidas de:

- Pausas em momentos entendidos como importantes para discussões a serem desenvolvidas. Foram privilegiadas cenas que remetesse, direta ou indiretamente, aos modos de produção expressos no filme e possíveis impactos na dinâmica em torno do personagem central, bem como em outros elementos cênicos que fazem parte da composição (outras personagens, cenários e objetos). Assim, apesar de ser uma etapa mais empírica e imediata com a realidade investigada (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013) já exige um nível de interpretação, uma vez que as imagens (pré-indicadores) são escolhidas por quem pesquisa a partir de uma avaliação, mesmo que inicial, da capacidade de relação com a temática de interesse. Elemento que é interpretativo vital para o fazer científico (VIGOTSKI, 2004a, p. 287).
- Com auxílio do aplicativo “Ferramenta de captura” (nativo do sistema operacional *Windows*), as cenas foram salvas no formato de foto (*print screen*), como vemos acima;
- E, ao passo que as imagens eram geradas, foram salvas no banco da pesquisa construído anteriormente. Durante este armazenamento, foi desenvolvida, simultaneamente, a etapa de **tratamento** dos pré-indicadores imagéticos, com sua nomeação (numeração sequencial e cronológica), e sinalização de sua localização temporal no filme. Elemento que facilita o retorno ao filme para análise da cena em movimento e possíveis elementos processuais que contribuíssem para as análises seguintes.

Com fins de ilustração, a Figura 3 mostra um desses recortes que constituem os pré-indicadores da pesquisa:

**Figura 3 – O trabalhador engolido pela máquina**



Fonte: Chaplin (1936, 00:14:47 min.)

Posteriormente à construção do banco de imagens, desenvolveu-se um primeiro documento guia que organizaria as etapas seguintes. Neste documento, em formato *Word*, as imagens foram inseridas, em sua ordem cronológica de aparição no filme, e uma **descrição** breve da imagem, demarcando possíveis elementos de significação que justificassem sua eleição como pré-indicador. Nesta etapa já começam a ocorrer às primeiras notas interpretativas acerca das imagens que serviriam de pistas para elaboração dos indicadores e, conseqüentemente, os núcleos de significação imagéticos. Ou seja, já começa a haver certo distanciamento (ainda sutil) de uma realidade imediata/aparente/empírica, do material estudado (contida nas imagens), em direção a importantes bases de investigação. Isso porque, “elementos determinantes das formas de significação da realidade não estão ao alcance imediato do pesquisador. O real não se resume a sua aparência” (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015 p.60).

As informações geradas durante a etapas de tratamento e descrição passaram por processo de **tabulação**, mediante a construção de planilha eletrônica, do tipo *Excell*, na qual a descrição das imagens e seus referenciais (numeração e coordenadas temporais) foram organizados e podem ser associados a categorias analíticas construídas nas fases posteriores da pesquisa. Essa sistematização das informações em planilha otimiza a organização e acesso das informações, inclusive nas etapas de interpretação dos pré-indicadores, indicadores e núcleos de significação. Isso porque, uma vez que as informações estão na planilha podem, a

partir de ferramentas da própria plataforma, serem classificadas e ordenadas de maneira sistematizada. A seguir, um fragmento desse processo:

**Figura 4 – Planilha de tratamento e análise**

1	CENA	NOME	TEMPO	DESCRIÇÃO	DETALHES (cenário, objetos)	CATEGORIAS
2	1	O relógio	00:01:18	"Tempos modernos. Uma história sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade em busca da felicidade"	*Relógio como fundo da mensagem que abre o filme	

Fonte: Autor, 2021.

Por exemplo, a partir de uma das colunas, como “detalhes” ou “categorias”, é possível usar a ferramenta “classificar por” e estabelecer agrupamentos e organizações que facilitem o trânsito dentro do material para construção da análise.

Ainda durante a construção dos pré-indicadores, desenvolveu-se uma primeira etapa de **análise, intracenas**. Isso porque, diferente das análises de pré-indicadores, baseadas em palavras (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013), as cenas trazem diferentes elementos (personagens, cenários e objetos), que foram articulados, seguindo os critérios da aproximação, complementaridade e contradição, internamente à cena (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013). Não que isso não possa existir na análise de elementos textuais e narrativos, como em uma entrevista, mas ocorrem em uma qualidade distinta.

Em fases posteriores, os pré-indicadores (cenas) foram articulados entre si, configurando-se como **análises intercenas**, semelhantes ao agrupamento de imagens apresentado na introdução deste trabalho (Figura 2, p.32), em que, em comparação entre os pré-indicadores, são também estabelecidas relações de aproximação, complementaridade e contradição. Visando assim, o desenvolvimento da etapa de **sistematização de indicadores**.

Para tanto,

[...] em lugar de reduzir os significados à mera descrição descontextualizada de palavras, luta por apreender e explicar, por meio de categorias metodológicas fundamentais, a riqueza das mediações que neles se ocultam e determinam sua relação de constituição mútua com os sentidos (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p.61).

Em nosso caso, a partir de cenas, entendemos que, “por meio de um trabalho de análise e interpretação pode-se caminhar para as zonas mais instáveis, fluidas e profundas, ou

seja, para as zonas de sentido” (AGUIAR; OZELLA, 2013 p. 304), dimensão essa que revela relações que não estão, ao menos não explicitamente, na organização original. Zonas que parecem próximas ao alcançado pela *montagem cinematográfica*, como propostos por Eisenstein (1990), em que há uma fusão e colisão entre elementos que tem certa independência. Contudo, acreditamos que há uma especificidade no curso metodológico aqui implementado, pois promovemos de maneira ativa e intencional, a partir da eleição e recorte dos pré-indicadores, uma independência de recortes cênicos, para, posteriormente reagrupá-los e produzir um novo conjunto de fusões e colisões. Consiste em uma fase preparatória para as duas últimas etapas metodológicas seguintes, de **sistematização de indicadores** e a **construção e análise de núcleos de significação** (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013). Momentos esses posteriores que,

De posse desse conjunto (os indicadores e seus conteúdos), devemos, nesse momento, voltar ao material das entrevistas e iniciar uma primeira seleção dos trechos que ilustram e esclarecem os indicadores (AGUIAR; OZELLA, 2013 p.230).

Esse movimento de retorno dos indicadores, em nosso caso cenas, para articulação com o material original, em nosso caso o filme, possibilita que os indicadores possam ser confrontados com seu contexto original e que possam surgir elementos que aprimorem as interpretações, bem como a proposta metodológica. Nesse sentido, o método não é algo estanque e fixo, mas sim um recurso que vai sendo atualizado à medida que é confrontado com determinações materiais da realidade estudada.

Nesse movimento de idas e vindas à obra, os indicadores foram agrupados em eixos temáticos e nomeados de maneira que dialoguem com o campo conceitual que subsidia o presente estudo, estabelecendo-se a construção dos **núcleos imagéticos de significação**.

Ou seja, de maneira sintética, se, na proposta de Eisenstein (1990) sobre sua teoria acerca do cinema, seria a partida da *montagem* que o filme consegue, mediante a fusão e colisão entre elementos da obra, alcançar a produção de sentidos no espectador, a metodologia de análise dos núcleos imagéticos de significação segue via semelhante. No entanto, há uma direção distinta, o pesquisador realizará, inicialmente, verdadeira (*des*)*montagem* da obra, a partir da eleição de fragmentos/cenas a serem destacados (pré- indicadores) e que remetam a temática investigada. Posteriormente há uma espécie de (*re*)*montagem*, que visa produzir o mesmo efeito de fusão e colisão, propostos por Eisenstein e que, a partir da referência da metodologia de análise de núcleos de significação (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013), podemos pensar a relação de aproximação e complementaridade como essa qualidade de fusão apontada por Eisenstein; e a busca por elementos de contradição como a qualidade de

colisão. O intuito dessas *(des)montagens* e *(re)montagens* é alcançar justamente esse efeito estético/analítico sobre a temática, que, assim como proposto por Eisenstein sobre o cinema (1910), produziria acesso a construção de sentidos acerca da obra.

Em *Lendo imagens a partir de Vygotski*, Wedekin e Zanella, (2013, p.217) sugerem que Vygotski indica que o percurso é “a análise da forma e a análise funcional de seus elementos e da estrutura, porém, não explica o que Vygotski queria dizer com ‘recriação da resposta estética’ e ‘estabelecimento de suas leis gerais’”.

Acreditamos que este movimento metodológico aqui empreendido, de *(des)montagem* e *(re)montagem* da obra, inspirados pela proposta de *montagem* em Eisenstein, pode ter uma frutífera relação com o proposto por Vygotski e apontado por Wedekin e Zanella (2013). Isso porque compreendemos que a remontagem de cenas em torno da temática estudada pode alcançar essa recriação de uma resposta estética, mediada por interesses científicos aqui apresentados. Compreendendo aqui que o exercício de pesquisar relações de significações na articulação entre os diferentes componentes da obra é buscar a recriação de uma proposta estética, de objetivo científico, sobre as temáticas investigadas.

De maneira sintética, o presente capítulo apresentou, detalhadamente, o percurso de desenvolvimento de uma proposta metodológica, os caminhos traçados na escolha da obra e pressupostos teórico-metodológicos que serão articuladores nas discussões dos resultados obtidos. No capítulo seguinte, iniciaremos apresentação e discussão de resultados, mediante exposição dos pré-indicadores e indicadores que subsidiarão a construção dos núcleos de significação imagéticos.



### 3 A CONSTRUÇÃO DOS PRÉ-INDICADORES E INDICADORES

Neste capítulo iniciamos um percurso de apresentação de resultados obtidos a partir da análise das imagens que possibilitaram a construção dos núcleos de significação em torno da temática da alienação e seu comprometimento de vinculação de característica autoral no filme *Tempos Modernos*. Para tanto, iniciaremos discriminando a totalidade das 38 cenas que foram eleitas como pré-indicadores, no formato de Quadro (1), em sequência cronológica de sua aparição no filme e a indicação de seu tempo na película 3.1; na sequência, amparados por um segundo quadro (2), apresentaremos os 10 indicadores e sua relação com as cenas iniciais (pré-indicadores) 3.2; por fim, desenvolvemos sínteses de cada um dos indicadores, a fim de explicitar as discussões que estruturam essas composições entre cenas.

#### 3.1 Os pré-indicadores

Este mapeamento dos pré-indicadores, no formato de quadro, visa um compromisso metodológico de construção de vias para que o método possa ser refeito e até mesmo problematizado ou atualizado em outras direções, a partir de seu confronto com as cenas que sustentam este estudo. Outro ponto é tornar possível que este texto possa ser acompanhado de maneira paralela com as imagens, em movimento, trazendo a processualidade impressa nos movimentos da realidade investigada em futuros debates.

Foi assim que a presente dissertação foi escrita: duas janelas abertas, uma do texto e outra das imagens em movimento. E é esse movimento que as marcações temporais no mapeamento de pré-indicadores tornam possível ser replicado ao longo da leitura desta pesquisa.

Na identificação e construção de pré-indicadores, elegemos 38 cenas que guardam potenciais relações com a temática investigada, mas que, ainda por tratar-se de aspectos de uma realidade mais empírica e imediata da obra, necessitaram ser investigadas em suas relações, internas a cada cena (intracenas) e entre as diferentes cenas (intercenas). Elementos sobre os quais foi empreendido um exercício de agrupamento e contraposição que evidencie mediações que esclarecem o fenômeno da Alienação/Estranhamento no filme de Chaplin. Ainda sobre as cenas eleitas para composição da inicial da pesquisa,

[...] o pesquisador deve conceber os pré-indicadores não como discursos acabados em si mesmos, plenos e absolutos, mas como teses que, na tríade dialética (tese-antítese-síntese), se configuram como produções subjetivas mediadas por objetivações históricas das quais o sujeito se apropria. Nessa perspectiva, os pré-indicadores passam a ser compreendidos não como afirmações descoladas da realidade, mas como construções sociais, isto é, discursos mediados por numerosos

artefatos culturais e históricos que constituem o movimento dos processos de significação da realidade. (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p. 64).

É a busca por esses artefatos culturais e sociais que remetem a produção do alienamento/estranhamento mediado pelos modos de produção, e presente na cultura, que é o fio condutor central desta pesquisa.

Na direção apontada, será apresentado a seguir um quadro com o conjunto de pré-indicadores construídos no desenvolvimento desta pesquisa, com intuito de oferecer coordenadas que possibilitem análise retrospectiva, tanto das cenas quanto do desenvolvimento metodológico.

**Quadro 1 – O mapeamento de pré-indicadores**

<b>Cena/Nº</b>	<b>Nome</b>	<b>Tempo</b>
1	O relógio	00:01:18
2	O rebanho de ovelhas	00:01:25
3	Os trabalhadores semelhantes ao rebanho	00:01:30
4	A fila de trabalhadores	00:01:40
5	O capitão da indústria	00:02:13
6	O videomonitoramento da produção	00:02:45
7	A ordem e a continência na relação com o chefe	00:02:57
8	O aumento do ritmo de produção e seus impactos (a coceira)	00:03:24
9	A abelha e a falta de espaço para imprevistos	00:03:50
10	Novo aumento do ritmo	00:04:44
11	Impactos dos modos de produção	00:05:00
12	Mecanismos de controle	00:05:38
13	O capitão e o lúdico	00:06:25
14	A máquina de automação do almoço	00:07:12
15	Movimentos involuntários do corpo, no ritmo da máquina	00:08:23
16	A eminência de ser engolido pela máquina	00:13:51
17	Internação (institucionalização)	00:18:35
18	Pós-institucionalização	00:18:51
19	Movimento operário	00:20:05
20	Prisão (institucionalização)	00:20:37
21	O desemprego, a fome e as estratégias de sobrevivência	00:21:05
22	Rebelião na prisão (institucionalização)	00:27:50
23	Jornal: fora da prisão, notícia de desemprego e manifestações	00:28:58
24	Jornal: notícia as greves	00:30:56
25	Emprego na indústria naval	00:35:20
26	"Determinado a voltar para a prisão"	00:36:38
27	Assume um crime de roubo para retornar a prisão	00:36:52
28	Amor e a busca da felicidade	00:42:54
29	A felicidade, a casa e o trabalho.	00:45:08

30	Nova oportunidade de trabalho- a loja de departamentos	00:45:30
31	Liberdade e ida para casa	00:54:30
32	Jornal: Reabertura das fábricas	00:58:59
33	A reprodução de papéis sociais	00:59:35
34	Retorno à fábrica	00:59:42
35	A Greve	01:07:26
36	A arte e a mudança (cri)ativa.	01:08:49
37	A dançarina no café	01:09:16
38	A nova realidade de trabalho	01:12:05

Fonte: Autor, 2021.

Com base em 38 cenas, identificadas como pré-indicadores, foram identificados e descritos um conjunto de elementos que subsidiam a construção dos núcleos imagéticos de significação acerca da relação dos processos de produção e a alienação. Dentro de uma mesma cena puderam ser identificados diferentes elementos que a compõe, que, articulados, contribuíam qualitativamente para, inicialmente a construção de indicadores, posteriormente a elaboração dos núcleos de significação e discussão presente neste trabalho.

As cenas eleitas surgiram a partir de idas e vindas dentro do filme, buscando elementos que se repetiam, antagonizavam e que traziam elementos reflexivos que pudessem dar pistas acerca da temática investigada.

Se Eisenstein (1910), em sua proposta de *montagem*, descreve como cenas e planos são organizados para alcançar determinada função estética, foi possível nesta pesquisa perceber como internamente a composição da cena carrega uma logística semelhante de relação entre os diferentes elementos cênicos, para obtenção de determinado efeito estético. Assim, é na relação entre personagens, objetos cenográficos e a condução das cenas que a trama vai ganhando condições de comunicar, na relação entre forma e conteúdo, seus efeitos estéticos.

Como exemplo do processo de análise de elementos componentes da cena, trouxemos o sétimo pré-indicador (Figura 5), onde é observável a relação entre aquele que comanda a indústria com um funcionário, mediado por recursos tecnológicos que ainda não existiam naquele contexto, mas foram criados como elementos cenográficos de ilustração do que seriam os tempos modernos, presentes no título da produção cinematográfica. Podemos observar, ainda, objetos cenográficos que representam avanços tecnológicos, elementos simbólicos, como os gestos do trabalhador para o patrão, clara referência a uma configuração hierárquica rígida e militar do ambiente de trabalho encenado. Posteriormente, como esse conjunto de coordenadas cênicas afetarão os demais trabalhadores na linha de produção.

**Figura 5 – A análise dos elementos internos a cena, na construção de indicadores**



Fonte: Chaplin (1936, 00:02:57 min.)

Ainda com base na imagem anterior, é possível explicitar, a partir de movimento semelhante às referências metodológicas apontadas por Vigotski em *Psicologia da Arte* (1999b), nas contraposições entre formas e conteúdos, encontrar diferentes dimensões que compõe a imagem. Fazendo assim, distinções qualitativas que podem ser aglutinadas ou antepostas.

Vigotski elogia as formulações do linguista russo Potiebnyá que distingue 3 dimensões de análise (forma externa, forma interna e conteúdo). São elementos que o autor usa na investigação de palavras, mas que, segundo o próprio Potiebnyá (1893 p. 146 *apud* VIGOTSKI, 1999b, p. 33-34) são componentes que

[...] podem ser encontrados sem dificuldade também na obra de arte, se raciocinarmos assim: “esta é uma estátua de mármore (forma externa) de uma mulher com uma espada e uma balança (forma interna), representado a justiça (conteúdo).”

Vigotski ainda propõe que no lugar de “conteúdo” podemos empregar a expressão “ideia” (Potiebnyá 1893 *apud* VIGOTSKI, 1999b). O que na imagem apresentada anteriormente do filme poderia ficar em tais termos: há uma cena de um filme, como seus elementos cênicos- engrenagens, instrumentos de acompanhamento e controle da produção e personagens (forma externa) que retratam um ambiente de trabalho (forma interna), onde dois

homens interagem a partir de um cumprimento militar, continência, que representa uma relação de submissão, verticalizada e de hierarquização do ambiente semelhante a uma lógica militar (conteúdo ou ideia).

Essa capacidade de cada cena subsidiar reflexões acerca das relações entre seus componentes internos e que pudessem ser correlacionadas, de maneira direta ou indireta, às características que remetessem ao processo de alienação/estranhamento na dinâmica do trabalho foram os critérios de escolha das cenas.

Com a identificação de elementos internos a cada uma das imagens (pré-indicadores), foram investigadas características que subsidiaram, posteriormente, uma análise entre as diferentes cenas, intercenas, que embasou a construção dos indicadores.

### **3.2 Os indicadores**

Nesta etapa, foram construídas conexões entre as cenas (pré-indicadores), em um processo de “aglutinação dos pré-indicadores, seja pela similaridade, pela complementaridade ou pela contraposição” (AGUIAR; OZELLA, 2006, p.230) capaz de amplificar aquilo que se repete, mediante a identificação de aspectos análogos e afins, enquanto que pode também apontar outro elemento importante para uma análise crítica: as contradições. Critérios de aglutinação citados que viabilizaram a construção de nove indicadores, que se configuram como categorias que começam a se distanciar, de maneira mais pronunciada, de uma realidade mais imediata de relação com a obra estudada, na direção de possíveis estabelecimento de mediações.

Até o momento anterior (dos pré-indicadores) os resultados estão muito ligados a elementos internos às cenas e à obra, diluídos na totalidade da trama. Contudo, na construção dos indicadores passam a ganhar contornos que vão se descolando de uma ordenação primeira, muito comprometida com a aparência mais empírica e imediata do real, rumo à construção de uma ordem secundária, que passa a ser guiada mais pelas relações que podem ser estabelecidas entre os elementos cênicos, buscando uma verdade subtrama em torno do interesse de estudo. É esse distanciamento inicial que possibilita, em etapa seguinte, a construção de mediações articuladas com os pressupostos teórico-metodológicos do materialismo histórico e dialético rumo às significações nucleadas em torno da alienação.

Os 9 indicadores, obtidos a partir das 38 cenas iniciais, estão expostos no quadro seguinte, bem como as conexões entre os achados primários (cenas/pré-indicadores) e secundários (indicadores).

**Quadro 2 – O mapeamento de indicadores**

<b>Indicador</b>	<b>Pré-indicadores (cenas)</b>
Coordenadas sobre o tempo	1(o relógio), 5 (o tempo para ócio- quebra-cabeça), 6 (o tempo monitorado), 7, 8, 10, 16 (o ritmo/a aceleração do tempo), 12, 14 (neg.ócio/ a negação do ócio), 22 (ócio e institucionalização).
A modernidade do tempo e a relação com os avanços tecnológicos	6, 7, 12 (o videomonitoramento) e 14 (a máquina de automação do almoço).
O imprevisto como algo indesejado	8 (a coceira), 9 (a abelha) e 16 (o sofrimento como imprevisto indesejável)
Impactos dos modos de produção alienados/alienantes: a (des)humanização do trabalho	2 (o rebanho de ovelhas), 3 (o rebanho de trabalhadores),4 (a fila), 5 (o lúdico e humanização/saúde), 8 (sem tempo para imprevistos- o controle),11, 15, 16 e 17 (a repetição involuntária dos movimentos da máquina – impactos no corpo) 16 (A eminência de ser engolido pela máquina), 38 (dificuldade de adequação)
Institucionalização da inadequação	17 (polícia e profissional da saúde), patologização/individualização e internação, 18 (a alta), 20, 22, 23 (prisão), 26, 27 (reflexos da institucionalização), 30 (nova prisão), 35 (prisão)
Desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento	19 (os ideais de união e liberdade), 24 (notícia de greve), 35 (greve) *desemprego: 18, 21 (fome e estratégias de sobrevivência), 23, 32, 34(fila de desempregados - exército de reserva)
A felicidade e suas determinantes	1 (O título), 22, 24, 27, 28, 29, 31, 33 (reprodução de papéis sociais)
A produção do alienamento na relação com modos de produção alienados e alienantes	6, 7, 8 (heteronomia), 25 (fragmentação-sem conexão com a totalidade)
(Cri)ação	5, 13 (quebra-cabeças), 6 (relação com a totalidade), 36(dança) *rua-fora do trabalho, 37 (o trabalho e a criatividade), 38 (improviso)

Fonte: Autor, 2021.

O objetivo da inserção deste quadro de detalhamento dos indicadores é permitir que seja possível, para quem se interesse pela metodologia ou pela obra, identificar o conjunto de cenas (pré-indicadores) que compõe cada um dos indicadores e possa, no cruzamento com o quadro anterior, de pré-indicadores, acessar integralmente na obra cada uma das unidades menores (cenas) que fazem parte desta análise. Assim pode reestabelecer diálogo com os processos imagéticos em movimento, inseridos em sua ordem inicial.

### 3.3 Sínteses dos indicadores

Esta seção tem o objetivo de apresentar uma síntese introdutória e dialogada dos indicadores que compõe esta pesquisa e que são a base dos núcleos de significação imagéticos desenvolvidos. Objetivamos aqui apontar, resumidamente, suas características centrais. Para isso, a cada indicador, iremos retomar alguns pré-indicadores (cenas) que explicitem sua composição, buscando ilustrar diferentes níveis de mediação crítica com a realidade materializada na obra de arte investigada. Ainda, mais condicionada à descrição de configurações materiais das cenas, sem que haja a articulação necessária com referenciais externos que sustentem as discussões, o que será feito nos capítulos de construção dos núcleos de significações (4, 5, 6 e 7).

É importante salientar que objetivo desse capítulo não é o detalhamento minucioso de indicadores e pré-indicadores. Suas composições podem ser acompanhadas nos quadros apresentados anteriormente (1 e 2), mas assegurando que os principais elementos alcançados por esses indicadores e pré-indicadores serão retomados na etapa final de análise, a partir do Capítulo 4. Isso porque a elaboração dos núcleos de significação tem esse objetivo, demanda movimentos de retorno ao material original, bem como as primeiras categorias encontradas, em um exercício de colocá-los em diálogo com as configurações mais amplas das significações alcançadas pelos núcleos, bem como ilustrar os elementos que os compõem e articulação com os pressupostos teórico-metodológicos (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013).

Ou seja, trazer a síntese dos indicadores tem por objetivo produzir aberturas, semelhantes as que iniciam uma partida de xadrez, e que será efetivada ao final, em suas conexões com a totalidade do percurso que culmina na construção das significações articuladas nos núcleos de discussões que fecham este trabalho, à luz de pressupostos do Materialismo Histórico e Dialético. Contudo, as sínteses dos indicadores, a seguir, visam também explicitar para possíveis leitoras e leitores a riqueza temática da obra investigada e apontar caminhos promissores para outros estudos. Cada indicador guarda um conjunto de mediações possíveis de contribuição para articulações críticas sobre a realidade estrutural que sustenta os modos de produção retratados. Mesmo que ficcional, as reflexões que podem ser alcançadas explicitam direções e ritmos do movimento do real<sup>21</sup>.

Como os pré-indicadores são compostos por diferentes elementos cênicos, podem estar em mais de um indicador, por motivos distintos. Por exemplo, a cena apresentada na

---

<sup>21</sup> A ideia de uma realidade em constante movimento de transformação, essencialmente contraditória e distanciada de uma compreensão formal e estática, é a base da dialética (KONDER, 1981).

abertura deste capítulo pode estar em um indicador referente aos arranjos tecnológicos presentes no filme, por conta das máquinas e monitores; ao mesmo tempo em que pode estar em outro indicador sobre a relação entre o trabalhador e o patrão, por conta da presença de ambos os personagens na mesma cena.

### 3.3.1 Coordenadas sobre o tempo

O primeiro indicador que apresentaremos é formado por elementos cênicos que direta e indiretamente tenham relações com a categoria tempo. Categoria que tem destacada importância simbólica nessa obra, desde os primeiros minutos, 1) fazendo parte do título do filme (*Tempos Modernos*), 2) presente na imagem do relógio, a sustentar o título na abertura e, principalmente, 3) por configurar-se como um operador lógico para observarmos o manejo temporal do trabalho e suas implicações, como recurso de mensuração concreta da lógica que sustenta os modos de produção observados no filme analisado. Aspectos que serão detalhadamente abordados no núcleo de significação (Capítulo 8), sobre o tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada/estranhada.

A seguir, a imagem que abre o filme e nos convida a pensar sobre a importância do tempo como recursos de mediação para compreender a realidade retratada na obra.

**Figura 6 – De cena emblemática do indicador *coordenadas sobre o tempo***



Fonte: Chaplin (1936, 00:01:18 min.)

O que fica caracterizado por este indicador é a forma como o tempo é administrado por e para diferentes personagens, o monitoramento do tempo e sua gestão (com o aumento da



velocidade e ritmo de produção) e uma lógica do negócio, da negação de um tempo para o ócio (neg/ócio), vão dando contornos que denotam a importância do indicador. Relevância essa que faz com que a categoria tempo ganhe um núcleo de significação próprio, a partir de suas cenas, que possibilitam refletir concretamente sobre os processos de produção e a precarização do trabalho apresentados no filme.

Por exemplo, mediante as cenas escolhidas, podemos sugerir uma logística de análise dos mecanismos de concentração de renda como concentração de tempo de trabalho e, conseqüentemente, tempo vida de trabalhadores e trabalhadoras nas mãos de poucos. Na obra, a aceleração das máquinas pode ser tomada como aceleração do processo de concentração de renda/tempo em um mesmo espaço de tempo, sobrepondo e comprimindo a potência humana, causando impactos perceptíveis no personagem central. Assim, temos uma relação direta entre como o tempo é retratado, em sua administração e relação com os demais elementos cênicos como um operador lógico de análise de processos de trabalho retratados na obra.

**Figura 7 – O monitoramento e gestão do tempo do trabalhador**



Fonte: Chaplin (1936, 00:02:45 min.; 00:05:38 min.)

As cenas acima, que fazem parte desse indicador, ilustram como o tempo do trabalhador é capitaneado, aqui, a partir de arranjos tecnológicos e que serão relações que são mais aprofundadas no indicador posterior. No filme, a maneira como o tempo do personagem principal é afetado pelos modos de produção promove a precarização do trabalho e da própria vida.

### 3.3.2 A modernidade do tempo e a relação com os avanços tecnológicos

Se o indicador anterior evidencia modos de gestão do tempo, em um tempo que também é histórico, presente no título do filme investigado, esse tempo é nomeado no título da obra como moderno. Um tempo futuro que identificamos, a partir do filme, uma modernidade configurada principalmente pelos arranjos tecnológicos. Arranjos esses, como o videomonitoramento, que em 1936 (ano da produção cinematográfica) ainda não existiam em tais configurações e são representados a partir de efeitos especiais que introduzem telas de vigilância do trabalho em diferentes espaços da fábrica, como observado nas imagens do indicador anterior.

Então, se no indicador anterior (sobre a administração do tempo pelos modos de produção) propomos uma lógica de captura e exploração do tempo do trabalhador de maneira que precariza o trabalho e a própria vida, no presente indicador apontamos a relação dos arranjos tecnológicos como a consolidação e potencialização dessa precarização. Ou seja, os recursos tecnológicos instrumentalizam os ideais produtivistas de maneira que alcançam uma efetividade dos modos com que se organizam de uma maneira nociva.

Vale ressaltar que não se trata de apontar a tecnologia, como àquela presente na mecanização da produção ou no videomonitoramento mostrado anteriormente, como o problema objetivado em si, mas sim seu manejo, as finalidades de seu emprego nos processos de produção retratados. Algo que fica evidente no conjunto de imagens a seguir.

**Figura 8 – A máquina de alimentar trabalhadores**



Fonte: Chaplin (1936, 00:07:12 min. - 00:10:48 min.)

O ideal de um recurso tecnológico que aumente ainda mais a produção e reduza o tempo visto como ocioso, faz com que aquele que capitaneia a indústria tenha interesse por uma máquina que automatiza a alimentação dos profissionais da fábrica na própria linha de produção, viabilizando que a mesma não seja interrompida nem para a alimentação dos funcionários. Com isso, na obra estudada, é possível ver uma modernidade condicionada ao uso dos avanços tecnológicos compromissados com os ideais da produtividade e que acaba sendo nociva para as condições humanas sobre as quais são impostas. Aspectos que serão mais bem explorados na construção do núcleo de significação *Os arranjos tecnológicos e a precarização do trabalho: a intensificação do processo de alienamento* (Capítulo 7), que se detêm sobre o papel da tecnologia investigado neste filme e como pode ter articulações com discussões contemporâneas acerca do trabalho mediado por novas tecnologias.

O que este indicador aponta, de maneira sintética, são arranjos tecnológicos que visam vigiar (videomonitoramento), gerir o tempo (aceleração da produção, máquina de alimentação) e apropriar-se do processo com um controle que reduza imprevistos a qualquer custo.

### **3.3.3 O imprevisto como algo indesejado**

Nos dois indicadores anteriores trouxemos reflexões sobre um tempo de modernidades, retratado no filme, a serviço de modos de produção que tem como marcas principais uma lógica de gestão do tempo e recursos tecnológicos, na direção de uma automação que visa redução de variáveis não controláveis, com pouco espaço para imprevistos.

Que processo pode ser pensado sem a possibilidade de imprevistos? O que podemos observar nesta obra de Chaplin é um processo pensado a partir desses ideais, em que a velocidade e controle do tempo desconsideram e intervêm em necessidades básicas, como alimentação e idas ao banheiro. Aspectos apontados em indicadores anteriores, e que são colocados em xeque neste indicador — seja quando uma abelha (00:03:50 min.) surge na linha de produção, ou quando um trabalhador sente uma simples coceira (00:03:24 min.) ou ainda, quando os sofrimentos decorrentes dos modos de produção surgem em cena (00:05:00). Assim, toda a lógica idealizada em torno de que as máquinas nunca parem rui e cai por terra, transforma-se em uma cadeia acidentada de acontecimentos inesperados, conduzidos comicamente por Chaplin.

A comicidade do filme arranca risos da plateia há mais de 85 anos, mas, durante a execução desse trabalho ganha outros contornos, como a compreensão de que o personagem

central, retirado da estrutura e de contornos cômicos, é o retrato do sofrimento e inadequação humana a processos de (des)humanização. Ou seja, tirada a forma cômica, o conteúdo da obra é sobre o sofrimento humano frente a modos de produção na modernidade. É exatamente nessa contradição entre forma e conteúdo que ocorrerá o efeito da obra sobre seus expectadores (VIGOTSKI, 1999b).

A abelha, a coceira e o sofrimento decorrente da (des)humanização nos processos são imprevistos, concretos, que confrontam padrões idealizados (sem espaço para arranjos singulares do real). Aspectos que serão retomados no núcleo de significação destinado ao sofrimento humano decorrente de lógicas alienadas e alienantes retratadas no filme. Portanto, as cenas que sustentam esse indicador mostram que há uma homogeneização do processo produtivo e a condução de seu fluxo em uma velocidade que não deixa espaço para qualquer manifestação de aspectos fora do desejado; sendo assim, produzem a necessidade de uma condição humana que mantenha o processo em curso a qualquer custo.

Como efeito rebote dessa lógica onde não há espaço para imprevistos é que também não há espaço para improvisos e soluções (cri)ativas, colocando os trabalhadores em situação de passividade ao ritmo imposto pelas máquinas e aos modos que elas são geridas. A passividade exigida dos corpos na linha de produção, bem como seu contraponto, a ação de característica improvisada (cri/ativa), serão analisadas de maneira dialética no núcleo de significação *(Alien)ação e (cri)ação, um par dialético de análise* (Capítulo 5).

**Figura 9 – A abelha, a coceira e a falta de espaço para imprevistos**



Fonte: Chaplin (1936, 00:03:24 min.; 00:03:58 min)

As duas cenas acima demonstram que o ritmo empregado no processo de trabalho direcionado única e exclusivamente ao máximo possível de desempenho da (re)produção, ignora variáveis simples e ambientais (como a abelha) ou humanas (como uma simples

coceira). Podemos até pensar, tanto a abelha quanto o corpo, como uma oposição a uma lógica mecânica, com a qual contrastam, pois podem remeter à esfera do biológico e do orgânico. Uma lógica, mecânica, que responde automaticamente a manivelas, interruptores e botões, prontamente ajustáveis aos ideais que detêm os modos de produção: a adequação da ação e da potência de ação à produtividade acelerada aos limites.

A tentativa de sobreposição da lógica mecânica, ajustável e com certo grau de previsibilidade sobre ordenamento mais orgânico confere ao segundo (a organicidade) um elemento de resistência ao primeiro. O que produz uma série de contradições e impactos que serão explorados no indicador seguinte. Outro ponto importante e evidenciado por esse indicador é que, uma vez que não há espaço para imprevistos dentro desse modelo idealizado de produção, conseqüentemente não há espaço para a possibilidade de improvisos (cri)ativos, característica que abordaremos como significante marcador das ações de qualidade (cri)ativa. Aspectos que serão detalhadamente descritos no indicador 3.1.9 (destinado ao papel da atividade criativa no filme) e no núcleo de significação que fará contraponto dessas qualidades ao processo de alienação (Capítulo 5).

### **3.3.4 Impactos dos modos de produção alienados/alienantes: a (des)humanização capitalista**

Nos indicadores até aqui apontamos condições como a gestão do tempo, os recursos tecnológicos e a falta de espaço para aspectos fora dos padrões idealizados de produção (imprevistos), que vão construindo um processo de (des)humanização alinhado a um produtivismo alienado (produto de uma lógica) e alienante (re/produtor de uma lógica). O presente indicador visa agrupar pré-indicadores (cenas) que remetam a impactos desse modo de (re)produção de bens na produção de vida, seus males.

Neste indicador, estão as clássicas cenas<sup>22</sup> em que o trabalhador deixa a linha de produção, reproduzindo um conjunto de movimentos involuntários repetidamente, que são os mesmos movimentos feitos no trabalho, junto às máquinas. Um padrão no corpo, alcançado no encontro com a máquina e os processos de produção, que são internalizados na dinâmica do próprio corpo, de maneira caricata (reveladora) pelo personagem. Um condicionamento que na cena desprende-se da esteira e permanece no corpo, mesmo quando sai da linha de produção. Aspecto que soou como um convite a refletirmos sobre os padrões de produção da vida social que passam a habitar nossos corpos, instituindo modos de viver a partir deles.

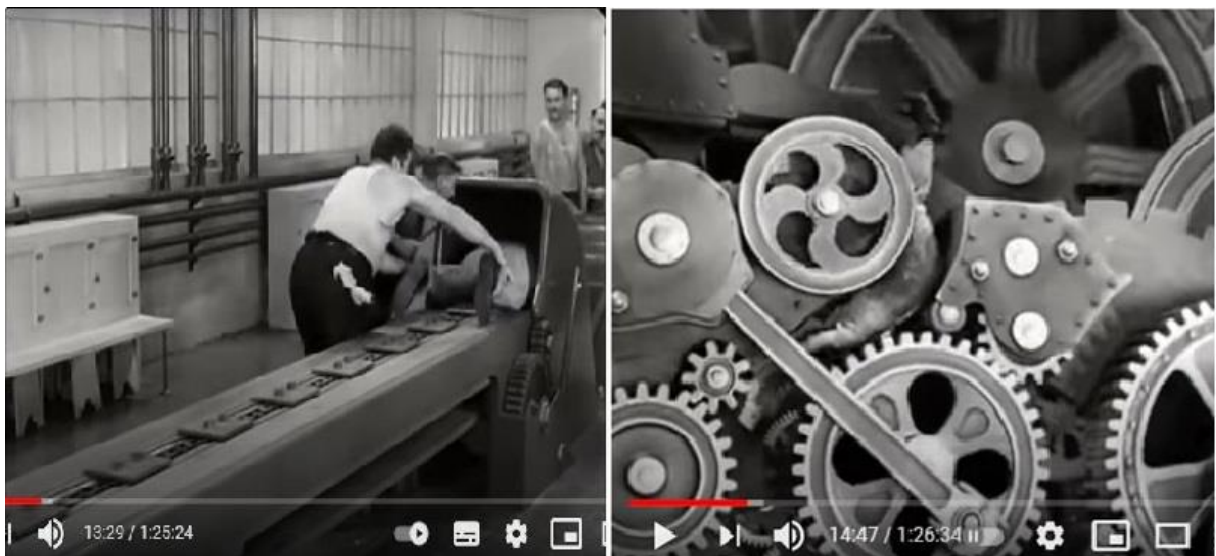
---

<sup>22</sup> Cenas que são os pré-indicadores 11 (00:05: 00 min.) e 15 (00:08:23min.) deste trabalho e são emblemáticas de impactos dos modos de produção no humano.

Algo que está na base de uma perspectiva em Psicologia alinhada ao Materialismo Histórico e Dialético (MHD), de uma formação social do psiquismo e da própria humanidade (VIGOTSKI, 1998a). Se nos parágrafos finais de Psicologia da Arte Vigotski (1999b, p.328-329) aponta, a partir de Espinosa, de que ainda não sabemos das capacidades do corpo e que a arte terá papel decisivo nessas compreensões, Chaplin revela que uma dessas capacidades é a do sofrimento, caso haja o assujeitamento do humano frente a coordenadas de produção da vida que ignorem sua irredutibilidade a padrões comportamentais controláveis e ajustáveis.

Na sequência, traremos fragmentos de cenas posteriores à repetição involuntária de movimentos pelo trabalhador, nas quais, seguindo os padrões dinâmicos e ritmo do maquinário, é engolido pela máquina.

**Figura 10 – O humano engolido pela máquina**



Fonte: Chaplin (1936, 00:13:29 min.; 00:14:47 min.)

A obra de Chaplin, aqui analisada, está carregada de possíveis metáforas sobre esse mundo moderno, em que os dois fragmentos, acima apresentados, ilustram de maneira significativa. Podemos lê-los como um retrato de um acidente de trabalho decorrente do ritmo empregado na produção, mas também acolher seu caráter simbólico, que revela a figura humana engolida pela dinâmica mecanicista dos modos de produção alienados e alienantes.

As cenas revelam um choque entre um corpo que sofre os impactos da lógica de produção com referenciais da automação e exploração nociva de avanços tecnológicos. Nesse movimento de choque ocorre uma sobreposição do humano pelo ritmo da máquina, predominando os ideais que sustentam a logística de trabalho na realidade retratada. Uma matemática em que referenciais de humanidade, como, por exemplo, sua organicidade, tentam ser reduzidos e (sub)traídos desse equacionamento da ação e potência humanas. Isso, para que



na outra ponta do processo, o lucro prevaleça e seja concentrado no maior nível possível. Como produto dessa (equ)ação, o que vem depois do sinal de igualdade, propomos como um processo de (des)humaniz(ação) — uma destituição de coordenadas humanas da ação, em detrimento de coordenadas mecanicistas, controláveis, ajustáveis e alienáveis.

A (des)humanização dos processos apresentadas nesse indicador, dentro de uma perspectiva teórica-metodológica, guiada pelo Materialismo Histórico e Dialético, implica em pensarmos uma humanização e socialização que passam a ocorrer mediadas pelos caracteres presentes nos processos de produção da vida material expressos no filme.

Uma (des)humanização que, no filme, é retratada pelo humano que é engolido pela dinâmica e ritmo das máquinas ou que, em uma organização coletiva guiada pelos ideais desses mesmos modos de produção, acaba por assumir características de uma massificação e supressão das singularidades e diversidade humana, processo retratado no agrupamento de cenas seguinte.

**Figura 11 – A massificação e o apagamento da diversidade humana**



Fonte: Chaplin (1936, 00:58:36 min.; 00:01:40 min.)

Os aspectos que as imagens anteriores expressam são tão importantes que o filme inicia-se com a transição entre duas cenas (a seguir): a de um rebanho de ovelhas que, ao utilizar um recurso de transição de imagens, se converte na massa de trabalhadores saindo do túnel de metrô. Uma massificação que corre em direção única, como nas imagens acima, em que só há uma direção observada na cidade, levando a vida que nela habita para os portões da fábrica. Uma massificação e hegemonia que produz apagamentos da diversidade da potência humana, como a ausência de figuras femininas nesse contexto hegemônico de trabalho retratado no filme, evidenciando coordenadas de uma organização social. E, assim como a dinâmica da máquina desprende-se dela e passa a habitar o corpo do personagem principal

(nas cenas dos movimentos involuntários), podem ser extraídos das cenas acima (Figura 11), bem como das posteriores (Figura 12) os mesmos significados: de uma lógica e valores que guiam as esteiras de produção desprendendo-se das fábricas e alcançando a organização da própria cidade, como as mesmas características de uma direção única, acelerada e delineando aspectos de uma homogeneidade humana.

**Figura 12 – O rebanho de ovelhas que se transforma em um rebanho de trabalhadores**



Fonte: Chaplin (1936, 00:01:25 min.; 00:01:30 min.)

O filme começa, depois da exibição da imagem de um relógio que sustenta o título da produção, com a transição das duas imagens acima. A mansidão de um rebanho de ovelhas, caminhando para uma mesma direção, sobreposta sequencialmente pela imagem de trabalhadores, compartilhando características, como uma compactação, uma massificação e uma direção única e que produz a fila e aglomeração nos portões da fábrica, imagens expostas anteriormente, na Figura 11. Não parece haver espaço para outras direções, ritmos e características que destoem daquilo que nessas cenas parece organizar a cidade, as pessoas e estão estreitamente vinculadas aos ideais que capitaneiam os modos de produção vistos até aqui.

Assim como a coceira e a abelha, vistos no indicador que problematiza a falta de espaço para imprevistos, o personagem de Chaplin denuncia em sua composição artística os impactos dessa modernidade guiada pelos ideais do capitalismo sobre as vidas, que buscam uma hegemonia descolada da diversidade humana, a qual o preço é o da produção de uma inad/equ/ação. Aspectos que serão abordados de maneira articulada no núcleo de significação que discorre sobre o sofrimento humano (Capítulo 6) decorrente deste tipo de produção da



vida. Mas, por enquanto, outro indicador importante na obra é o caminho dado a essa inequação aos ideais de modernidade e de produção.

### 3.3.5 Institucionaliz/ação da inad/equ/ação<sup>23</sup>

A inad/equ/ação do personagem de Chaplin aos padrões, focados no utilitarismo e produtivismo no ambiente de trabalho, retratados pelo filme, denuncia os limites de processos sociais que não comportem em sua equação os aspectos da diversidade humana. Foi possível constatar isso em indicadores anteriores (3.3.3, p.63 e 3.3.4, p.64), como na questão dos imprevistos que escapam ao fluxo idealizado do trabalho, e acabam construindo, no filme, modos de retirar fatores indesejados do processo. No lugar da inadequação possibilitar espaço para a construção de outro ordenamento, menos nocivo, é tratada como algo a ser expurgado, mantendo a ordenação vigente.

Sejam os elementos cênicos, como a abelha ou a coceira, ou impactos biopsicossociais nocivos de alguns arranjos organizacionais, se apresentam como padrões de ruptura com o ciclo produtivo em marcha no filme, o que representam a inadequação da singularidade a uma universalização fechada em si, sem espaço para manifestação daquilo que não pode ser programado. Ou seja, poderiam ser tomados como uma possibilidade de atualização dos processos sociais, em torno de referenciais diversos e capazes de construir uma unidade processual que lidasse internamente com suas contradições, mas não é o que ocorre.

No lugar da existência de um espaço de reflexão acerca dos processos, de maneira interna ao mesmo, e a construção de rotas alternativas e menos nocivas, há a individualização das problemáticas decorrentes dos indicadores anteriores que, uma vez que as questões são individualizadas, podem ser excluídas dos processos junto com os indivíduos que as sustentam de maneira “inadequada”. E isso ocorre a partir do acionamento de serviços e instituições que tem no filme uma ação direcionada aos indivíduos e não aos processos. Como exemplos, no filme é possível observar a internação em uma instituição de saúde e a prisão como exercendo essa função de exclusão/apagamento da inad/que/ação.

Chaplin, neste filme de 1936, aponta essa função social de instituições na produção da exclusão social de referenciais indesejados de inadequação a padrões de normalidade idealizados. Algo que décadas depois, em 1961, será tese central defendida por Foucault em seu livro *A História da Loucura na Idade Clássica* (1997), de um ordenamento da exclusão da

---

<sup>23</sup> Seguimos explorando o recurso gráfico de explicitação de componentes das palavras. Neste caso, para evidenciar que, longe de uma análise individualizada e individualizante, o que se dá na institucionaliz(ação) e no ideal de inadegu(ação), são qualidades da ação humana. Institucionalizam-se ações, vistas como inadequadas ao equacionamento (equ/ações) que sustentam o modelo de trabalho retratado de maneira crítica pelo filme.

loucura como uma construção social. O que evidencia, a nosso ver, como a arte pode ser um poderoso recurso de análise crítica da sociedade, antecipando questões e propondo rotas reflexivas.

É isso que temos no fragmento a seguir, em que, depois de (des)organizar o ambiente de trabalho, o personagem é contido por representantes do serviço de saúde e policial. Demonstrando arranjos externos aos processos de trabalho que funcionam como instrumento de exclusão e de resolução de questões que deveriam ser tratadas também como parte dos próprios modos de gerir a produção. Isso porque, como vimos nos indicadores anteriores, àquilo que se encontra no corpo esteve antes no maquinário e na forma como foi gerido, produzindo no indivíduo determinações de seu processo de sofrimento.

**Figura 13 – A internação do trabalhador**



Fonte: Chaplin (1936, 00:18:34 min.)

O que podemos problematizar nesse indicador é que: se as lógicas de organização dos modos de produção estão diretamente ligadas aos processos de ordenação dos indivíduos e da própria cidade, o que ocasiona as contradições (tomadas como inadequações), parece-nos ser incompatível que isso seja resolvido, como no filme, somente no campo da individualidade.

O filme mostra como estratégia de enfrentamento alternativa a individualidade de tais condições de trabalho, a organização coletiva, que para o personagem principal também leva a institucionalização, a prisão durante manifestação de trabalhadores. Os arranjos que sustentam esse indicador serão articulados e discutidos no núcleo de significação sobre o sofrimento humano retratado no filme (Capítulo 6).

De maneira sintética, nesse indicador podemos ver a ausência de espaços internos, em grande parte dos processos de produção retratados no filme, que busquem soluções para as problemáticas causadas por seus próprios arranjos. A solução dada, materializada na figura do personagem central, é a individualização de problemas decorrentes do modo como a produção é gerida, no lugar de serem tratados como demandas coletivas. Com isso, uma vez individualizada, a questão, vista como indesejável, pode ser excluída do processo junto com o indivíduo, no qual é depositado aquilo que é visivelmente fruto de como o trabalho está organizado.

Em termos do Materialismo Histórico e Dialético, não há espaço para uma supressão, que é a superação de um impasse incluindo-o como parte do próprio processo, buscando uma síntese dialética. No lugar disso, o que vemos, por exemplo, é a institucionalização da inadequação, como uma tentativa de superação por via da exclusão das contradições geradas pelo processo, o que inviabiliza a reformulação do próprio modo de organização do trabalho para criar rotas alternativas que deem conta dos impactos que ele mesmo causa.

### 3.3.6 Desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento

Em direção oposta a da massificação da coletividade norteadas pelos ideais alienados e alienantes da produção, vista em indicadores anteriores (como o comparativo dos trabalhadores com um rebanho de ovelhas), no filme temos referências de movimentos de trabalhadores e a ocorrência de greves.

**Figura 14 – A organização coletiva**



Fonte: Chaplin (1936, 00:20:05 min)

Parece ser onde é possível ser alcançada uma unidade de enfrentamento, entre os trabalhadores, guiados por suas reivindicações coletivas e não por imposições aos coletivos vistas em indicadores anteriores, vindas de interesses individuais. Imposições que no cenário, até aqui apresentado no filme, impõem à ação humana entraves a sua potência e diversidade. Uma potência que poderia inclusive vir da diversidade humana e de sua capacidade de agregar elementos distintos à forma como o trabalho está organizado. Isso poderia estabelecer formas de organização guiadas por outros ideais e que conseguissem alcançar dinâmicas mais inclusivas.

Além das questões problemáticas relacionadas às configurações de processos de produção apresentadas pelo filme há uma presença constante do desemprego e de estratégias individuais de enfrentamento da falta de condições de suprir necessidades básicas. Que podemos tomar como um contraponto à organização coletiva. É quando somos apresentados a uma personagem órfã, que subsiste a partir de pequenos delitos praticados para alimentar e cuidar dos irmãos menores. Vale apontar que o pai da personagem é morto durante as manifestações de trabalhadores.

Tanto as estratégias individuais de manutenção de vida, quanto as organizações coletivas de trabalhadores são alvo da ação policial, mas poderíamos substituir, dentro de uma mesma lógica, os pequenos delitos da personagem por iniciativas individuais de empreendedorismo (muito enaltecidas na contemporaneidade), e veríamos que as tentativas de superação individualistas e individualizantes de problemáticas sociais, ao tornar um problema pessoal àquilo que vem de organizações maiores dos processos, tornam problemática a relação humana com modos de subsistência. Elementos que serão mais discutidos, comparativamente com os últimos 3 indicadores, em como no desenvolvimento do núcleo de significações responsável pela reflexão acerca do sofrimento humano presente na obra (Capítulo 6).

### **3.3.7 A felicidade e suas determinantes**

Retomando o título do filme, “*Tempos modernos. Uma história sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade em busca da felicidade*”, assim como os aspectos da temporalidade, modernidade, o contexto industrial de trabalho e os interesses privados estão presentes e, até aqui, aparecem nos indicadores já expostos, há outra categoria que sinaliza uma direção destas demais categorias, em algo buscado: a felicidade. Um ideal de felicidade que pode ser identificado em alguns dos pré-indicadores, e que conduzem os personagens aos modos de produção presentes na obra como forma de alcançá-lo. Ou seja, é na busca por um

ideal de felicidade que os personagens centrais acabam entrando na cadeia de busca e manutenção dos cenários de trabalho até aqui apresentados.

Até aparecer a personagem que irá dar um tom romântico ao enredo, o personagem principal, após os episódios de inadequação aos processos de trabalho apresentados, demonstra estar confortável com o reconhecimento social e a satisfação de suas necessidades básicas alcançadas dentro do sistema prisional. Emblematicamente expresso nos pré-indicadores 26 e 27, nos quais chega a perguntar, durante processo de soltura, se não poderia permanecer na instituição e, posteriormente, quando busca formas de novamente ser preso, como o cometimento de crimes com essa finalidade de retorno ao sistema prisional.

Com o ingresso na trama de outra personagem com a qual se vincula romanticamente, busca outras formas de estar no mundo e suprir necessidades básicas (como moradia e alimentação), construindo novos objetivos e estratégias, guiadas pela reprodução de papéis sociais presentes no filme.

**Figura 15 – A reprodução de papéis sociais e ideais de felicidade**



Fonte: Chaplin (1936, 00:59:35 min.; 00:42:54 min.)

Na imagem acima, as personagens principais (foto maior) reproduzem cena que haviam presenciado anteriormente, de uma mulher despedindo-se de um homem, que parece estar indo para o trabalho. Cena que marca a volta da personagem de Chaplin pela busca de emprego.

São essas coordenadas acerca da felicidade na obra, sua vinculação aos modos de produção no trabalho, e a reprodução de papéis sociais que serão alocados, no núcleo destinado a discussão da produção do sofrimento humano (Capítulo 6), como formas de conexão crítica e dialética entre esses elementos. Buscando reflexões sobre como necessidades básicas humanas se articulam a partir das configurações apresentadas no filme e como elas se relacionam com o processo de alienamento retratado na obra.

### **3.3.8 A produção do alienamento na relação com os modos de produção alienados e alienantes**

Com base nos indicadores apontados e apresentados até agora, a partir de pré-indicadores específicos, expostos integralmente na tabela de detalhamento dos indicadores, buscamos identificar e agrupar no presente indicador características que identificamos como pertencentes aos modos de produção de qualidade alienada ou indicativos de alienamento. Assim como pudemos observar no indicador anterior (3.3.4, p.66), em que os impactos dos modos como o trabalho se organiza e se refere diretamente às formas como o humano também se organiza nessa relação, tendo como exemplo emblemático a cena do corpo a reproduzir movimentos involuntários produzidos por seu encontro com o movimento das máquinas. Aqui buscaremos coordenadas acerca da alienação nos processos de produção, visando assim, identificar nas cenas características da organização do trabalho que possam retratar processo alienados e alienantes.

O intuito é traçar paralelos entre os modos de organização do trabalho alienado e a produção do alienamento, guiados por uma compreensão genética do desenvolvimento cultural, em que funções psíquicas aparecem em dois momentos distintos: primeiramente, no nível social e, posteriormente, no nível individual (SIRGADO, 2000). Assim, buscamos antes nos arranjos sociais, retratados no filme, bem como na organização do trabalho, as coordenadas acerca da alienação.

O que encontramos como pronunciado nos modos como o alienamento/estranhamento se configura na obra analisada é uma falta de vinculação com a totalidade dos processos desenvolvidos pelo trabalhado, com foco exclusivo no fragmento do processo – o que também fragmenta a consciência do trabalhador.

A maneira como as cenas da fábrica não trazem elementos cênicos da totalidade do processo, para dialogar com as atividades desenvolvidas pelo personagem central, é uma característica central desta desvinculação com a totalidade.

Outra importante característica observada nos contextos de trabalho apresentados na obra, especialmente nas cenas relacionadas ao cenário da fábrica, é a redução do gênero humano aos interesses do capital, implicando na massificação humana (des/humanização), como a expressa na comparação do humano com a máquina ou com um rebanho de ovelhas, presentes no indicador sobre os impactos dos modos de produção alienados e alienantes na produção da (des)humanização (3.3.4). Parece contribuir para esse achatamento das possibilidades de vinculação significativa da potência humana, de maneira integral, com esses processos de produção retratados.

Essa desvinculação da ação trabalhadora com a totalidade e genericidade humana promove, a nosso ver, uma ruptura com a própria capacidade de um vínculo na consciência do trabalhador com sua própria totalidade e de suas ações. O que implica em que o trabalhador esteja apartado de um vínculo com a totalidade dos significados e sentidos produzidos em suas ações, como no filme.

Sobre essa ruptura com a totalidade dos processos Aguiar e Ozella (2006) apontam que, “muitas vezes, o próprio sujeito o desconhece, não se apropria da totalidade de suas vivências, não as articula” (AGUIAR; OZELLA, 2006, p 229). Falta de articulação que implica na fragmentação das vivências estabelecidas nesses processos e o comprometimento de uma vinculação com a totalidade dos processos e, conseqüentemente, de si mesmo. Portanto, de maneira que guarde alguma qualidade de autoria e de autonomia sobre a unidade desses processos.

Este tipo de vinculação de qualidade autoral sobre os processos de produção da realidade e de si mesmo foi abordado em estudos anteriores sobre os processos de imaginação, criação e arte (BUENO et al., 2017; OLIVEIRA et al., 2017; 2018) demonstrando inclusive como esses processos (cri)ativos conferem as vivências atravessadas por essa vinculação uma relação de autonomia com a totalidade e integralidade da experiência humana (BUENO, 2020). Qualidade autoral de relação como a realidade, observada em nosso estudo sobre grafites e pichações (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019), em que aquele que picha a cidade a assina, estabelecendo um vínculo de autoria com aquele espaço, que o produz, tornando-se, dialeticamente, também produtor daqueles espaços. Assim, parece estabelecer uma vinculação com a totalidade qualitativamente oposta aquilo que até aqui foi observado nas características alienadas.

Na sequência, traremos os pré-indicadores 6 e 8, que ilustram de maneira emblemática essa contraposição qualitativa entre a produção da alienação e criação, e explicitam

características importantes desse antagonismo, que são as conexões que encontramos para investigação sobre os modos de organização do trabalho na produção do alienamento.

**Figura 16 – A fragmentação, a heteronomia e o tipo de relação com a totalidade como indicadores do alienamento**



Fonte: Chaplin (1936, 00:03:34 min.; 00:02:45 min.)

Como marca do tipo de vinculação imposta ao trabalhador retratado na obra temos a imagem da esquerda, acima apresentada. Podemos observar um enquadramento fechado estritamente naquilo que é produzido, onde não cabem elementos que remetam a totalidade do processo ao qual sua ação está vinculada, promovendo assim uma ação que está apartada, fragmentada, da totalidade (fragment/ação). Se tal característica for analisada de maneira comparada com a imagem contraposta, vemos a figura de quem capitaneia a produção com acesso a uma perspectiva da totalidade do processo de produção, tendo autonomia para passear pelas diferentes câmeras e deter sua atenção sobre os componentes do processo que avaliar como importante. A autonomia observada na imagem da direita se contrapõe, claramente, à heteronomia que podemos observar sendo vivenciada pelo personagem de Chaplin.

Por conta dessa contraposição dialética entre o processo de alienamento e a possibilidade de uma relação autoral com a totalidade é que decidimos, investigar no filme esta outra qualidade de vinculação, (cri)ativa, com a realidade, na função de produção de uma antítese qualitativa ao fenômeno da Alienação/Estranhamento. Assim, no próximo indicador apontaremos pré-indicadores que remetem coordenadas de ação vinculadas às realidades retratadas a partir de elementos de autoria e autonomia. Posteriormente, o presente indicador (sobre a produção da alienação/estranhamento) e o seguinte (destinado aos elementos identificados como cri/ativos), serão retomados na composição do núcleo de significação



designado à construção de uma análise da alienação e criação como pares dialéticos na obra investigada.

### **3.3.9 A criação e uma vinculação autoral com a totalidade como antítese ao processo de alienamento/estranhamento**

Como mencionado na abertura dessa dissertação, foi a observação da qualidade da vinculação de característica autoral estabelecida por autores e autoras de grafites e pichações com a cidade que inspirou, posteriormente, a busca por vínculos de mesmo tipo com a realidade como estratégia de promoção de saúde e que nos traz até aqui. Durante a formação em residência multiprofissional, em articulação com o SUS, a construção dessa relação autoral de usuários e usuárias com seus processos de saúde tinham como direção dois aspectos principais, que se tornaram referências dentro de uma prática no campo da saúde: a autoria e a autonomia humana sobre seus processos de saúde.

Neste indicador foram destacados elementos, dentro do filme, que remetem a uma relação de autonomia e autoria com os contextos retratados na obra, visando construir uma série de características qualitativamente opostas à produção do alienamento/estranhamento. O objetivo foi construir, na próxima seção desta dissertação, um núcleo de análise de significações que permitisse uma perspectiva comparativa do alienamento na relação com aquilo que sugerimos como seu par dialético, a criação de qualidade autoral.

Em elementos cênicos ligados à ludicidade (o quebra-cabeças), a arte (a dança) e o improviso (no canto), foram sendo identificadas características que remetiam a aspectos de autoria e autonomia, pouco presentes nos processos de produção e vinculação humana retratados no filme que remetiam ao alienamento. Esta contraposição qualitativa será discutida na seção seguinte desse trabalho, no núcleo de significação de análise do par dialético formado entre alienação e criação.

A seguir (Figura 17) reunimos cenas (pré-indicadores) nos quais, assim como em grande parte do filme, as raras manifestações de autoria e autonomia estão presentes na obra. É algo ainda mais raro para os personagens que representam a classe trabalhadora. Chamamos a atenção para o marcador temporal do filme (em vermelho) na parte inferior das imagens, onde é perceptível que as expressões de características que podem ser observadas como manifestações (cri)ativas nas figuras retratadas como proletarizadas (dança e canto) só ocorrem nos minutos final do filme. Em contrapartida, o personagem caracterizado como aquele que capitaneia os modos de produção pode ser visto em duas cenas, como na superior esquerda, montando quebra-cabeça, durante seu tempo, na fábrica.

**Figura 17 – A ação de qualidade (cri)ativa como contraponto ao alienamento**



Fonte: Chaplin (1936, 00:02:13 min.; 01:08:49 min.; 01:20:39 min.; 01:09:16 min.)

A presença desse elemento lúdico, em posse daquele que detém a autonomia sobre os modos de produção, está carregado de significações possíveis acerca atividade de característica autoral (cri/ação), e que podem ser contrapostas a categoria alien/ação no intuito de revelar os contornos que compõem a segunda (a atividade de característica alienada/estranhada).

**Figura 18 – A ação de qualidade (cri)ativa e sua relação com a totalidade**



Fonte: Chaplin (1936, 00:02:21 min.; 00:02:45 min).

Por exemplo, o simbolismo em torno do objeto quebra-cabeça, um conjunto de peças de fragmentos de uma unidade que é destinado a uma ação de reconstrução dessa totalidade, pode aqui ser lido como uma contraposição à característica da fragmentação da ação laboral vista no indicativo anterior; em que trabalhadores ficam, e sua ação, restritos a um fragmento do processo, sem uma conectividade com a totalidade, que o detentor da autonomia sobre os meios de produção alcança, por exemplo, através do videomonitoramento.

Ou seja, sobre a mesa de trabalho daquele que capitanea a produção estão os botões que gerenciam o videomonitoramento, como também está o quebra-cabeça. Através de um (o conjunto de botões do videomonitoramento) ele consegue circular entre os diferentes fragmentos do processo produtivo da fábrica (inclusive os banheiros dos trabalhadores) e orquestrar sua relação com a totalidade, enquanto através do outro elemento cênico (quebra-cabeça) consegue reproduzir dinâmica semelhante, de uma relação entre fragmentos e unidade. Em ambas as dimensões, de gerenciamento da produção e do exercício do lúdico em proximidade com o contexto do trabalho, consegue uma relação com o tempo de maneira mais autônoma e autoral. Aqui há uma relação dialética entre diferentes dimensões: lúdico e o trabalho, partes e o todo, obrigações e o prazer. Enquanto que, no chão da fábrica, prevalece uma relação sem espaço para essa dialética de um cotidiano, restando um modelo dicotômico, que fragmenta e, ao negar o exercício da vivência de contradições dialeticamente, impossibilita a superação pela inclusão (suprassunção), alienando aquele que detém a força de trabalho ao fragmento.

A seguir, iniciamos o último seguimento desta dissertação, em que os núcleos de significação de origem imagética, construídos a partir dos indicadores que já foram apresentados, serão expostos em articulação com os pressupostos do Materialismo Histórico e Dialético.

#### 4. OS NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO: UMA INTRODUÇÃO À DISCUSSÃO

Se no capítulo anterior expusemos o primeiro conjunto de resultados desenvolvidos nesta pesquisa, no formato de pré-indicadores e indicadores, que se relacionam de maneira direta e indireta com o processo de alienação/estranhamento observados no filme estudado, começaremos a direcionar, no presente capítulo, esses achados para a construção das sínteses analíticas que concluem este trabalho.

Como etapa final, a seguir, abordaremos 4 núcleos de significação alcançados a partir de imagens identificadas no filme *Tempos Modernos: (Alien)ação e (Cri)ação, um par dialético de análise; O sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento do trabalho; Os arranjos tecnológicos e a precarização do trabalho: a intensificação do processo de alienamento; O tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada*. Compostos mediante a aglutinação dos indicadores, em torno de eixos temáticos que compõem os núcleos de significação, obtidos a partir de imagens que remetem a processos de alienação, em sua relação com os modos de produção investigados.

Objetivamos, a partir da construção desses quadros de significações, desenvolver uma perspectiva acerca da relação entre ação, alienação e criação com os modos de produção retratados na obra investigada. Compreendemos que o filme traz subsídios críticos necessários para pensarmos as implicações dos modos de organização social do trabalho e seus impactos na constituição de nossa dimensão psicossocial, de maneira empírica. Isso é aspecto importante, uma vez que entendemos que

[...] as condições e os modos de produção determinam os modos de relação, que constituem os modos de ser, de agir, de sentir, de pensar, de *significar*, dos homens, em suas condições concretas de vida. (SMOLKA, 2004, p 51).

E, conseqüentemente, se mencionamos que “a atividade humana é sempre significada: o homem, no agir humano, realiza uma atividade externa e uma interna, e ambas as situações (divisão essa somente para fins didáticos) operam com os significados” (AGUIAR; OZELLA, 2006 p. 226), entendemos que a forma como os modos de produção estão dispostos socialmente irão afetar essa capacidade significação humana (SMOLKA, 2004), de suas ações e a si mesmo. O que aponta a relevância do conjunto de significações, aqui investigadas e apresentadas, para levantarmos questões socioculturais em torno dessas discussões, que se encontram objetivadas na obra de arte. Enfatiza-se que temos as significações aqui alcançadas como conjunto de apontamentos

[...] concebido como produzido a partir de condições materiais de existência, resultante, portanto de relações sociais de produção. A significação é concebida

como a produção material, de natureza social, de signos e sentidos” (SMOLKA, 2004, p. 53).

Significações essas que foram investigadas nas relações internas a própria constituição da obra, materializadas em seus diferentes componentes cênicos (personagens, objetos e cenários). Sempre articulando os diferentes componentes com a totalidade da obra e a construção de unidades de análise que, apesar de certa independência que as organiza em diferentes categorias, alcance demonstrações de sua interdependência. Assim, ao mesmo tempo em que propomos os presentes núcleos de significação, compondo uma relação com a totalidade da obra, o objetivo central da presente pesquisa foi a composição de uma totalidade/unidade de significações com a temática da Alienação/Estranhamento.

O compromisso com a produção de análises que sejam referenciadas, direcionadas, a totalidade e produção de unidades que se articulem em suas contradições, parte da compreensão de ser um dos pilares do Materialismo Histórico e Dialético, bem como da proposta de investigação de núcleos de significação. Uma unidade dialética, composta pela “totalidade dos elementos objetivos e subjetivos que constituem as significações produzidas pelo sujeito, as contradições que engendram a relação entre as partes e o todo [...]” e que “não são produções estáticas”. (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p.63).

Trata-se de um jogo de dependências mútuas, entre os diferentes núcleos que se constituem, em certa (in)dependência, e a unidade/totalidade da pesquisa — entre mediações e a totalidade. E, se apontamos a importância da articulação dos núcleos com a totalidade, o percurso proporcionalmente inverso também é necessário, que é a compreensão de que “conceber a totalidade sem as mediações é algo abstrato (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p. 65). Isso por que “a totalidade social existe por e nessas mediações multiformes, por meio das quais os complexos específicos — isto é, as totalidades parciais — se ligam uns aos outros em um complexo dinâmico geral que se altera e se modifica o tempo todo” (MÉSZÁROS, 2013, p. 58).

Nessa direção de estabelecimento de uma unidade analítica entre os 4 núcleos de significação desenvolvidos até o momento, no diálogo com a categoria central, a alienação, estabelecemos a seguinte relação: o núcleo de significação acerca do *sofrimento humano* retratado na obra foi analisado na qualidade de um **produto** (impacto) dos modos de produção de característica alienada e alienante apresentados; o núcleo que discute os *arranjos tecnológicos* como sendo caracterizado como os **instrumentos**, condições materiais, que operacionalizam a produção da precarização do trabalho e sofrimento humano, ou seja as condições que subsidiam a construção do núcleo anterior (sobre o sofrimento); o núcleo

relacionado à *temporalidade*, apontando a categoria tempo como um **operador lógico** concreto (mediação) que indicia como a gestão do tempo pode ser um elemento articulador lógico para entendermos os dois núcleos anteriores (a gestão do tempo como fonte de sofrimento e os avanços tecnológicos na instrumentalização da gestão do tempo); e, por fim, o núcleo de *análise dos pares dialéticos: alienação/criação* que dará contornos gerais ao fenômeno da alienação, em sua relação dialética com a criação de característica autoral. Ou seja, **as dinâmicas qualitativas da ação** que sustentam os demais núcleos. Em outras palavras, a delimitação de quais as relações entre as características alienadas/alienantes da gestão dos modos de produção, bem como sua relação dialética com as características (cri)ativas, estão na base da produção do sofrimento, na gestão do tempo e dos arranjos tecnológicos. Para tanto, este último citado núcleo de significação, da análise dialética entre alienação e criação, levanta elementos (características) transversais aos demais núcleos, trazendo aspectos qualitativos para refletirmos criticamente acerca deles na sua relação como unidade de contrários. Também é o núcleo que contribuirá com a discussão teórica que embasará os demais núcleos de significação.

A seguir, retomamos, em uma síntese articulada entre pré-indicadores, indicadores e os núcleos de significação, buscando construir uma perspectiva panorâmica da totalidade do percurso que compõe os resultados que serão discutidos na sequência, demonstrando sua vinculação com os resultados já apresentados no capítulo anterior (3).

**Quadro 3 – O mapeamento da composição dos núcleos de significação imagéticos**

(1) Pré-indicadores	(2) Indicadores	(3) Núcleos de Significação
1. O relógio 2. O rebanho de ovelhas 3. Os trabalhadores semelhantes ao rebanho 4. A fila de trabalhadores 5. O capitão da indústria	Coordenadas sobre o tempo (1, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16 e 22).	O tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada
6. O vídeo monitoramento da produção 7. A ordem e a continência na relação com o chefe 8. O aumento do ritmo de produção e seus impactos	A modernidade do tempo e a relação com os avanços tecnológicos (6, 7, 12 e 14)	Os arranjos tecnológicos e a precarização do trabalho: a intensificação do processo de alienamento
9. A abelha e a falta de espaço para imprevistos 10. Novo aumento do ritmo 11. Impactos dos modos de produção 12. Mecanismos de controle	O imprevisto como algo indesejado (8, 9 e 16).	O sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento do trabalho
13. O capitão e o lúdico	Impactos dos modos de produção	

14. A máquina de automação do almoço	alienados/alienantes: a  (des)humanização do trabalho  (2, 3, 4, 5, 8, 11, 15, 16, 17 e 38)	
15. Movimentos involuntários do corpo, no ritmo da máquina		
16. A eminência de ser engolido pela máquina		
17. Internação (institucionalização)		
18. Pós-institucionalização	Institucionalização da inadequação  (17, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 30 e 35)	
19. Movimento operário		
20. Prisão (institucionalização)		
21. O desemprego, a fome e as estratégias de sobrevivência		
22. Rebelião na prisão (institucionalização)	Desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento (18, 19, 21, 23, 24, 32, 34 e 35)	
23. Jornal: fora da prisão, notícia de desemprego e manifestações		
24. Jornal: notícia as greves		
25. Emprego na indústria naval		
26. "Determinado a voltar para a prisão"	*Desemprego: 18, 21, 23, 32 e 34.	
27. Assume um crime de roubo para retornar a prisão		
28. Amor e a busca da felicidade		
29. A felicidade, a casa e o trabalho.		
30. Nova oportunidade de trabalho - a loja de departamentos	A felicidade e suas determinantes:  (1, 22, 24, 27, 28, 29, 31 e 33).	
31. Liberdade e ida para casa		
32. Jornal: Reabertura das fábricas		
33. A reprodução de papéis sociais		
34. Retorno à fábrica	A produção do alienamento na relação com modos de produção alienados e alienantes (6, 7, 8 e 25).	(Alien)ação e (Cri)ação, um par dialético de análise
35. A Greve		
36. A arte e a mudança (cri)ativa.		
37. A dançarina no café		
38. A nova realidade de trabalho	A criação e uma vinculação autoral com a totalidade como antítese ao processo de alienamento (5, 13, 36, 37 e 38)	

Fonte: Autor, 2021.

No quadro acima, na coluna da direita (3), está sinalizada a distribuição dos 4 núcleos de significação, correlacionando-os com os indicadores que os compõem, na coluna central (2), a partir das cores compartilhadas. E, na coluna mais à esquerda (1), está numerada a totalidade de cenas (38 pré-indicadores) que sustentam empiricamente uma relação dos núcleos com o filme analisado. Na direção oposta, podemos, partir das numerações dos pré-indicadores (coluna 1), identifica-los na coluna central (2), na composição dos indicadores e, conseqüentemente, sua relação com os núcleos (coluna 3). Sendo esse quadro um mapa que possibilita a navegação panorâmica e sintética pela totalidade dos resultados que sustentam a presente pesquisa, como uma espinha dorsal, e também retroagir/acessar desde a menores

unidades de análise da pesquisa, mais empíricas (as cenas) até as mais complexas e abstratas (os núcleos de significação). Assim é possível remontar o processo de composição deste estudo e até mesmo explorar outros percursos analíticos entre essas distintas dimensões expostas no Quadro 3.

Para exposição de cada núcleo de significação seguiremos o modelo sintético, estabelecido no capítulo anterior (e, na abordagem dos indicadores), buscando sínteses analíticas que contemplem mediações estabelecidas entre os indicadores e resgatando pré-indicadores (cenas) emblemáticos da discussão, que possam subsidiar as interpretações e correlações com o referencial teórico-metodológico que sustenta o estudo. Por conta do estabelecimento entre essas diferentes esferas (imagens, indicadores e referencial teórico-metodológico), serão sínteses mais complexas que as estabelecidas no capítulo dos indicadores, que estavam mais comprometidos com articulação de elementos mais vinculados à realidade mais empírica e imediata do filme, apesar de já trazer aspectos relacionais e interpretativos, principalmente entre as cenas.

A seguir, iniciaremos a apresentação dos núcleos de significação, desenvolvidos mediante o uso de imagens. Sendo o primeiro núcleo o que aborda a relação dialética entre alienação e criação, na relação com os modos de produção presentes no filme (Capítulo 5); na sequência (Capítulo 6) abordaremos as expressões de sofrimento humano identificadas na obra, que guardam relação com o processo de alienação desencadeado pelos modos de produção presentes no filme; No Capítulo 7, nos deteremos em uma análise da relação entre os avanços tecnológicos retratados na obra e o processo de alienamento; no Capítulo 8, buscaremos traçar rotas interpretativas da relação – entre a forma como o tempo aparece no filme e sua potencialidade como um operador lógico (a forma como produz mediações com os modos de produção) – para refletirmos sobre a gestão do processo de alienação, a partir de coordenados temporais; e por fim (Capítulo 9) buscamos a construção de uma conclusão do trabalho, em um duplo movimento de fechamento e aberturas, como esperamos ter sido todo o processo ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Fechamentos na direção de produzir sínteses que subsidiem reflexões críticas sobre a realidade que pode ser refletida a partir da obra e das análises aqui empreendidas, ao mesmo tempo estabelecer convites (aberturas) para outras pesquisas, debates e ações a partir dos pontos aqui levantados.

#### **4.1 Sínteses analíticas na construção dos núcleos de significação: uma compreensão do percurso empreendido**



Antes de propriamente iniciarmos a apresentação do conjunto de núcleos de significação desenvolvidos nesta pesquisa, gostaríamos de compartilhar uma questão que surge durante a escrita desta etapa de trabalho. Refere-se ao movimento sintético empregado no Capítulo 3, na construção dos indicadores, que, a nosso ver, alcançou uma característica dinâmica que contempla o processo do desenvolvimento metodológico deste trabalho, ao mesmo tempo em que tem uma potencialidade em aproximar-se do dinamismo das imagens em movimento presentes na realidade empírica investigada: o cinema. Contudo, acreditamos ser importante sinalizar em nossa escrita que ao nomearmos essa estrutura metodológica de exposição como sintética traz consigo questões de fundo importantes.

Nomear como um método sintético de organização, análise e exposição dos resultados parece, a nosso ver, aproximar-se de bases epistemológicas importantes para a teoria que sustenta este trabalho (Psicologia Sócio-histórica e as proposições vigotskianas). Isso porque, ao mesmo tempo em que nos aproxima da forma como o método em Spinoza é proposto, também identificado como sintético (FRAGOSO, 2006), nos parece ter relação profunda com a forma como Vigotski constrói suas proposições teórico-metodológicas, em especial sobre a arte, estabelecendo sínteses que buscam unidades complexas e dialéticas, entre pontos de contradição sobre as realidades estudadas. (VIGOTSKI, 1999b).

Contudo, é importante compartilhar um dilema que se revelam nesses encontros epistemológicos fecundos, as distinções que são feitas entre as bases de uma metodologia entendida como analítica e uma metodologia sintética. Enquanto que, de um lado o modelo analítico é atribuído a derivações das propostas de Descartes, e de base dual, o modelo sintético de Spinoza, por sua vez, configura-se com uma proposta monista, que se contrapõe ao modelo analítico. Isso é (ex)posto no sentido de não compreender como meras palavras a nomeação do método objetivo-analítico, forma como Vigotski propõe em Psicologia da Arte (1999b), sustentando esse termo “analítico”, que pode guardar profundas contradições com a proposta sintética (FRAGOSO, 2006), presente no desenvolvimento dos indicadores desta pesquisa e que será retomada na elaboração dos núcleos de significação. Temos em perspectiva as questões polissêmicas da linguagem, mas acreditamos guardar certo valor revelar tais nuances que não foram explicitadas anteriormente.

Por outro lado, essa defesa de um modelo sintético, que nos indicadores (Capítulo 3) mostrou, a nosso ver, uma efetividade em construir aberturas ao diálogo, mediante a realidade empírica apresentada, parece também profundamente alinhada à forma de concepção da categoria totalidade e o materialismo monista, proposto por Marx (MÉSZÁROS, 2006, p.82), que nos possibilita também sustentar uma honestidade intelectual frente à realidade

investigada, sem abrir mão do método e comprometido com um modelo crítico e complexo de desenvolver um empreendimento científico. Aspecto que Vigotski nos presenteia em diferentes momentos de sua obra em que parece mais interessado em compartilhar aberturas, sínteses abertas, além de estabelecer convites para co-construções. Algo que fica demonstrado no trecho que encerra o texto *Sobre os sistemas psicológicos*, de Vigotski (2004b, p. 134-135):

Para terminar, gostaria de indicar mais uma vez que apresentei uma escala de fatos, talvez dispersa, mas que, não obstante, vai de baixo para cima. Omiti quase por completo toda consideração teórica. Parece-me que desse ponto de vista nossos trabalhos são claros e ocupam seu lugar. Careço da força teórica para unir tudo.

Tendo essas questões metodológicas de fundo trazidas para um primeiro plano, seguiremos para a exposição dos núcleos de significação e das discussões desenvolvidas a partir dos mesmos.

## 5 (ALIEN)AÇÃO E (CRI)AÇÃO, UM PAR DIALÉTICO DE ANÁLISE

“Não vejo além da fumaça, o amor e as coisas livres, coloridas, nada poluídas [...]”  
(Capitão de Indústria – Os Paralamas do Sucesso)

Abrimos esta seção contraponto duas imagens que buscam conexão com elementos do trecho da canção que dá contornos a este trabalho. Mais precisamente, no trecho acima, a menção de aspectos da poluição (representado pela fumaça lançada pela indústria) e o fazer (cri)ativo/artístico, alcançado pelo personagem Carlitos, como *grand finale* da trama. Propomos aqui a fumaça, da canção e do filme, como esse subproduto indesejado, que é lançado ao ar (socializado) por um processo que, em contrapartida, retém nocivamente o bônus de sua ação.

**Figura 19 - A fumaça e a mu.da.nça**



Fonte: Chaplin (1936, 00:01:37 min.; 01:19:29 min).

Têm-se a definição de poluição como sendo a degradação e alteração nociva das características físicas ou químicas de um ecossistema, por meio da remoção ou adição de substâncias<sup>24</sup>, que aqui estão simbolizadas pela fumaça (imagem à esquerda Figura 19). Subproduto de uma ação que, para poder dividir os produtos desejáveis desse processo (como o lucro) dos produtos indesejados (como a própria fumaça ou o sofrimento humano decorrente dessa ação), organiza-se na fragmentação desse processo, que viabiliza a retenção predatória dos produtos desejáveis e o descarte nocivo dos custos dessa (des)organização. E, se de um lado temos essa ação guiada por um ideal de fragment/ação, base do processo de alien/ação, há na imagem da direita uma ação que identificamos como em direção oposta. Na cena da dança há a presença de aspectos vistos como indesejados no processo de trabalho alienado/estranhado, como o imprevisto e o improvisado, que apontam para um processo de integração. Mesmo sendo um contexto de trabalho, há a presença de um fazer artístico, de

<sup>24</sup> Fonte: <https://www.dicio.com.br/poluicao/>

uma ludicidade e improvisado que parece alcançar uma unidade que sustenta contradições, de maneira que possa existir sua coexistência, na direção de uma totalidade complexa. Aspectos que serão delineados ao longo do desenvolvimento deste capítulo.

Iniciamos nossas análises e discussões das unidades temáticas de significações a partir do presente núcleo de significação, da busca entre uma unidade dialética entre a Alienação/Estranhamento e a criação de qualidade autoral expressas no filme, por entendermos que seja o fio condutor das discussões seguintes. Isso porque dará coordenadas qualitativas importantes que mediarão os núcleos seguintes, a partir da forma como dialogam com as duas esferas da ação, (alien)ação e (cri)ação, que serão aqui contrapostas, revelando nuances (direções) distintas entre ambas e que servirão de suporte às análises posteriores. Contraposição que não tem como perspectiva a sobreposição de nenhuma das partes à outra, mas sim a busca de uma unidade analítica que sustente suas contradições.

O objetivo deste capítulo é construir e compartilhar uma síntese dinâmica da relação dialética das qualidades identificadas nas cenas e elementos cênicos, aqui propostos, como relacionados a aspectos da ação de característica alienada (alien/ação) e da ação de característica criativa (cri/ação). Assim, busca-se, a partir dos mesmos critérios utilizados na construção dos pré-indicadores (semelhança, complementaridade e/ou contraposição) desenvolver aglutinação de elementos independentes, para a composição de unidade analítica/sintética que possibilite uma interpretação da realidade investigada. Em especial, buscando unidades de contrastes/contradições, proposta que no próximo item será melhor delineada, mediante a articulação entre referenciais oriundos de nossos pressupostos teórico-metodológicos em diálogo com exemplos vindos do campo das artes.

Para isso, serão desenvolvidas as categorias Contraste, Direção e Vinculação autoral, bem como as características qualitativas que sustentam Alienação/Estranhamento e a Criação de qualidade autoral em cenas do filme, como recurso de interpretação das significações presentes na obra investigada.

Assim, buscaremos delinear as características/qualidades do trabalho alienado/estranhado no filme investigado, mediante o desenvolvimento de uma abordagem comparativa com cenas de um trabalho mediado por uma vinculação autoral do trabalhador(a), para a composição do par dialético em análise.

### **5.1 A delimitação do par dialético composto por Alienação e Criação: a busca por uma unidade de contrastes**

Se não houvesse o silêncio  
 Não haveria luz  
 Se não fosse a escuridão  
 A vida é mesmo assim  
 Dia e noite  
 Não e sim  
 Nós somos medo e desejo  
 Somos feitos de silêncio  
 e sons”  
 (Milton Nascimento - Certas Coisas)

Neste tópico pretendemos delinear/construir a categoria Contraste, indicando aspectos importantes relacionados à concepção de contraste qualitativo, como elemento chave para compreensão do valor analítico de contraposições qualitativas que serão feitas entre o par dialético, composto por Alienação e Criação. Começaremos a discussão com uma imagem emblemática, sintética e dialética, composta pelo fragmento de duas cenas, que sinaliza o exercício de busca por uma síntese entre opostos. A busca por uma unidade de análise capaz de revelar os contornos da Alien/ação em sua contraposição com a ação de característica cri/ativa.

**Figura 20 – Alien/ação e cri/ação como uma unidade dialética de análise**



Fonte: Chaplin (1936, 00:03:34 min.; 00:02:14 min).

A condição sintética e emblemática da composição acima nos possibilita assegurar que nela estão amalgamados o princípio e o fim, assim como os meios, os princípios da composição e da decomposição humana pelos modos de produção – ao menos os retratados na obra, o Alfa e o Ómega desta pesquisa, Alienação e a Criação. Deste modo, faz-se presente o contraste entre características qualitativamente distintas.

Contrapostos, estão o cenário de trabalho onde Carlitos inicia o filme (imagem da esquerda) e, como veremos ainda neste capítulo, expressão semelhante àquilo que será alcançado criativamente pelo personagem de Chaplin em seu último cenário de trabalho. Uma

ação de características cri/ativas, que tem elos qualitativos com a ludicidade, presente no objeto quebra-cabeça (imagem da direita).

Nas duas cenas que compõem o quadro acima, podem ser observadas características diametralmente opostas. Por exemplo, podemos ver um contraste entre heteronomia e autonomia, um fazer repetitivo e fragmentado contraposto a um fazer que remete a uma relação simbólica com exercício que vincula-se e remonta a totalidade (quebra-cabeça); um regulado por outros (à esquerda), enquanto o oposto exerce sua auto regulação (à direita). Contraposições qualitativas que guiaram a construção desta seção da dissertação.

Foi com grata surpresa que, um pouco antes de iniciar a escrita final deste núcleo de significação, nos deparamos com a seguinte síntese de Maria Orlanda Pinassi, na abertura do livro *A Teoria da Alienação em Marx* de Mézàros (2006, p.11):

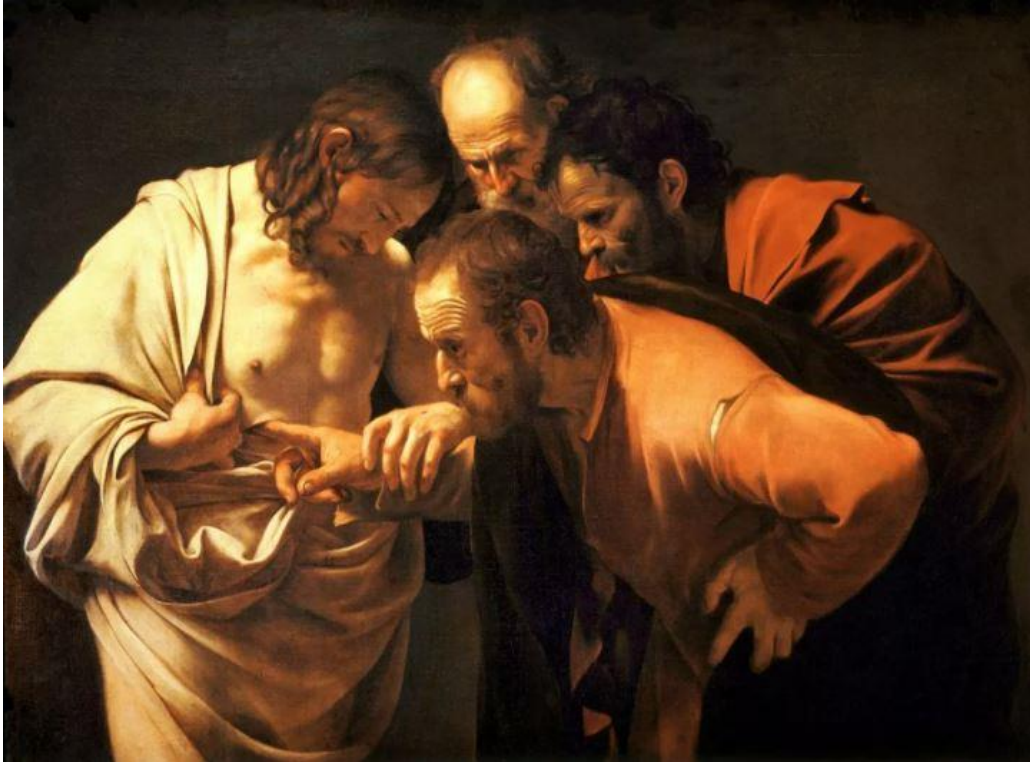
[...] o conceito de *Aufhebung*, que, em alemão, pode significar "transcendência, supressão, preservação, superação (ou substituição) pela elevação a um nível superior". Segundo Mézàros, o conceito marxiano do termo é a chave para se compreender a teoria da alienação, e "não o inverso", como erroneamente se supõe.

Aspectos ligados ao conceito de *Aufhebung* que, a nosso ver, estão diretamente expressos na imagem da direita (Figura 19), e que é colocada para contrastar com o fragmento de cena sustentam as coordenadas ligadas ao processo de alienamento.

Outro aspecto que acreditamos ser pertinente destacar é o conjunto de significados presentes no termo “contraste”, e que surge nesse momento de reflexão sobre o núcleo que é a busca, nas contraposições/contradições entre a Alienação/Estranhamento com elementos cri/ativos, uma importante chave (categoria) para compreendermos e compartilhamos o potencial dessa via analítica (comparativa).

Especificamente no campo das imagens, mas podemos também identificar correspondente em outros campos de atuação, a busca e manejo de elementos que estabeleçam contraste entre si é importante para destacar os aspectos contrapostos — como no exemplo da luz e da sombra. Alcançando assim, em sua anteposição, um destaque que não alcançariam sozinhos. Um jogo entre opostos, que se complementam, que podemos ver ser habilmente manejado por mestres, a exemplo do movimento Barroco, em que as sombras intensificam o impacto da perspectiva de iluminação. Ou seja, é no domínio da representação das sombras, em contraste a luz que figuras, como Caravaggio, compõem formas que têm sua maestria justamente no encontro entre oposições.

**Figura 21 – O jogo dialético entre contrários e o contraste como estratégia de desvelamento de movimentos do real**



Fonte: CARAVAGGIO (1601-1602)<sup>25</sup>

Como a obra acima, de Caravaggio, revela que é nas fronteiras dialéticas entre a luz e a sombra que uma coisa se distingue de outra, ao mesmo tempo, que se tornam mais próximas. O mesmo ocorre em fronteiras geográficas, quando é no ponto de diferenciação entre dois territórios (fronteira) que eles têm a maior proximidade e revelam suas nuances. No quadro de Caravaggio, é no encontro entre luz e sombra que alcançamos superfície e profundidade — no toque do dedo de Tomé —, onde há a interpenetração entre os distintos elementos e, assim, conferem concretude à realidade vivenciada, bem como sua diferenciação.

Porém, vamos dar alguns passos atrás, na direção do próprio termo “contraste”. Em sua decomposição (con/tr/aste), a palavra guarda em si um conjunto de possibilidades de composição de fonemas, que formam outras palavras (com, contra, traste e haste) que nos ajuda a pensar essa unidade construída, dialeticamente, a partir do encontro de elementos e possibilidade de outras unidades distintas (partes).

Podemos inclusive, na decomposição da palavra, alcançar possibilidades de recomposição de fonemas e palavras com significados antagônicos — por exemplo, “com” (con) e “contra”. Aspectos que, a nosso ver, evidenciam que a própria unidade contida na

<sup>25</sup> CARAVAGGIO (1601-1602) A Incredulidade de São Tomé, 107 cm × 146 cm. Sanssouci Picture Gallery, Potsdam, Alemanha. <https://arteatevoce.com/caravaggio-dando-vida-as-historias-da-biblia/>

palavra possui uma possibilidade de traçar significações antagônicas, e que esmiuçaremos um pouco mais para trazer contornos (significados e sentidos) que possam auxiliar a delimitar a complexidade do termo “contraste” como uma categoria dialética nesta análise. Sigamos, inicialmente, por coordenadas vindas da própria elaboração metodológica dos Núcleos de significação e concepção de que

[...] a palavra não se revela por si só. Como síntese do pensamento e da fala, a palavra é um sistema complexo constituído de função tanto semântica quanto psicológica. Para compreendê-la, temos que nos apropriar não apenas da palavra em si, mas das condições materiais (objetivas e subjetivas) em que ela é produzida, mesmo que isso se faça no nível mais elementar (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015 p.63).

Em *Psicologia da Arte* (1999b, p. 33-34), Vigotski aponta como via metodológica dessa apropriação das condições materiais de interpretação de determinada obra artística as formulações do linguista Aleksander Potebnya, desenvolvidas a partir da análise de palavras. Para o autor, tratava-se de uma investigação das diferentes formas materiais que integram a palavra e sua articulação com os conteúdos veiculados.

Retomando a categoria “contraste”, por exemplo, se refletimos anteriormente sobre marcos fronteirizos entre territórios geográficos (fronteiras) como o lugar de transição e junção entre diferenças, a palavra “traste” (contida dentro da palavra contraste) no campo musical remete a peça de divisão de notas no braço de um instrumento de cordas. Tem uma função semelhante à configuração de uma fronteira geográfica, mas que no instrumento é uma fronteira entre tons sonoros.

Já o fonema “aste” também nos lembra da palavra “haste” e a ideia de sustentação, que junto com as palavras anteriores, alcançadas a partir da decomposição de “contraste”, nos remete a uma ideia de algo que junto (com) sustenta (haste) e se sustenta n/a divisão (traste); ou hastes (aste) que sustentam a divisão (traste) de contrários (contra/ste). Aspectos que, em nossa compreensão, remetem a zonas dialéticas onde ocorre a gênese das significações distintas, que aqui foram apontadas na palavra “contraste”, mas que no desenvolvimento dos núcleos foi estabelecida entre as cenas investigadas. Uma unidade, sustentada pela diversidade de possibilidades, por vezes contraditórias, que coabitam esta mesma unidade, como na palavra/categoria (contraste) aqui desenvolvida. O que confere a essas unidades, contornos do drama que nos constitui e que se sustenta em certas coisas que, assim como a canção que abre o tópico desta seção, não se sabe dizer, mas que estão lá, como bem lembra Delari Jr em seu resgate da categoria Drama em Vigotski para abordar essas zonas fronteiriças e dialéticas. Zonas em que algo em que alcançamos e sustentamos em nossa ação, assim como



no exemplo da palavra “contraste”, se apoia naquilo que nem sempre é revelado na aparência da ação.

Feita a escolha, “atuada” a volição, a tensão dos vetores opostos e em rota de colisão pode permanecer, ainda que noutras relações de “hegemonia”, pois aquilo de que se abriu mão continuará sendo constitutivo da ação efetiva pela qual se optou, assim como as palavras que dizemos continuam sendo constituídas pelas que foram caladas. (DELARI JUNIOR, 2011 p. 194).

Em diálogo com a citação acima é que empreendemos o exercício anterior de decompor a palavra “contraste”, em um movimento de, a partir de recursos gráficos, explicitar e colocar “céu aberto” neste trabalho essas multideterminações (contradições e contrastes) que podem compor uma palavra<sup>26</sup>. Assim, visamos exemplificar nossa leitura das contradições que se interpenetram na construção de uma unidade e que buscamos revelar essas interdependência mediante a categoria Contraste, aqui desenvolvida.

Acreditamos ser o mesmo encanto pelo encontro de aspectos contrastantes e fronteiros (por vezes, inenarráveis), na obra de Shakespeare, que o jovem Vigotski expressou em sua monografia sobre Hamlet.

No fechado círculo diário do tempo, na infinita cadeia de horas claras e escuras, existe urna, a mais confusa e indefinida, o limite imperceptível entre a noite e o dia. Em pleno amanhecer, existe urna hora em que a manhã já chegou, mas ainda é noite. Não existe nada de mais misterioso e incompreensível, e mais enigmático e obscuro, do que essa estranha passagem da noite para o dia. A manhã chegou, mas ainda é noite: a manhã parece submersa na noite que se derrama ao redor, como se flutuasse na noite. Nessa hora, que parece prolongar-se apenas por uma insignificante fração de segundo, tudo — objetos e pessoas — tem uma espécie de dupla existência ou existência desdobrada, uma noturna e uma diurna, uma na manhã e outra na noite. Nessa hora, o tempo torna-se instável e constitui uma espécie de tremedal que ameaça desmoronar. O inseguro manto do tempo parece desfiar-se, desfazer-se. Assusta a impossibilidade de exprimir o mistério singular e triste dessa hora. Como a manhã, tudo está submerso na noite, que assoma e se desenha atrás de cada faixa de penumbra. Nessa hora, em que tudo vacila, impreciso e instável, não existem sombras na acepção comum da palavra: não há reflexos obscuros de objetos iluminados lançados à terra. Mas tudo parece uma espécie de sombra, tudo tem o seu aspecto noturno. É a hora mais aflitiva e mística; é a hora em que o tempo desmorona, em que se rasga o seu inseguro manto (VIGOTSKI, 1999a, p.1-2)

Aspecto fronteiro que Vigotski vai encontrar, em *A construção do pensamento e da linguagem* (2001) na palavra russa *sutki*:

Tomemos como exemplo a história da palavra russa *sutki* - dia-e-noite. Inicialmente essa palavra significava costura, ponto de junção de tiras de pano, algo tecido conjuntamente. Depois ela passou a significar qualquer junção, o canto em uma *izbá*, a confluência de duas paredes. Mais tarde, passou a significar metaforicamente crepúsculo - ponto de fusão do dia e da noite - posteriormente a abranger o tempo entre um crepúsculo e outro ou um período de tempo compreendendo o crepúsculo

<sup>26</sup> Ao longo desta dissertação o uso de recursos gráficos, em palavras como “criação” e “(alien)ação” tem o mesmo intuito de ofertar no próprio texto essas coordenadas de uma relação de certa “desmontagem” de termos chaves que possam denunciar esse aspecto de drama sustentado pela própria linguagem (DELARI JUNIOR, 2011) ou, em termos vigotskianos, o intrincado jogo entre formas e conteúdos que sustentam essas unidades de contradições (VIGOTSKI, 1999b).

matutino e o crepúsculo vespertino, passou a significar dia e noite, isto é, o *sutki* no verdadeiro sentido da palavra. (VIGOTSKI, 2001, p.212-213).

É nesse encontro, na unidade entre opostos, explicitada por Vigotski na palavra *sutki*, que recorremos a outro grande mestre na produção de sínteses imagéticas apoiadas na dialética entre luz e sombra, inclusive abrindo a mão das cores, o premiado fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. A imagem, a seguir, pertence ao conjunto de fotografias, produzidas em 1986, por Sebastião no garimpo de Serra Pelada, que revela, a partir de seu manejo de luz e sombras, a também dialética da inclusão/exclusão (SAWAIA, 2001) na produção de riquezas.

**Figura 22 – O jogo dialético entre contrários e o contraste como estratégia de desvelamento do real 2**



Fonte: Revista Educação<sup>27</sup>

A foto tirada por Sebastião Salgado (Figura 22) ilustra o encontro dialético entre inclusão e exclusão, revelando uma imagem das condições humanas em um contexto de produção de riquezas (extração de ouro), possibilitando que tenhamos, a partir de sua composição, um ponto privilegiado de aproximação desses contrastes.

<sup>27</sup> <https://revistaeducacao.com.br/wp-content/uploads/2019/07/sebastiao-salgado-serra-pelada-2.jpg>

É essa mesma dimensão fronteira, dialética e contraditória (contrastante) que investigamos na composição do núcleo do par dialético Alienação e Criação, buscando alcançar esse território que Gonzalez-Rey nomeia como Zona de Sentidos (2007b) e que, segundo Aguiar e Ozella (2013, p. 304), “por meio de um trabalho de análise e interpretação pode-se caminhar para as zonas mais instáveis, fluidas e profundas, ou seja, para as zonas de sentido”.

Ainda, advogando em favor do valor analítico e de reconstrução do real em suas nuances a partir do uso de qualidades, as quais produzam contraste entre si, como recurso dialético de vias interpretativas, que superem vias que não levem em conta o valor das contradições, podem-se trazer elementos do campo de produção de conhecimento que contribuam para essa argumentação.

### **5.1.2 O valor da categoria Contraste para o campo de estudos psicológicos**

Vale ressaltar que essas anteposições qualitativas, apresentadas até aqui, não se referem apenas aos exemplos articulados em torno das expressões luz/iluminação e sombras, podendo ser estabelecidos a partir de outras coordenadas qualitativas que possibilitem o estabelecimento de contrastes entre si. Por exemplo, no campo psicológico são inegáveis os avanços que, apoiado em referenciais do romantismo alemão, Freud, com sua teoria sobre o inconsciente, pôde trazer a mesma qualidade de contraste aos excessos de racionalismo e iluminismo que permeavam a produção científica de seu tempo. Ou seja, com a categoria inconsciente, Freud conseguiu estabelecer esse valor de contraste com a categoria consciência, e que Vigotski (2004c) aponta como sendo necessário serem compreendidas nessa relação contrastante. Podemos até pensar que a proposta vigotskiana da necessidade de construção de uma Psicologia geral, em *O significado Histórico da Crise na Psicologia* (VIGOTSKI, 2004b) esteja justamente amparada em uma perspectiva dialética de busca por uma unidade que sustentasse contrastes e contradições dentro do mesmo campo. Ocupando-se de um movimento sintético e histórico, de articulação entre teses e antíteses produzidas até então no campo da Psicologia. Substituindo a invalidação mútua, a-crítica, das distintas correntes de pensamento, sinalizadas por Vigotski, por algo a ser construído na colisão entre esses distintos modelos teórico-metodológicos – superando-os por sua inclusão nesse processo dialético/sintético.

Contrastes qualitativos em categorias como doce e azedo, áspero e liso, e/ou em distinções qualitativas como as de forma e conteúdo, apontadas por Vigotski (1999b) como via de investigação científica no campo da produção artística.

### 5.1.3 Vigotski e uma escrita que privilegia o contraste

Acreditamos que seja possível afirmar que a categoria Contraste seja uma importante característica a ser observada até mesmo na escrita vigotskiana, se pensarmos que o autor tem como uma de suas principais marcas, em suas elaborações e argumentações, a predominância de uma articulação em contraposição com a maior parte dos autores que usa como referência.

1) Podemos pensar que essa configuração, a da escrita vigotskiana, se dê por conta do próprio modo fragmentado como o campo de estudos em Psicologia se encontra em seu tempo, algo apontado pelo próprio autor como parte de uma crise da ciência psicológica (VIGOTSKI, 2004a). Assim, o exercício de construção de uma Psicologia geral proposto pelo autor (VIGOTSKI, 2004a), estaria impresso em seu próprio modo de escrever, buscando estabelecer costuras (convergências e divergências) com os diferentes autores e bases de pensamento presentes em seus campos de interesse. Encontrando assim, nos contrastes, pontos de alinhavo entre partes fragmentadas, na direção da construção de uma perspectiva sintética, direcionada ao desenvolvimento de unidades gerais, compostas por e nas contradições/contrastos.

2) Outro ponto de mirada é a primazia pelo contraste na obra e escrita vigotskiana que pode ser aferida pela seguinte questão: ser mais fácil encontrar em seus textos as citações de autores como Freud e Piaget, dos quais diverge em grande medida, que citações de autores onde ocorrem suas convergências teórico-metodológicas. Sobre esse aspecto é importante termos em perspectiva o apagamento sistemático, ocorrido na obra de Vigotski, de autores onde encontraríamos mais essas convergências (PRESTES, 2010). Ainda assim, é importante e possível percebermos, na obra do autor, uma valorização e intencionalidade do uso de perspectivas/afirmações contrastantes/divergentes em relação à sua própria elaboração teórico-metodológica. Um recurso que oferece um contraste qualitativo, tanto entre as próprias referências que vai arrolando em seus textos (uma ou mais proposições sobre o tema abordado), quanto na relação com a perspectiva sociocultural que vai desenvolvendo, e se apresenta em grande medida nessas contraposições. O que confere ao texto vigotskiano um caráter metateórico (VAN DER VEER; VALSINER, 1996, p.14).

Ainda sobre essa ênfase, a dos aspectos do contraste presente nas elaborações vigotskianas, uma leitura concomitante dos textos de Vigotski e de textos sobre a teoria de Marx, como fizemos ao longo dessa pesquisa sobre a categoria Alienação, fica evidente o rigor teórico-metodológico do autor com as bases presentes na obra de Marx. Chegamos a concordar que “a obra de Vigotski não pode ser bem compreendida se tentarmos separá-la de

seus fundamentos filosóficos, especialmente aqueles mais diretamente ligados ao universo da filosofia marxista” (DUARTE, 2001, p.80).

Contudo, é importante salientar que Vigotski, apesar de apontar que busca “na globalidade do método de Marx como se constrói a ciência, como focar a análise da psique” (VIGOTSKI, 2004a, p. 395), esclarece que não pode haver uma simples sobreposição das categorias marxistas aos estudos da Psicologia. Sendo assim, apesar de entendermos, como Duarte (2001), que os fundamentos filosóficos marxistas sejam uma chave de compreensão dos estudos vigotskianos, os quais figuram como um importante pano de fundo teórico-metodológico, essas convergências parecem ficar em um segundo plano, enquanto Vigotski parece priorizar a explicitação dos contrastes/contradições com referenciais que ofereçam essa possibilidade.

Em outras palavras, Vigotski parece abrir mão de construir suas elaborações simplesmente amparadas por convergências encontradas em suas bases teórico-metodológicas, para, em muitas vezes, amparar suas proposições de modo que os contrastes epistemológicos (em primeiro plano) sejam evidenciados nos campos investigados, revelando as contradições como importantes elementos de construção de suas sínteses/unidades interpretativas.

Assim, a escrita de Vigotski nos parece alcançar justamente, na composição de contrastes entre diferentes perspectivas epistemológicas das temáticas investigadas, o caráter dialético e sintético em seu desenvolvimento teórico-metodológico. Assim, como característica da escrita do autor, é a condução da/o leitor(a) por territórios fronteiriços do estudo do psiquismo, estabelecido no contraste produzido entre diferentes matrizes de pensamento.

#### **5.1.4 O contraste como componente da técnica de produção de imagens fílmicas**

No campo da produção de imagens, em específico a fotografia e cinema convencionais, o valor do contraste pode ser lido como fazendo parte da própria técnica. Por exemplo, se pensarmos que a luz, no encontro com o filme, estabelece um elemento novo, com valor de antítese, o negativo, que contrasta com a forma inicial da imagem que registra. Por sua vez, seja para a projeção cinematográfica ou a impressão fotográfica, a luz precisa encontrar novamente com essa antítese técnica para produção da síntese desse encontro. Faz-se necessária, aos moldes da dialética, a negação da negação (ou a negação do negativo) para que haja a síntese imagética. Assim, confere-se à própria técnica contornos dialéticos.

### 5.1.5 O contraste e seu valor para os processos de significação

Os referenciais artísticos, técnicos, teóricos e metodológicos foram articulados, neste tópico, para sustentar a ideia de uma unidade de análise estabelecida no contraste e na dialética entre as categorias que sustentam a qualidade de contraste, revelando em uma, os contornos opostos da outra, como Alienação e Criação, no presente trabalho. Visamos assim, corroborar e delinear o percurso que tínhamos elegido, como via de abordagem da Alienação, no presente capítulo e na própria construção desta dissertação. Vale lembrar que iniciamos este trabalho, descrevendo a criatividade como condição humana, capaz de estabelecimento de sua vinculação autoral com a realidade, como observado em grafites e pichações (BUENO, 2017; BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019). Além disso, buscávamos, no processo de perda dessa capacidade autoral, rotas de compreensão da produção do processo de Alienação/Estranhamento. É essa coordenada dupla, contraposta, entre a Alienação e a Criação autoral que sustentam a construção deste capítulo. Compreendendo que o conceito de *Aufhebung* (suprassunção) ou o movimento de superação pela inclusão, negação da negação e estabelecendo de uma síntese dialética tem relação direta com aquilo que é alcançado na pichação, um verdadeiro ato de, ao assinar a cidade, demonstrar concretamente, no contraste de sua assinatura, ser produtor dessa esfera maior e assumir os modos de produção dessa realidade macro e concreta, na qual também é produzido.

Coordenadas essas, que nos conduziram para a proposta de compreensão dessas duas qualidades distintas da ação (alien/ação e cri/ação) como potencialidades dialéticas de tornarem-se, neste trabalho, uma unidade: um par dialético de análise. Uma espelhando a outra, mostrando contornos qualitativamente opostos e complementares, como um objeto frente a um espelho, que forma uma unidade ao encontrar-se, no instrumento, sua imagem invertida.

Para tanto, propusemos construir neste capítulo uma síntese comparativa de significados/características contrapostas observadas nesse par dialético, identificadas ao longo do filme aqui investigado. Visando assim evidenciar o caráter da contradição dessa relação de oposição e complementaridade. Ou seja, uma forma de mapear e destacar as contradições/contrastes presentes nessas distintas posições qualitativas da ação, em suas nuances, demonstrando diferentes camadas das dimensões analisadas. Materializando assim um compromisso com uma perspectiva dialética da realidade que compreende que as contradições são inerentes à totalidade da realidade (KONDER, 1981).

Sobre a análise de determinado fenômeno em sua relação com seu par dialético, Salvador (2012, p. 102) aponta que

O trabalho com o método dialético atenta para a materialidade (concreto) em movimento (KOSIK, 2010), o que revela inúmeras contradições, que estão em unidade (combinadas), integrando o mesmo processo (o capitalista). O mundo, comandado pelos agentes hegemônicos do capital, não é um romance marcado apenas por “flores” e por solidariedades orgânicas (SANTOS, 1999). O mundo, além das benesses, é também, e sobretudo, permeado pelas contradições, pela luta dos contrários. As contradições não expressam dualismos, mas sim pares dialéticos que devem ser analisados criticamente, como: pobreza e riqueza, mercado e Estado, matéria e consciência, necessário e contingente, forma e conteúdo, realidade e possibilidade, tempo e espaço. Os pares dialéticos mostram que os fenômenos, em sua essência, estão em unidade, integrando uma só dinâmica: no momento, a capitalista.

Meszáros (2006, p.19), na mesma direção aponta que

No nível tanto do empirismo como do formalismo, a noção de uma unidade desses opostos é autocontraditória. Só no nível dialético do discurso podem estas noções adquirir seu significado global, sem o qual é impossível compreender as idéias centrais da teoria da alienação de Marx. É por isso que o leitor deve lembrar-se constantemente de que está lidando com complexidades de uma estrutura de discurso dialética, e não com a unidimensionalidade simples do formalismo filosófico, nem com a simplicidade artificial do neo-empirismo repetidor do lugar-comum.

Inclusive, Meszáros aponta que Marx, no conceito de *Aufhebung* (Suprassunção) busca vias de construção de uma perspectiva de

[...] *unidade dos opostos*, em lugar das oposições antagônicas que caracterizam a alienação. (A oposição entre "fazer e pensar", entre "ser e ter", entre "meios e fim", entre "vida pública e vida privada", entre "produção e consumo", entre "filosofia e ciência", entre "teoria e prática" etc.). (MESZÁROS, 2006, p. 22, grifo do autor).

Com esses exemplos vindos da Literatura (Shakespeare/Hamlet), das Artes Plásticas (Caravaggio), da Fotografia (Sebastião Salgado), da Psicologia (Freud), da música (divisão de tons) e referências às coordenadas geográficas/territoriais (fronteiras), pretendemos dar contornos concretos/ilustrativos e qualitativos, de convergências, a essas zonas de contraste, que podemos entender como as Zonas de Sentido propostas por Gonzalez-Rey (2003). Assim, é na direção das “Zonas mais instáveis, fluidas e profundas, ou seja, para as zonas de sentido” (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 226), aqui desenvolvidas como zonas de contrastes/contradições, fronteiriças, de dimensão conflituosa e dialética, onde são produzidos os sentidos e significações, elementos centrais para o presente estudo.

Oposições antagônicas que se excluem, quando não tratadas dialeticamente, como no processo visto de forma emblemática no indicador 3.3.5 (Institucionaliz/ação da inad/equ/ação, p.70) em que a forma com que o modo de produção retratado (industrial), ao não reconhecer os imprevistos como parte contraditória do próprio modo de produção, estabelece uma estratégia para lidar com o antagonismo do sofrimento, que ele mesmo

desperta no trabalhador, simplesmente não lidando. Ou seja, individualiza e torna privado, acumulado, o bônus de sua ação produtiva, mas exclui o ônus desse mesmo processo – também individualizando e tornando privativo, do trabalhador. Ficando com o lucro e se desvencilhando dos custos humanos desse processo, algo semelhante ao que acontece na dimensão econômica e política com o perdão de dívidas e incentivos fiscais dos detentores dos modos de produção.

Tendo sido delimitadas as coordenadas teóricas que embasam nossa construção do par dialético estabelecido entre Alienação e Criação, em diálogo com a categoria “contraste”, apresenta-se, a seguir, o conjunto de cenas e indicadores que compõem esta análise.

## 5.2 Os indicadores e pré-indicadores que compõem esse núcleo

As características eleitas para o estabelecimento de unidades de contrastes qualitativos, argumentadas no tópico anterior, foram identificadas no conjunto nove cenas (pré-indicadores), dispostos no quadro a seguir. Cenas que compuseram os dois indicadores que sustentam este núcleo de significação estabelecido a partir da relação entre Alienação e Criação.

**Quadro 4 – A composição do núcleo de significação do par dialético alienação e criação**

Cenas (pré-indicadores) <sup>28</sup>	Indicadores
6, 7, 8 e 25.	A produção do alienamento na relação com modos de produção alienados e alienantes
5, 13, 36, 37 e 38	A criação e uma vinculação autoral com a totalidade como antítese ao processo de alienamento

Fonte: Autor, 2021.

Ao mesmo tempo em que as nove cenas trazem elementos com características divergentes, estranhas entre si e distanciadas qualitativamente uma das outras, apresentam interdependência, que se realiza na unidade, como veremos, ao longo do desenvolvimento das discussões deste capítulo.

Para tanto, foram analisadas, comparativamente (como na Figura que abre esse tópico), cenas e indicadores que apresentassem características identificadas como pertencentes às ações de qualidade alienada/estranhada<sup>29</sup> e criativa. A partir das análises intra (interna) e inter (entre) cenas (Capítulo 3), com base em características observadas na

<sup>28</sup> No Quadro 1 (p.55), cada um dos pré-indicadores estão detalhados e apresentados no tempo em que aparecem no filme.

<sup>29</sup> Vale lembrar que, nesse trabalho, optamos pela não distinção dos aspectos da alienação e estranhamento, tratando-os como compondo uma unidade, da maneira como também está presente na própria obra de Marx e é melhor abordado em Ranieri (2000).



dinâmica processual das cenas, foram eleitos significados/palavras que pudessem nomear os fenômenos observados. Uma vez que uma qualidade era observada na cena, na relação entre personagem-cenário e demais objetos cênicos, foram feitas notas de significados possíveis e nomeações, que, na sequência, desencadeavam a busca por seu oposto dialético, no campo dos significados e em cenas em que apareciam fenômenos qualitativamente opostos.

### **5.3 Criatividade como elemento de contraste na investigação ação de qualidade alienada: uma perspectiva acerca da vinculação autoral**

“[...] eu, as vezes fico a pensar em outra vida ou lugar...”  
(Capitão de Indústria – Os Paralamas do Sucesso)

Iniciamos esta dissertação, abordando e defendendo um elo autoral do humano com a realidade. Característica cri/ativa que é agora retomada para compreendermos implicações do comprometimento da capacidade autoral de vinculação com a realidade, expressas na qualidade alienada/estranhada da ação. Para tanto, delinearemos neste tópico coordenadas teórico-metodológicas presentes em uma perspectiva materialista histórica e dialética acerca da atividade cri/ativa. Subsídios teóricos, articulados a cenas do filme, que em tópicos seguintes (5.4 e 5.5) sustentam uma análise sintética de contraposição/composição com aspectos relacionados à Alienação, observados no filme.

Um exemplo ilustrativo de argumentação, acerca de significações, em torno desse ato de vinculação autoral com a realidade é o modo como a autora Gloria Alzandúa explica o que a leva a escrever.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. **No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo.** Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 232 grifo nosso).

O modo como a escritora e pesquisadora nomeia essa vinculação com a realidade a partir de sua atividade cri/ativa (colocar alças no mundo), a nosso ver, alcança uma efetividade na construção de cadeias de significados e sentidos sobre construções autorais de vinculação humana como o mundo e consigo mesmo, como as estabelecidas por autores e

autoras de grafites e pichações (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019). O que faz as artes urbanas em nossas cidades que não colocar alças (significações) em nossas realidades?

Na direção deste “alçamento” que a vinculação autoral pode promover, mediante produções cri/ativas e artísticas, Vigotski afirma que

A arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis pela vida (VIGOTSKI, 1999b, p. 328-329).

A partir de Vigotski, em especial nas suas proposições sobre imaginação, criação e arte (VIGOTSKI, 1999a; 1999b; 2009) compreendemos que essa capacidade de vinculação cri/ativa e trans/formativa com a realidade trata-se de uma condição humana. E que, uma vez que a teoria marxista toda gira em torno do processo de alienação (MÉSZÁROS, 2006), a própria totalidade dos pressupostos que sustentam essa pesquisa tem relação direta com essa perda de uma realidade de qualidade autoral e a produção de condições de enfrentamento dessa conformação, mediante a categoria *Aufhebung*.

Acreditamos que seja algo significante, quando colocado em perspectiva, a afirmação de que é a partir de ação amparada no conceito de *Aufhebung* (transcendência, supressão, preservação, superação ou substituição pelo alcance de um nível superior) que está “a chave para compreender a teoria da alienação” (MÉSZÁROS, 2006, p.11). Ação (suprassunção) que, nesse trabalho é compreendida como a capacidade criadora/transformadora humana e com capacidade de produção dessa vinculação autoral com a realidade, aos moldes propostos por Alzandúa (2000) e qualidade que identificamos na produção do grafismo urbano (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019).

Em Vigotski temos coordenadas para compreender essa vinculação a partir da atividade cri/ativa com a realidade como uma dupla vinculação. Em uma primeira direção,

[...] a primeira forma de vinculação da fantasia com a realidade consiste no fato de que qualquer ato imaginativo se compõe sempre de elementos tomados da realidade e extraídos da experiência humana pregressa (VIGOTSKI, 2014, p.10).

O que está diretamente conectado a um compromisso teórico-metodológico, com uma perspectiva calcada no materialismo, e em uma compreensão de que, assim como qualquer outra organização psíquica humana, a ação criativa (cri/ação) tem sua origem nas relações sociais.

Já, em uma segunda direção, simultânea, de vinculação entre o exercício cri/ativo e a realidade se dá também de maneira inversa,

[...] é diferente e mais complexa: não se realiza entre os elementos de construção fantástica e a realidade, mas entre o produto final da fantasia e determinados elementos complexos da realidade.” [...] Nesse sentido a imaginação adquire uma função muito importante no comportamento e desenvolvimento humanos, transforma-se em meio para ampliar a experiência do homem porque, desse modo, este poderá imaginar aquilo que nunca viu, poderá, a partir da descrição do outro, representar a si também a descrição daquilo que na sua própria experiência pessoal não existiu, o que não está limitado pelo círculo de fronteiras estritas da sua própria experiência, mas pode também ir além das suas fronteiras, assimilando, com a ajuda da imaginação, a experiência histórica e social dos outros. [...] Tem-se, assim, uma dependência dupla e recíproca da imaginação com a experiência. Se no primeiro caso a imaginação se apoia na experiência, no segundo a própria experiência se apoia na imaginação” (VIGOTSKI, 2014 p. 13-15).

Ainda para Vigotski (2014) essa vinculação também ocorre na esfera emocional.

Sendo assim, como a perspectiva marxista tem com sua principal proposição uma crítica ao modelo de organização capitalista que torna privativo os modos de produção, acreditamos que, em decorrência das proposições aqui levantadas, confluímos em uma mesma direção. A direção é a da investigação acerca das condições materiais e o comprometimento da capacidade de vinculação autoral com aquilo que é produzido, bem como com a própria realidade.

No filme investigado, temos como exemplo emblemático desse tipo de vinculação autoral com a realidade a cena dos improvisos feitos por Carlitos em seu último emprego.

**Figura 23 – O exercício da autoria**



Fonte: Chaplin (1936, 01:19:29 min).

Depois de circular por diferentes empregos<sup>30</sup>, organizados em torno de prescrições e organizações inflexíveis, que precarizam a possibilidade de vinculação autoral com aquilo que é produzido (por exemplo, a partir da fragmentação e a falta de espaço para imprevistos), Carlitos consegue algo distinto. Na cena acima, frente à incapacidade das prescrições previamente estabelecidas em construir rotas para impasses em seu novo trabalho, encontra no imprevisto as condições para o seu enfrentamento. Possibilidade que só é possível por conta do atual emprego não seguir o mesmo ordenamento dos anteriores.

Interessante pontuar que a forma de organização da ação humana como é retratada em cenários, como o da fábrica, a partir de um conjunto de prescrições e métricas, às vezes são criadas ou sustentadas pelos próprios personagens, bem como são sustentados por ideais onde não há espaço para imprevistos<sup>31</sup>. Consequentemente, sem espaço para improvisos e criações. Aspecto esse, de internalização e reprodução da lógica prescritiva/maquinal dos processos de produção à dinâmica de organização humana, que é retratado, emblematicamente, na cena abaixo.

**Figura 24 – Prescrição e o impasse para o imprevisto**



Fonte: Chaplin (1936, 01:18:35; 01:18:40 min).

Simbolicamente, quando Carlitos chega a um emprego onde pode exercitar sua criatividade, tem dificuldades e recorre aos modelos prescritivos vivenciados nos empregos anteriores. Como, no atual emprego, terá de cantar, anota o que deve ser cantado nos punhos da camisa. No entanto, quando perde as anotações, é colocado na posição de ter que administrar ele mesmo o imprevisto, tendo de improvisar (Figura 23) e, assim acaba

<sup>30</sup> Acompanhamos o personagem Carlitos em trabalhos na indústria convencional (2 vezes), loja de departamentos, indústria naval e no ramo de alimentos/entretenimento.

<sup>31</sup> A falta de espaço para imprevistos é abordada em cenas que compõem o indicador 3.3.3 “O imprevisto como algo indesejado” (p.64).

alcançando uma vinculação com o trabalho, sua própria ação, com o ambiente e consigo mesmo em uma qualidade distinta e autoral.

A cada sequência de versos rimados e improvisados, os quais destina a plateia, desperta reações eufóricas do público, que desencadeia no personagem a vivência de um espaço que ainda não tinha estado em cena: um reconhecimento naquilo que é fruto de seu trabalho.

**Figura 25 – Mosaico cenas cri/ação**



Fonte: Chaplin (1936, 00:02:13; 01:06:25; 01:08:49; 01:09:16; 01:19:29 min).

Acima, foi feita uma síntese imagética com as cenas (pré-indicadores), eleitas como componentes do indicador sobre a ação de características cri/ativas. Chamamos atenção para os elementos lúdicos, presentes nas cenas 5 e 13 (quebra-cabeça), e artísticos (dança e canto), presentes nas cenas 36, 37 e 38. Aspectos, de ludicidade (TARJA, 2014) e de expressividade artística (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019) que em nossa sociedade parecem ser rotas que ainda privilegiam um tipo de vinculação autoral com a realidade, mas que o filme apresenta como esvaziadas nos modos de produção de característica alienada.

As cenas que compõem o indicador são aquelas nas quais identificamos a presença das seguintes características: ação cri/ativa, protagonismo de personagens, autonomia, a superação de condição de fragmentação, improviso/autoria e a ideia de uma unidade entre o corpo e a atividade exercida. Características que serão contrapostas as qualidades de característica alienada/estranhada, no tópico de mapeamento das características (5.5), abaixo.

Destacamos nesse conjunto de elementos a característica presente na imagem 38, na qual, a partir do improviso, o personagem consegue alcançar a vinculação de qualidade autoral e transformadora. Vincul/ação autoral, que estabelece a aproxim/ação de uma relação unidade cri/ativa com a realidade e a totalidade dos processos.

É nesse exercício de (re)composição e improviso, a partir do uso das palavras (canto) que o personagem rompe literalmente com seu silenciamento na obra. Vale lembrar que o trecho marca a transição entre a o cinema mudo e a introdução de falas nas produções de Chaplin. Isso se dá pela inserção da música da banda e o canto final do personagem, que é dublado por Chaplin. Simbolicamente, ganha relevância o fato do personagem só alcançar voz mediante o improviso e autoria.

Percebemos que é nesse exercício da autoria e de autonomia que o personagem parece mais próximo das fronteiras com aquilo que, ao ser privatizado pelos modos de produção, privou a possibilidade dele, por seu trabalho, assinar sua vinculação com a realidade. Sendo esse o ponto de conexão (em contraposição) com a ação humana alienada e estranhada, a perda da qualidade de geração de conteúdos (significações) que transcendam o real imediato guiado pelos objetivos do capital. Segundo Mézàros (2006 p.48), é só a partir dessa transposição que poder haver a “transcendência marxiana da alienação”.

Somente se forem satisfeitas algumas condições básicas de uma transcendência ontológica, e na medida em que isso ocorra -, isto é, na medida em **que haja um rompimento efetivo na continuidade ontológica objetiva do capital** em seu mais amplo sentido marxiano -, poderemos falar de uma fase qualitativamente nova de evolução: o início da "verdadeira história da humanidade". (MÉZÀROS, 2006, p.48, grifo do autor).

#### **5.4 Alienação e o comprometimento da capacidade de vinculação autoral a realidade**

“[...] quando me encontro perdido nas coisas que eu criei e eu não sei.”  
(Capitão de Indústria- Os Paralamas do Sucesso)

No tópico anterior, abordamos a ação humana de qualidade criativa (cri/ação), transformadora e capaz de estabelecimento de uma vinculação autoral com a realidade, como recurso de contraposição de um contraste com nosso objeto de estudo nesta pesquisa: a ação de qualidade alienada/estranhada. Assim, nos ocuparemos aqui da qualidade oposta a da

vinculação de proximidade (autoral) com os produtos da ação, que produz e é produzida em um estranhamento mútuo entre produto e produtores.

Segundo Mészáros (2006), está na análise e conceituação de Marx, sobre a ação humana de característica estranhada e alienada, o elemento central de toda articulação teórico-metodológica marxiana e que aqui tratamos sob a categoria Alienação.

A alienação consiste no ato de exteriorização das potencialidades no produto do trabalho, que no capitalismo é estranhada do produtor. Portanto, ainda que sejam termos conexos, apresentando uma unidade de sentido, trata-se de momentos diversos de um processo de transferência objetiva das capacidades humanas pelo trabalho (alienação), seguido de um despojamento e falta de identificação (estranhamento) (KELLER, 2018 p. 2257-2258).<sup>32</sup>.

Assim, a forma de organização capitalista, dos modos de produção retratadas na obra de Chaplin, aqui analisada, está ricamente em diálogo com esse elemento central de articulação teórico-metodológico em Marx e, conseqüentemente nos pressupostos do Materialismo Histórico e Dialético. Segundo Ricardo Antunes (2011, p.125), “*Tempos Modernos* de Chaplin é, no universo fílmico, a mais genial fotografia dessa engrenagem que floresce no chão de fábrica desumanizada”.

Esse comprometimento da capacidade de vinculação autoral com sua própria ação, desencadeado pela exploração intencional dos processos de exteriorização e estranhamento, pela gestão dos modos de produção, nas cenas eleitas como pré-indicadores, estão sustentadas pelas seguintes características: uma ação/fazer que remete à qualidade heterônoma, direcionada não à totalidade, mas a fragmentação dos processos e demandam uma passividade dos trabalhadores retratados.

Apresentaremos um mosaico composto pelos pré-indicadores, que sustentam as características mencionadas, bem como uma relação entre as cenas, na direção dos modos que a obra nos possibilita refletir sobre a produção da alienação articulada aos modos de produção, retratados no filme.

A seqüência estabelecida a seguir pelas cenas 6, 7 e 8 (Figura 26) ilustram, emblematicamente, como na obra é construída a produção do processo de alienamento/estranhamento nos modos como o trabalho está organizado.

---

<sup>32</sup> “A fim de compreender a diferenciação entre alienação e estranhamento, ao invés de trabalhar as categorias em separado, parece prudente examinar como Marx trabalhou a questão”. Marx (2010, p. 83-86) elenca, inicialmente, duas hipóteses centrais de estranhamento da atividade humana prática (trabalho): 1) Relação do trabalhador com o produto do trabalho: aparece como algo estranho, assim como os objetos da natureza; 2) Relação do trabalho com o ato da produção: a atividade de trabalho em si é estranha, que não pertence a ele (o estranhamento-de-si tal qual da coisa). Dessas duas determinações do trabalho, Marx elenca o desdobramento em uma terceira e quarta: 3) Estranhamento do ser genérico do homem, do seu próprio corpo e a natureza exterior, estranhos à sua essência humana; 4) Estranhamento do homem pelo próprio homem: quando se defronta com outro homem, com o objeto e trabalho de outrem” (KELLER, 2018 p. 2257).



Figura 26 – Mosaico sobre a produção do alienamento/estranhamento



Fonte: Chaplin (1936, 00:02:45; 00:02:57; 00:03:34; 00:35:20 min).

Na imagem 6 vemos aquele que detém uma perspectiva de totalidade/unidade da produção (simbolizada pelo alternância entre imagens de diferentes câmeras espalhada pela fábrica). Característica que, no tópico anterior (5.3, Figura 25) associamos à qualidade expressa pelo quebra-cabeça sobre a mesa, que, assim como o videomonitoramento, possibilite que ele conecte partes e estabeleça uma relação/vinculação direcionada à totalidade do processo de produção. Em contrapartida, é o mesmo mecanismo (videomonitoramento) que possibilita que capitaneie as partes (imagem 7), o que fragmenta o processo e estabelece uma cadeia de hierarquização/verticalização. Ou seja, a ordenação assimétrica de aumento da velocidade (cena 7) desencadeia o ajuste das máquinas e, na cena 8, desencadeia a reprodução do mesmo tipo de ordenamento. Aspecto que, em seu trabalho na indústria naval (imagem 25), ocasiona um afundamento do barco em construção, porque o operário é guiado apenas para parte do processo (o recolhimento de madeiras), tirando as escoras da embarcação que é lançada inacabada ao mar.

A cena 8 condensa características que identificamos como importantes no movimento de produção do alienação/estranhamento: o plano/perpectiva imposta ao trabalhador focada



em parte do processo, apartando-o de uma relação com a totalidade/unidade de sua ação. Isso, na cena, ganha contornos que intensificam essa (des)ordenação – o plano cênico fechado na esteira de produção e a função do personagem secundário que contracena com Carlitos, que transmite e ajusta à ação humana aos critérios/ideiais, oriundos das cenas anteriores. O que estabelece uma aceler/ação dos processos em uma condição em que

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria (MARX, 2004 p.80)

**Figura 27 – Heteronomia, fragmentação e re-atividade**



Fonte: Chaplin (1936, 00:03:34 min).

Essa intensificação proposital do processo ocasionará uma desvinculação e um estranhamento não só com o processo e com aquilo que é produzido como mercadoria, mas com seu próprio modo de ser, como vimos no indicador 3.3.8 *A produção do alienamento na relação com modos de produção alienados e alienantes* (p.75). Em específico, a cena em que o personagem (re)produz em seu corpo movimentos involuntários/estranhados. Aspectos que abordaremos, detalhadamente, no próximo Capítulo (6) sobre *O sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento do trabalho*.

O filme retrata em sua composição uma série de características, como as presentes na cena acima, que vão subsidiando nossa interpretação acerca da passagem de qualidades que amparam os modos de (des)organização dos processos produtivos para a forma de (des)ordenação alienada/estranhada dos processos de subjetivação humanos. Esses, por sua

vez, seguem a lei geral do desenvolvimento genético do psiquismo humano, proposto por Vigotski, em que uma qualidade presente na dimensão intrapsíquica existe anteriormente intersubjetivamente, e é internalizada a partir de sua vivência junto aos processos sociais (VYGOTSKI, 1993).

Características vinculadas à ação de qualidade alienada/estranhada que, na seção a seguir, serão contrapostas as qualidades identificadas em cenas relacionadas aos processos cri/ativos, buscando a construção de uma síntese dialética sustentada pelos contrastes/contradições qualitativas presentes no par dialético composto por alienação e criação.

### **5.5 (Alien)ação e (Cri)ação, uma síntese comparativa**

Como já indicado no tópico 5.1 (p.89) o objetivo desse capítulo é a construção de um núcleo de significações acerca do processo de alienação, mediante os contrastes qualitativos observados a partir de sua comparação com características relacionadas aos processos cri/ativos, observados no filme. Movimento que busca, a partir dessa articulação comparativa, estabelecer uma relação de par dialético entre qualidades identificadas como antagônicas em relação à possibilidade de vinculação ou não com a ação produtiva de maneira autoral.

A identificação e exposição do caráter de contraste qualitativo, a nosso ver, alcança elemento importante, tanto para o referencial do materialismo histórico dialético (KONDER, 1981; RANIERI, 2000; MÉSZÁROS, 2006), quanto para a própria proposta metodológica de estudo dos núcleos de significação (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013; AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015): as contradições.

Isso porque, para esses pressupostos, a própria realidade é compreendida “como unidade de fenômenos contraditórios” (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p.59) e que deve ser estudada como tal. Sendo inclusive, a contradição, um critério de identificação e organização de pré-indicadores e indicadores (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013).

Para a construção de uma síntese comparativa entre aspectos que remetem à alienação e à criação autoral, observados nas cenas analisadas, construímos uma representação gráfica/imagética que correlaciona cadeias de significações contrastantes (de contradições), compreendendo que assim podem contribuir para uma perspectiva qualitativa e panorâmica de nosso objeto de estudo. Ao mesmo tempo, acreditamos que essa síntese gráfica pôde auxiliar na sistematização e apresentação das características analisadas nesse núcleo.

Com isso, visamos demonstrar, de maneira sistematizada e panorâmica, as contradições que compõe o par dialético alienação/criação, sustentado por um conjunto de

significações e características também de relação contrastantes. Para isso, buscamos nas cenas elementos característicos de ambos componentes do par dialético, objetivando assim sua decomposição e análise em uma espécie de sub-pares de qualidade dialética/contrastante que o sustenta. Ou seja, em uma direção (rumo à totalidade) há o par composto por alienação e criação, enquanto que na direção oposta (da decomposição em partes/características) há subcategorias qualitativas (que compõem alienação e criação). Assim, buscamos remontar um intrincado conjunto qualitativo de elementos que sustentam a condição contraditória presente no par dialético proposto.

Figura 28 – Mapa comparativo



Fonte: Autor, 2021.

O conjunto de 7 pares de qualidades contrapostas na figura acima (vermelhas e azuis) foram obtidas a partir da análise comparativa entre os indicadores e cenas abordados nos dois últimos tópicos (5.3 e 5.4) e serão explorados na sequência.

Vale ressaltar que, assim como as setas demonstram (na imagem acima), nossa compreensão é de que alienação/estranhamento e criação autoral configuram-se, apesar de compostas por características distintas, como dimensões qualitativas da ação. Que, apesar de

aqui apresentadas como polos contraditórios, não podem ser compreendidas fora de uma relação de unidade, que compõe a ação humana. Dito de outra forma, elas não podem ser compreendidas, ao menos em sua complexidade, como tipologias estanques da ação, apartadas uma da outra. Seria, inclusive, contrário a uma perspectiva dialética.

A seguir, cada par de características dialéticas/contraditórias/contrastantes que compõem de maneira relacional o par dialético em análise (Alienação/ Criação), como exposto na Figura 28, será apresentado, buscando explicitar cadeias de significação nessas *Zonas de Sentido* (GOZALEZ-REY, 2003), estabelecidas pelo contraste nas fronteiras de aproximação e rupturas entre essas qualidades.

Ou seja, uma aproximação dessas “zonas mais instáveis, fluidas e profundas, ou seja, para as zonas de sentido” (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 226) visando “a totalidade dos elementos objetivos e subjetivos que constituem as significações produzidas pelo sujeito, as contradições que engendram a relação entre as partes e o todo [...]” explicitando que “não são produções estáticas”. (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p.63).

Outro compromisso, nesse movimento de identificação e exposição de qualidades/características internas ao par dialético analisado, se apresenta, além de argumentação acerca dos diferentes níveis qualitativos de contradições e de qualidade dialética que compõem essas categorias, é a indicação de referências e rotas investigativas para pesquisas que se interessem por algum desses elementos. Acreditamos que cada um desses pares de características, identificadas no filme analisado, abre novos caminhos de temáticas, abordagens e discussões sobre o psiquismo na relação com os modos de produção de vida. Um exercício de ampliação de possibilidades investigativas, a partir de referenciais teórico-metodológicos também comprometidos com o materialismo histórico e dialético, contudo, sem que tenhamos que nos distanciar tanto de nosso objeto de estudo, da presente dissertação, quanto do exercício de síntese, aqui empreendido.

### **5.5.1 Ação x (re)ação: distinções qualitativas acerca da ação de característica alienada (alien/ação) e ação de qualidade autoral/transformadora (cri/ação)**

O que tomaremos como ponto de distinção qualitativa feita entre ação e (re)ação, nas cenas que compõem o presente núcleo, está desenvolvida na obra de Bader Sawaia, em específico nas discussões sobre *transformação social* (SAWAIA, 2014) e *sofrimento ético-político* (SAWAIA, 2001; BERTINI, 2014). Onde a ação humana de capacidade transformadora está associada à realização da *potência de ação* humana, resgatada por Sawaia

na teoria das afecções espinosana, e que a autora faz questão de esclarecer em quais termos pensa essa transformação.

[...] deixando claro que aqui se discute a transformação social da perspectiva da psicologia social, o que significa considerar que a transformação não é apenas uma questão estrutural, política ou econômica, e a subjetividade, uma mera panaceia. Ao contrário, tal perspectiva pressupõe a essencialidade do engajamento subjetivo para a transformação social ou, em outras palavras, que a subjetividade é uma das dimensões no interior da qual o processo revolucionário se constrói (SAWAIA, 2014 p.5).

E acreditamos ser a qualidade da ação que se apresenta com capacidade de vinculação autoral humana com a realidade, vista, por exemplo, no grafismo urbano (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019). Ação qualitativamente necessária, segundo Sawaia (2014) para alcançarmos o processo de real superação (negação da negação) das condições infligidas pelo modo de organização capitalista, na direção do estabelecimento de uma unidade entre o pensar, o agir e o sentir (SAWAIA, 2001).

É justamente essa distinção entre ação e (re)ação, da qual podemos extrair a qualidade de contraste/contradição, observado entre os indicadores e pré-indicadores relacionados à ação de qualidade alienada/estranhada e a de qualidade cri/ativa observadas no filme.

Aspecto de contraste/contradição que produz tensões entre essas duas qualidades de ação e que, em condições propícias, poderia produzir a transformação social necessária para mudança das condições de assujeitamento humano (SAWAIA, 2014). No entanto, o que vemos no filme, por exemplo, a partir da institucionalização (prisão e internação) do personagem Carlitos, é o apagamento das tensões causadas pelo modo de organização dos processos produtivos<sup>33</sup>.

Sem espaço para que ação alcance sua capacidade transformadora (dialética), o que há é a manutenção de uma atividade/ação condicionada ao (re)agir, de acordo com os interesses do modo de produção capitalista, comprometendo assim a possibilidade de uma unidade entre o agir, pensar e sentir. Estabelece assim, as bases para o sofrimento que Sawaia nomeia como sendo ético-político (SAWAIA, 2001; BERTINI, 2014). Esse sofrimento, decorrente do (re)agir e vinculado/decorrente dos modos de produção da alienação, será abordado no próximo Capítulo (6) sobre a relação entre alienação/estranhamento e sofrimento no filme.

Segundo Sawaia (2014, p. 9-10),

Reagir é estar sob o poder de uma outra força; quando a reação é motivada por ódio ou medo, equivale a perpetuar os efeitos destrutivos naquilo que odeio, ou me amedrontar e agir exclusivamente em função deles, reproduzindo as forças que me escravizam. Assim, na re-ação, nos destruímos a nós mesmos à força de

<sup>33</sup> Presente no indicador sobre Institucionaliz/ação da inad/equ/ação (3.3.5) (p.69)

culpabilidade, e destruímos os outros à força de ressentimento, propagando por toda parte nossa própria impotência e escravidão.

Essa ação ordenada por uma força outra, externa, vai comprometendo o exercício que remeta a uma unidade e capacidade de síntese dos processos humanos, pois produz rupturas entre o agir, pensar e sentir (LANE; SAWAIA *apud* BERTINI, 2014).

Nas cenas desse núcleo, que foram associadas aos processos de produção do alienamento, essas características relacionadas à (re)ação, parecem operar essa fragmentação entre o pensar, sentir e o agir, na direção de que o último (o agir) possa ser manejado/operado, de acordo com o pensar/interesse daquele que detém o poder sobre os modos de produção. Assim acaba por ocorrer aspecto importante de configuração de alienamento, que se efetiva “distanciando a subjetividade que trabalha do exercício de uma atividade autêntica e autodeterminada” (ANTUNES, 2011, p.128). Ou seja, a alienação “se trata de uma efetividade que se configura como perda [...] Seu estranhamento, portanto, se efetiva sempre pela dimensão de negatividade, sentimento de perda e desefetivação” (ANTUNES, 2011, p.122).

Esse processo de efetivação, da ação em direção a uma desefetivação da capacidade humana de trans/form/ação, parece conferir uma qualidade a (re)ação/alienação semelhante ao movimento das esteiras retratadas no filme. Em um movimento que não movimenta ou, ao menos, não sai do lugar. O que parece semelhante ao *efeito esteira*<sup>34</sup>, proposto pelo pesquisador da obra de Marx, Moishe Postone (2014). O autor tira da dinâmica das esteiras de academias de ginástica um movimento lógico que ele associa a forma como o modo de produção capitalista se apropria do tempo de trabalho, mas que nesse estudo parece alcançar consonância com a forma como as esteiras da fábrica retratada no filme funcionam.

No filme analisado, essa relação de contraste e contradições estabelecida entre ação e reação, bem como entre alienação/estranhamento e criação autoral, nos parece emblematicamente identificável na oposição entre dois importantes personagens: aquele que capitania a indústria e o Carlitos (personagem de Chaplin).

De um lado, aquele que opera as máquinas (por videomonitoramento), do outro, aquele que buscam operar mediante a automação dos processos. Ao primeiro, é reservada até mesmo a possibilidade de vivenciar o lazer e o ócio (na ludicidade do quebra-cabeça), em uma auto-gestão do próprio tempo; enquanto que, o trabalhador Carlitos é vigiado até mesmo

---

<sup>34</sup> “Hoje em dia, exemplo de treadmill são as esteiras de ginástica: um aparelho de exercícios em que as pessoas caminham ou correm, sem realmente avançar no espaço. O autor associa essa ideia ao capital e a sua lógica. Pois, na lógica do capital, o movimento de autoexpansão do valor é necessário para sua própria continuidade como capital. Vir a ser capital é a condição de ser capital” (POSTONE, 2014, p.333).

em sua ida ao banheiro, o que nos permite associar a ideia de um controle das necessidades mais basilares exercida pelos modos de gestão da produção de bens e de vida.

**Figura 29 – Sínteses comparativa entre qualidades da ação**



Fonte: Chaplin (1936, 00:03:34 min.; 00:02:14 min).

O encontro concreto entre essas rotas contraditórias/contrastantes da ação pode ser observada na cena seguinte, em que, a partir de uma tela instalada no banheiro, o capitão da indústria controla o tempo do trabalhador. Para um, como vimos na cena anterior, é possibilitado o ócio (quebra-cabeça/ludicidade); ao outro, resta o (neg)ócio – a negação do ócio.

**Figura 30 – Ação x (re)ação**



Fonte: Chaplin (1936, 00:05:38 min).

Esse contraste da gestão do tempo, intensificado pela automação e desumanização do trabalho (ANTUNES, 2011), será abordado, mediante a categoria Tempo/Temporalidade (Capítulo 8) e como a dinâmica presente no filme pode encontrar diálogo, por exemplo, nas discussões sobre os efeitos do modo de produção capitalista sobre a apreensão humana do tempo (POSTONE, 2014).

O que podemos extrair, das cenas que retratam esse contraste entre ação e (re)ação no filme, é que há a sustentação (a partir dos modos de gestão) dessa desigualdade, de uma maneira em que há a concentração, não somente dos bens produzidos, mas também das qualidades distintas da ação. Ou seja, há um jogo cênico, no filme, em que se revela uma sociabilidade capitalista, em que, para assegurar a concentração das qualidades associadas a possibilidade de cri/ação e trans/form/ação (ativas) por que detém o poder sobre produção de bens, é necessária a maximização da concentração das características (re)ativas no polo oposto- trabalhador. Caracterizando assim uma dinâmica dialética (de contrastes e contradições) entre inclusão e exclusão.

A exclusão é processo complexo e multifacetado, uma configuração de dimensões materiais políticas, relacionais e subjetivas. É processo sutil e dialético, pois só existe em relação à inclusão, como parte constitutiva dela. Não é uma coisa ou um estado, é processo que envolve o homem por inteiro e suas relações com os outros. Não tem uma única forma e não é uma falha do sistema, devendo ser combatida como algo que perturba a ordem social, ao contrário ele é produto do funcionamento do sistema. (SAWAIA, 1999b, p. 9).

### **5.5.2 Superação x separação: entre a integração e a (des)integração**

E nesse contraste/contradição dialética entre ação e (re)ação, visto no tópico anterior, vai se configurando o embate entre trabalho-vivo e trabalho-morto (automatizado) (ANTUNES, 2011), emblematicamente, retratado pelas cenas do trabalho, junto a esteira, e como a dinâmica da máquina passa a afetar o próprio corpo do trabalhador, interpretado por Chaplin. O que compromete a capacidade de superação de contradições e promove uma separação/desvinculação humana de sua natureza e genericidade, conforme se observa, na citação a seguir.

- a) homem está alienado da natureza;
- b) está alienado de si mesmo (de sua própria atividade);
- c) de seu "ser genérico" (de seu ser como membro da espécie humana);
- d) o homem está alienado do homem (dos outros homens) (MÉZÀROS, 2006 p. 20 grifo do autor).

Essa separação humana, da capacidade de vinculação às dimensões citadas acima, vai promovendo uma dinâmica, no filme estudado, na qual há um não reconhecimento mútuo (contraste/contradição) em diferentes esferas de relação retratadas:



- O estranhamento (não reconhecimento) entre os dois personagens que sustentam os polos opostos da divisão de trabalho. Há visivelmente um distanciamento qualitativo de suas ocupações, refletindo em uma desigualdade estrutural e estruturante das/nas relações sociais. Um abismo desigual que parece estranhado de sua genericidade humana. Aspecto que torna viável a lógica de exploração e acumulação operada por uma das partes, apoiada na precarização da vida do outro. Essa perda (alienação/estranhamento) de uma capacidade de vinculação como seres pertencentes a um mesmo gênero, por si só confere um caráter desumanizador à forma como o trabalho está organizado;
- O estranhamento entre os trabalhadores em ocupação próxima a do personagem principal. Esses parecem não reconhecidos naquele corpo que sofre os efeitos da forma como o processo de trabalho está organizado. Aspecto que torna possível que o sofrimento daquele trabalhador, representado pelo personagem de Chaplin, não seja encarado como uma questão pertencente ao grupo de trabalhadores. Afinal, a aceleração das máquinas acomete a todos os outros trabalhadores. Estranhamentos que configuram as condições materiais para que o sofrimento do trabalhador possa ser encarado como algo descolado da genericidade humana, da condição de trabalho e possa ser individualizada e, conseqüente, excluída do processo;
- E, por fim, um estranhamento para consigo mesmo. Aspecto comicamente abordado por Chaplin como um corpo que reproduz movimentos involuntários, decorrentes da forma acelerada e maquinal com que a produção é gerida. Também se configurando como um processo de desumanização do trabalhador.

Neste capítulo nos restringimos à sinalização dessas distinções (contrastes) qualitativas da ação. Contudo, as repercussões desse processo de estranhamento, fragmentação e sofrimento humano serão discutidas no Núcleo de Significação sobre o sofrimento produzido na relação com os processos de produção da alienação (Capítulo 6).

### **5.5.3 Atividade x passividade: a produção de uma massa controlável**

Os aspectos abordados nos tópicos anteriores (5.5.1 e 5.5.2), sobre a forma de organização dos modos de produção retratados que se sustenta na fragmentação/separação e distanciamento de uma compreensão humana que seja integral, que reconhece e trabalha a partir das contradições/desigualdades, alcança, por fim a (re)atividade (SAWAIA, 2014) na

condição de uma passividade, como se retrata em cenas do filme. Vale resgatar duas imagens sequenciais que abrem o filme e sustentam significações importantes dessa discussão.

**Figura 31 – Passividade e (re)atividade**



Fonte: Chaplin (1936, 00:01:25 min.; 00:01:30 min.)

Seja como retratado nas imagens acima, que mostram uma massificação/homogeneização humana que promove o apagamento da diversidade humana, comparando-a a um rebanho animal, ou seja, em cenas em que essa homogeneidade é construída mediante o condicionamento/conversão de trabalho-vivo em trabalho-morto (automatizado/desumanizado) (ANTUNES, 2011), o que é produzido é algo diametralmente oposto/contrastante com a cena de uma organização a partir dos interesses dos trabalhadores.

**Figura 32 – A busca por outra unidade**



Fonte: Chaplin (1936, 00:20:05 min.)

Outra categoria pode ser proposta a partir do contraste qualitativo entre as duas figuras anteriores: a análise da direção. Se aquela cena anterior (do rebanho) demonstra um movimento de adequação direcionado aos interesses dos modos de produção capitalista (re/atividade e re/produção), construindo um ideal de passividade (representada pela imagem das ovelhas), a figura acima traz um ponto de contraste/tensão, justamente pela direção do conjunto de trabalhadores. A direção é aquela que, no tópico anterior (5.2), no chão de fábrica, não foi alcançada. A da vinculação dos trabalhadores em torno daquilo que os une, seja como gênero humano ou classe social.

Na fábrica, a inadequação individualizada leva a internação do personagem de Chaplin em uma instituição de saúde; no movimento de trabalhadores, ocorre sua prisão. Configuram-se assim, as diferentes formas de exclusão da inadequação aos modos de (re)produção.

#### **5.5.4 Autor x reproduzidor: tensões entre a autoria e a (re)atividade**

A dinâmica (re)ativa e (re)produtiva compromete o que propusemos como elemento central de uma ação cri/ativa, qual seja: a capacidade de uma vinculação autoral com a realidade. Esse caráter de intensificação dos modos (re)ativos/(re)produtivos, pela forma de gestão do trabalho, presente no filme estudado, pode ser observado no processo de automação e a forma como os imprevistos aparecem na trama.

Os elementos cênicos presentes nas cenas em que uma coceira é sentida pelo trabalhador ou uma abelha surge na linha de produção (CHAPLIN, 1936, 00:03:24 min.; 00:03:58 min) evidenciam o caráter de controle total abordado pelo indicador **imprevisto como algo indesejado** (3.3.3, p. 64). Esse aspecto evidencia o esvaziamento da dimensão da potência de ação humana, transformadora, capaz de gerar improvisos e soluções cri/ativas (SAWAIA, 2014)<sup>35</sup>.

É exatamente quando alcança essa potência de ação, a partir da arte e do improviso, que o personagem central consegue vincular-se, de forma autoral, à realidade e estabelecer uma vinculação qualitativamente diferente com o trabalho, bem como com a totalidade. Sai assim de uma posição de coadjuvante dos processos de produção para assumir um protagonismo.

#### **5.5.5 Totalidade/unidade x fragmentação: direcionamentos da ação e seus contrastes**

---

<sup>35</sup> Vale ressaltar que os atuais modos de gestão dos processos de produção globalizados (diferentes dos representados no filme analisado), resultam dos avanços tecnológicos e modos de pensar os processos produtivos que eram oriundos, inicialmente das fábricas automotivas. Ocorre que se apropriam dessa potência de ação criativa humana para construção de processos de inovação que intensificam os modos de exploração das forças de trabalho (ANTUNES, 2011).

A distinção que identificamos no filme entre as cenas que remetiam ao exercício da potência de ação de maneira autoral (por exemplo, nos elementos lúdicos e artísticos) em contraste com a ação de qualidade (re)ativa/(re)produtiva está no tipo de relação com a totalidade/unidade dos processos. Ou, resgatando a categoria Direção, proposta no tópico 5.5.4, uma parece direcionada para totalidade (criação autoral/ativa), enquanto que à ação de qualidade e características opostas (alienada/estranhada) tem sua direção condicionada à fragmentação, estabelecendo unidade com as partes do processo.

Seja quando um dos personagens monta o quebra-cabeça ou opera o videomonitoramento (01:09:16min; 01:19:29 min) ou quando personagens improvisam no exercício da dança e do canto (00:02:45 min; 00:02:14 min), parece haver um exercício de autoria/autonomia na junção das partes que recompõem uma unidade. Algo que parece comprometido por modos/posições calcadas, demasiadamente, na construção de prescrições amplas e rígidas, que esvaziam as zonas de desenvolvimento da potência humana de ação cri/ativa e autoral.

### **5.5.6 Autonomia x heteronomia: a despotencialização da capacidade trans/form/ativa humana**

No filme (CHAPLIN, 1936), a potência transformadora de ação humana vai sendo minada por uma heteronomia, proveniente do controle do tempo do trabalhador, nos exemplos da cena da tela no banheiro (00:05:38 min), das ordens que impactam no aumento de velocidade das máquinas (00:03:34; 00:35:20 min). Assim, empreende-se uma dominação social do tempo e do trabalho que, segundo Postone (2014 p.10),

[...] acarreta tanto uma transformação em curso da vida social e cultural quanto uma contínua reconstituição da base da ordem existente. Essa dinâmica dialética não pode ser apreendida nem nos termos do Estado nem nos da sociedade civil. Ela constitui uma forma historicamente específica de heteronomia que restringe severamente a verdadeira autodeterminação - uma forma de lógica histórica que é exclusiva do capitalismo (mesmo que tenha sido projetada sobre toda a vida social humana como História).

Aspecto diretamente relacionado ao que discutimos acerca da (re)atividade, e que Sawaia tece conexões de nocividade despotencializadora e destruidora humana a partir de autores como Lukács, Zizek e Badiou, que relacionam a característica re-ativa aos fenômenos de auto-destruição humana, como o nazismo, e que a autora busca compreensões na filosofia espinosana.

Espinosa nos ajuda a entender o alerta de Lukács. Re-agir é estar na heteronomia, guiado pelos interesses de outro e aprisionado a um único foco, já afirmava o filósofo no século XVI, preocupado em demonstrar que a re-atividade está na rede das paixões tristes, sendo mantida e mantendo o ódio, o ressentimento – e, o que é

mais grave, na ilusão de estar defendendo ações emancipadoras. Não é de se estranhar essa consonância de pensamento, pois o de Espinosa serviu de base às reflexões de Marx e Lukács, como eles mesmos admitiram em muitas ocasiões (SAWAIA, 2014, p.9).

Esse caráter nocivo da despotencialização humana presentes nos processos de produção de alienamento/estranhamento será abordado no Capítulo 6, como determinação do sofrimento humano, em sua dimensão ético-política.

### **5.5.7 Ócio x (neg)ócio: a gestão do tempo**

Outra característica que apontamos, ao discutir os processos de qualidade (re)ativa e (re)produtiva presentes nos modos de produção alienados/alienantes, foi a forma como se apropriam e fazem a gestão do tempo (tópico 5.5.1, p.113. Destacamos aqui outro par, que pode ser contraposto dialeticamente, na análise do filme: descanso/ócio x neg/ócio.

O psicanalista argentino Ricardo Goldember, no documentário “Tarja Branca: a revolução que faltava” (TARJA, 2014) lembra que, na antiguidade, o ócio era algo valorizado e que o negócio (negação do ócio) era visto como algo menor, menos importante, atribuição de escravos e comerciantes. Ele nos convida a pensar que temos construído, de maneira invertida, na contemporaneidade, uma sociedade do neg/ócio.

Talvez seja nessa direção que Chaplin sinalize como uma crítica ao nosso tempo à relutância de seu personagem a deixar a institucionalização (prisão). Afinal, qual a liberdade é possível nos cenários de trabalho apresentados, a exemplo da fábrica?

Essa apropriação do tempo de trabalho é o elemento central no Capítulo *O tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada* (8), no qual apresentaremos articulações acerca da forma como o tempo e os modos de produção aparecem na obra e quais os diálogos poderão ser propostos a partir do referencial do materialismo histórico e dialético.

## **5.6 Conclusões e reflexões situadas no Capítulo 5**

Em síntese, assim construiu-se o capítulo:

Apresentamos/propusemos Alienação/estranhamento na relação com a criação autoral como compondo um par dialético. Para tanto, delineamos/construímos a categoria Contraste e expusemos seu valor heurístico, na abordagem das contradições qualitativas, que compõem nosso objeto de estudo, estabelecendo uma aproximação de zonas de sentido e significações que compuseram esse núcleo de significação.

Compreendemos que a articulação estabelecida com exemplos vindos das artes plásticas (Caravaggio) e produção de imagens (Sebastião Salgado), nos ajudou na aproximação

argumentativa do campo imagético em busca da investigação das significações presentes no filme estudado.

Posteriormente, tendo sido estabelecida nossa unidade dialética/contrastante, empreendemos um novo exercício de (des)montagem, (de)composição do par dialético em unidades menores (características qualitativas), que nos proporcionou penetrar nas categorias Alienação/Estranhamento e Criação autoral de maneira a identificar e, posteriormente, apresentar como estão sustentadas em seu interior por contrastes qualitativos.

Cabe agora uma nova síntese, a partir da qual compreendemos nesse núcleo de significações construído, a partir de cenas do filme, que a ação humana pode estar de maneiras distintas e complexas vinculada às qualidades alienadas/alienantes da ação. Por meio de características como a (re)atividade, separação, passividade, (re)produtividade, fragmente/ação, direção, heteronomia e a relação com o tempo pudemos construir um quadro complexo de qualidades do processo de Alienação, retratados na obra de Chaplin em questão.

Propomos assim que essa vinculação psicossocial de maneira alienada/estranhada tem uma complexidade de contornos expressos na obra, que ao serem abordadas de maneira comparativa possibilitou identificar e construir compreensões que servirão como bases de desenvolvimento/interpretação dos demais núcleos de significação nesta pesquisa. Como exemplo, das categorias aqui desenvolvidas, Contraste. Direção e Vinculação Autoral, que, conjuntamente com as qualidades/características da Alienação, aqui expostas, estabelecem tanto uma base empírica, quanto teórico-metodológica para abordagem nas seguintes seções da pesquisa.

## 6 O SOFRIMENTO HUMANO EM DIÁLOGO COM OS PROCESSOS DE ALIENAMENTO/ESTRANHAMENTO DO TRABALHO: SIGNIFICAÇÕES ÉTICO-POLÍTICAS SOBRE O SOFRER

“Eu, às vezes, fico a pensar em outra vida ou lugar, estou cansado demais.”  
(Capitão de Indústria – Os Paralamas do Sucesso)

Acima, iniciamos as discussões dessa seção com um trecho da canção que abre o presente trabalho. Trecho musical em que é sinalizado um elemento importante para pensarmos o personagem central do filme aqui analisado: o cansaço. Não um cansaço qualquer, mas sim o produto do modo de condução dos processos de trabalho em uma dinâmica extenuante. Tanto a canção quanto a obra de Chaplin tocam em um ponto importante de reflexão crítica sobre a contemporaneidade, em tempos de uma sociedade lida por teóricos atuais como uma “Sociedade do cansaço” (HAN, 2017), em que o sofrimento tem sido compreendido como a internalização dos modos de gestão neoliberais da vida (SAFATLE; SILVA JUNIOR; DUNKER, 2021). Algo que, a partir de uma perspectiva alinhada com o materialismo histórico e dialético, propomos como uma sociabilidade guiada pelas referências/ideais do capitalismo e que têm repercussões diretas em nossos modos de subjetivação (ANTUNES, 2011).

No Capítulo anterior nos ocupamos de delinear características/qualidades do trabalho alienado/estranhado, presente no filme *Tempos Modernos*, mediante o desenvolvimento de uma abordagem comparativa com o que elegemos como seu par dialético: o trabalho mediado por meio do qual compreendemos como uma potência de vinculação autoral, entre o/a trabalhador(a) e os produtos de seu trabalho- desenvolvendo assim pontos de contrastes, como uma estratégia de análise qualitativa das cenas apresentadas. No presente Capítulo construiremos uma articulação entre essa apropriação qualitativa, feita anteriormente, sobre o processo de alienamento/estranhamento e suas implicações nas determinações do sofrimento humano retratado na mesma obra de Chaplin. Ou seja, quais as interpretações podem ser feitas do sofrimento expresso na obra, em sua relação com os modos de produção do alienamento/estranhamento que produzem e são produzidos nos modos de organização do trabalho apresentados no filme investigado? Uma questão que nos acompanha na elaboração deste capítulo da pesquisa, questão e categoria (Sofrimento) que se desenvolveram a *posteriori*, durante a realização da pesquisa.

Para tanto, as características da ação de qualidade alienada/estranhada que embasaram reflexões acerca do sofrimento humano retratado na obra foram identificadas nos seguintes indicadores e pré-indicadores (cenas):

**Quadro 5 – A composição do Núcleo de Significação sobre o sofrimento humano**

<b>O sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento do trabalho</b>
O imprevisto como algo indesejado: 8, 9 e 16.
Impactos dos modos de produção alienados/alienantes: a (des)humanização do trabalho: 2, 3, 4, 5, 8, 11, 15, 16, 17 e 38
Institucionalização da inadequação: 17, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 30 e 35
Desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento: 18, 19, 21, 23, 24, 32, 34 e 35
A felicidade e suas determinantes: 1, 22, 24, 27, 28, 29, 31 e 33.

Fonte: Autor, 2021.

Buscamos assim, a partir dos elementos cênicos encontrados no filme, compreensões acerca do sofrimento retratado pelo personagem central e suas relações com o processo de alienamento/estranhamento. Analisaremos os impactos no personagem de características como (re)atividade/(re)produtividade, passividade/heteronomia e fragmentação da atividade, desenvolvidas no Capítulo anterior, como atreladas ao processo de produção da alienação nos processos de trabalho.

Acima, a partir dos indicadores explicitados no Quadro, apresentamos o sofrimento (presente nas cenas enumeradas) como construído na relação com um processo de controle e prescrição da ação que não tem espaço para imprevistos, para a diversidade humana, e que exclui qualquer manifestação de trans/form/ação nos próprios modos de organização do trabalho que saia daquilo que está idealizado/alinhado aos interesses do modelo capitalista. Construindo assim uma organização em torno do trabalho comprometida com a fragmentação da unidade potencial humana contida entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 1999a), e intensificada pela produção da (re)atividade e (re)produtividade. Ou, aos moldes apontados por Antunes (2011), um trabalho que se articula/efetiva na des/articul/ação dos trabalhadores e trabalhadoras.

No filme, essa des/articul/ação é retratada nos impactos que (des/re)organizam a dinâmica cênica do personagem central, explicitando o que podemos interpretar como a internalização dos modelos de organização do trabalho, baseados na fragmentação e estranhamento entre as partes que compõem a totalidade do processo. Dinâmica que pode ser



identificada na fragmentação dos processos de trabalho, apartados/estranhos um ao outro, e que passa a ser reproduzida no corpo do trabalhador – como no exemplo dos movimentos involuntários/estranhados do personagem de Chaplin.

**Figura 33 – O corpo estranhado de si**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:05:13 min.).

Assim, aquilo que é sustentado pela cena, o estabelecimento de uma unidade desumanizada/desumanizante entre os padrões vindos da esteira e o corpo do personagem, operam na verdade uma desunião/despontencialização do sujeito de sua potencial unidade com uma qualidade trans/form/a/dor/a.

### **6.1 O sofrimento como uma relação de fragmentação, alienamento e estranhamento de si**

No Capítulo 5, mencionamos a Alienação/Estranhamento associados a cenas do filme que apresentavam características de fragmentação e/ou comprometimento de uma capacidade de vivência integral e de estabelecimento de uma unidade entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 1999a). Desenvolveremos, no presente capítulo, uma abordagem do sofrimento humano, na relação com Alienação/Estranhamento, a partir desse aspecto da (re)produção da fragmentação da potência de ação humana observado nas cenas analisadas.

Apesar de Chaplin ser um mestre da comédia, e a obra aqui analisada, ser ainda hoje capaz de arrancar sorrisos do expectador, ao longo de nossa investigação foi crescendo a

convicção que se trata de um filme cujo tema central é o sofrimento humano, advindo da inadequação aos modos de organização do trabalho e da vida. Uma inadequação e sofrimento produzidos pelo próprio modo de regulação dessa organização da ação produtiva humana comprometida somente com os ideais de (re)produção capitalista. Ou seja, trata-se de uma comédia sobre o sofrimento humano, como produto de uma fragmentação.

### **6.1.1 Sofrimento, sua relação com a estrutura (forma e conteúdo) da comédia, no contexto da obra analisada**

Antes de estabelecermos uma relação mais detalhada entre o sofrimento, retratado na obra analisada, e a maneira fragmentada como os modos de produção e organização do trabalho estão configurados nessa produção cinematográfica, nos valeremos da formulação vigotskiana de buscar nos elementos referentes à forma e ao conteúdo as bases interpretativas da arte (1999b). Assim encontraremos a categoria Sofrimento como condição que emerge da própria estrutura da obra e não como um elemento externo (categoria), empregado como recurso interpretativo do material estudado.

Recorramos, como ponto inicial de desenvolvimento de nossa análise sobre esse ponto, a síntese que Vigotski encontra em proposições de Potebnyá sobre a identificação dos diferentes componentes de uma obra, como estratégia de investigação das determinantes do processo estético presente nas próprias estruturas da arte (formas e conteúdo):

“Esta é uma estátua de mármore (forma externa) de uma mulher com uma espada e uma balança (forma interna), representando a justiça (conteúdo).” Ocorre que na obra de arte a imagem está ligada ao conteúdo, como na palavra a representação está ligada à imagem sensorial ou ao conceito. (POTEBNYÁ *apud* VIGOTSKI, 1999b, p. 34).

Esse é o caminho metodológico apontado por Vigotski, à identificação dessas distintas dimensões (formas e conteúdos) que compõe determinada obra, que podem subsidiar uma compreensão de que a mesma alcança seus efeitos estéticos a partir de colisões, confluências e contradições, que ocorrem entre essas diferentes instâncias.

Ocupemo-nos então de propor uma identificação/(re)construção desses distintos componentes do filme analisado:

**1) Sobre a forma externa/matéria prima** – se tomarmos o exemplo da estátua, e o entendimento de que a forma externa faz parte das componentes materiais/iniciais que sustentam a obra, bases (assim como o mármore) que serão modeladas para alcançar os interesses est/éticos do artista, podemos pensar a própria estrutura da comédia como uma matéria prima do filme. O que, como desenvolveremos a seguir, amplia nossa compreensão

do filme *Tempos Modernos*, em sua relação com o gênero cômico, bem como a função de denúncia dos modos de organização social presente na obra e conexões com a categoria Sofrimento.

Cordeiro (2015), em seu estudo sobre o desenvolvimento da comédia no séc. V a.C., aponta o gênero da comédia, já em seus primórdios, exercendo uma função de crítica social, a serviço da democracia ateniense.

Mais próximo aos problemas do cotidiano do que as tragédias, que estavam mais próximas às questões de ordem metafísica, o específico desenvolvimento do gênero cômico em Atenas esteve intimamente relacionado às questões políticas e Sociais (CORDEIRO, 2015, p.9).

Em mesma direção, de uma exposição sobre a comédia comparando-a com as tragédias, Vigotski (1999b, p.292) aponta que “Se o herói trágico luta no limite das suas forças contra leis absolutas e inquebrantáveis, o herói da comédia costuma lutar contra leis sociais”.

Assim, a comédia configura-se, desde seu surgimento, como um artifício cultural capaz de produzir uma autocrítica sobre a sociedade. Elemento que podemos observar como um valor destacado e estrutural (matéria prima) no filme de Chaplin em questão. Em especial, na composição do personagem Carlitos, que segue coordenadas próximas às apontadas acima por Vigotski sobre o herói da comédia, assim como na afirmação de Cordeiro (2015, p.21-22) de que o “herói cômico serve-se das ações conflituosas para seu desenvolvimento. [...] A comédia caminha nos limites do absurdo, rompendo com a estabilidade para revelar fissuras na ordem política”.

Sobre essa função crítica do gênero cômico na sociedade ateniense, Kurt Raaflaub (*apud* CORDEIRO, 2015, p. 22)

[...] afirma que a democracia em Atenas foi um meio termo entre oligarquia e tirania de massas devido ao acesso político fornecido a diversos segmentos sociais. Para este autor, os cidadãos envolvidos no sistema democrático ateniense tinham consciência de sua contribuição para o regime político e por isso a crítica ao sistema era importante. Logo, a democracia não se desenvolveu apenas por meio de instituições, mas também com práticas e ideologias políticas. A comédia antiga agiu como um dos mecanismos responsáveis por retratar de forma lúdica e crítica esse sistema.

Esse caráter de denúncia/revelação, presente na comédia, está apoiado em outro aspecto estrutural e de nosso interesse no presente estudo: o sofrimento humano. Sofrimento que, inclusive, estabelece uma relação de contraste com o aspecto risível orquestrado pelo gênero da comédia e, assim, alcança sua função catártica graças a essa contradição.

É semelhante à estrutura da comédia que conclui sua catarse no riso do espectador sobre as personagens cômicas. Aqui é patente a divisão entre espectador e personagem da comédia: **a personagem cômica não ri mas chora, enquanto o**

**espectador ri.** Verifica-se uma evidente duplicidade. Na comédia a personagem é triste, o espectador ri ou, ao contrário, a comédia pode ter um final triste para o herói positivo, mas ainda assim triunfa o espectador (VIGOTSKI, 1999b, p.294, grifo nosso).

Na comédia ninguém ri: ao contrário, nela todos estão preocupados com a seriedade, mas todo o material está organizado de modo a suscitar forçosamente no espectador a reação do grande riso, que é capaz de colocar-se ao lado do movimento lírico (VYGOTSKY, 2001, p.345).

Esse aspecto da ausência do riso, como parte da estrutura interna da obra cômica, é algo observável na própria imagem do personagem central<sup>36</sup>.

**Figura 34 – “a personagem cômica não ri, mas chora, enquanto o espectador ri” (VIGOTSKI, 1999b p.294)**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:04:00; 00:09:50; 00:11:19; 00:18:29; 00:20:37; 00:26:27 min.).

Encontramos nesse chorar/sofrer para que haja o sorriso, a categoria Contraste, que abordamos no Capítulo anterior (5), e a partir da qual a comédia irá alcançar seu efeito catártico (VIGOTSKI, 1999b).

Se pensarmos aos moldes de Nelson Rodrigues, para o qual “A ficção para ser purificadora precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos.” (CASTRO, 1997 p. 161), podemos pensar que na comédia, e no filme objeto de nosso estudo, o personagem sofre para que não precisemos sofrer, para que possamos rir. Mas será somente essa a função

<sup>36</sup> As poucas vezes em que Carlitos sorri, na obra, são àquelas em que está na companhia de seu par romântico, momentos em que consegue desempenhar uma ação cri/ativa ou quando bagunça toda a lógica da fábrica, antes de ser preso por isso.

da comédia, e do sofrimento como componente de sua própria forma/fórmula, e do próprio filme de Chaplin aqui analisado, uma vez que já mencionamos seu valor de denúncia? A função é o simples riso purificador/catártico?

Propomos uma interpretação sediada na própria afirmação de Nelson Rodrigues, de que o personagem é algo para que nós não precisemos ser. De certa forma, a obra em questão teria certa função de nos “vacinar” em relação à realidade que expõe (denuncia/anuncia); uma realidade futura/moderna, a qual, desde 1936 (ano do lançamento do filme), Chaplin já nos antecipa. Uma realidade em que as tecnologias potencializariam a servidão humana e o sofrimento.

Assim o filme sobre o qual nos debruçamos neste estudo nos oferece a possibilidade de elaboração e antecipação de uma realidade futura, lá em 1936. Uma qualidade de elaboração que Ferreira (2010), em seu texto sobre arte e a formação humana caracteriza como uma forma de agir e produzir consciência

[...] sobre a forma histórica e social de se pensar, acionando as estruturas psíquicas do indivíduo resultantes do processo educativo e não de um princípio natural ou inato. Internaliza-se, pois, o conhecimento, os instrumentos culturais, ativos de transformação social. (FERREIRA, 2010 p. 133).

Algo na direção do que o rapper Emicida (MÍDIA, 2018) aponta ao argumentar que sua música pode sim ser vista como entretenimento, mas que também se trata de um experimento social. Alcançando o que Vigotski nomeia como uma função social e trans/forma/dor/a da arte.

Assim, já nessa primeira instância de nossa análise, da **forma externa** da obra – sua matéria prima (a comédia), podemos inferir a categoria Sofrimento como parte estrutural do gênero cômico, sobre o qual o filme se apoia. Pudemos até mesmo resgatar, das origens desse gênero, sua função de denúncia e produção de consciência crítica sobre a sociedade, bem como dos arranjos ético-políticos vigentes (CORDEIRO, 2015). Elementos importantes para uma abordagem do sofrimento em sua dimensão ético-política (SAWAIA, 1999a).

Por fim, é possível compreender *Tempos Modernos*, mediante suas relações com o gênero cômico, como uma produção que se sustenta no uso do sofrimento como recurso est/ético de sua própria estruturação. Com isso, nos cabe avançar na direção de elucidação dos contextos e determinações desse sofrimento impressos na obra, a partir dos elementos presentes na **forma interna** e **conteúdo**, com base em coordenadas desenvolvidas por Vigotski, em *Psicologia da Arte* (1999b).

**2) Forma interna-** se na seção anterior nos ocupamos de revelar as coordenadas acerca do sofrimento como elemento basilar da comédia, cabe aqui explicitarmos nossa

compreensão do sofrimento como condição concreta, não abstrata. Assim, como na obra, o sofrimento tem relação direta com suas determinações — sofre-se de algo ou por algo. Condições materiais/contextuais do sofrimento que, a nosso ver, darão os contornos a forma interna da obra — os contextos nos quais e a partir dos quais a trama desenvolverá seus contrastes entre sofrimento e comicidade.

Retornemos a nossa base de identificação das distintas dimensões da obra artística, encontrada por Vigotski em Potebnyá:

‘Esta é uma estátua de mármore (forma externa) de **uma mulher com uma espada e uma balança (forma interna)**, representando a justiça (conteúdo).’ Ocorre que na obra de arte a imagem está ligada ao conteúdo, como na palavra a representação está ligada à imagem sensorial ou ao conceito. (POTEBNYÁ *apud* VIGOTSKI, 1999b, p. 34, grifo nosso).

Transpondo a formulação acima para o filme objeto de nosso estudo, os principais elementos que compõem *Tempos Modernos* são: um trabalhador e seus diferentes contextos de trabalho<sup>37</sup>. Em especial, destacamos cenário de fábrica, no qual o personagem se insere mais de uma vez e onde fica mais explícita a relação entre os modos de organização do trabalho e o sofrimento humano.

Assim, se na seção anterior abordamos o sofrimento humano no contexto de trabalho, na dimensão da **forma interna** da obra temos mais coordenadas de contextualização concreta desse sofrimento. Por exemplo, no contexto da fábrica é um sofrimento que está diretamente determinado por componentes dessa forma interna da obra: a esteira, os arranjos tecnológicos e as coordenadas ético-políticas de gestão desses recursos.

Com isso temos um primeiro plano interpretativo do filme, a partir do encontro entre forma externa e forma interna da obra, que pode ser compreendida da seguinte maneira: uma narrativa cômica, que tem como elemento chave/estrutural (do próprio gênero cômico) o sofrimento humano e que, no filme estudado, refere-se ao sofrimento vivenciado, majoritariamente, no cenário de trabalho, advindo de uma inadequação do personagem central aos modelos de gestão das atividades laborais retratadas.

Nos falta ainda, confrontarmos essa síntese com a 3ª dimensão, apontada por Vigotski como importante para análise da obra de arte: seu conteúdo.

**3) Conteúdo** – Na seção anterior conseguimos organizar importantes significações acerca do filme investigado (confrontando forma externa e interna da obra), que revelam importantes coordenadas para este Capítulo e seu objetivo de traçar relações entre o sofrimento retratado no filme analisado e o processo de Alienação/Estranhamento. Contudo,

<sup>37</sup> Acompanhamos o personagem Carlitos em trabalhos na indústria convencional, em dois momentos: loja de departamentos, na indústria naval e no ramo de alimentos/entretenimento.

como apontado nas críticas de Vigotski a uma abordagem estritamente formalista da arte (WEDEKIN, 2015), é preciso relacionar os aspectos formais de determinada produção aos conteúdos veiculados por ela.

Ocorre que na obra de arte a imagem está ligada ao conteúdo, como na palavra a representação está ligada à imagem sensorial ou ao conceito. Em vez do “conteúdo” da obra de arte podemos empregar uma expressão mais comum, precisamente a “idéia” (POTIEBNYÁ, 1893 p. 146 *apud* VIGOTSKI, 1999b, p.34).

No exemplo da estátua, utilizado no tópico anterior, o conteúdo é associado ao significado da imagem de uma mulher, com uma espada e uma balança: a ideia de justiça. Ou seja, podemos compreender o conteúdo como algo que sintetiza a obra em torno de seu significado, mostrando assim a direção apontada pelo autor em sua composição artística.

Se para Vigotski, com base nas formulações de Potiebnýá, o conteúdo poderia ser compreendido como a ideia/significado (intenção do autor) que sintetiza a obra, pensamos: o que seria melhor para expressar a ideia de uma obra que a intencionalidade majoritária do autor expressa na forma com a qual nomeia a sua produção? Questionamento que impulsionou nosso retorno ao título integral do filme e a constatação de que ele traz importantes coordenadas acerca de seu enredo, assim como podem ajudar a caminharmos na direção de uma síntese sobre seu conteúdo/significado/ideia.

**Figura 35 – Do título integral da obra**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:01:18 min.)

“*Tempos modernos. Uma história sobre a indústria, a iniciativa privada*<sup>38</sup> e a humanidade em busca da felicidade” (tradução da própria plataforma de exibição do filme).

Podemos extrair do título, importantes coordenadas:

- acerca de uma **temporalidade**, tida como moderna, o que imprime um apontamento histórico a obra, mesmo que (em 1936) seja sobre um futuro;
- o fato de mencionar no título que se trata de “uma história sobre a indústria” e “a iniciativa privada”. O que confere nossa percepção de que, por mais que o personagem principal vincule-se a outros cenários de trabalho, para o enredo tem uma centralidade o que é vivenciado no **contexto da indústria** e da **gestão privada dos modos de produção**;
- e, por fim, a menção a uma humanidade em **busca da felicidade**.

Em comum a todos os tópicos destacados do título podemos inferir um caráter de direcionamento da obra: seja uma direção futura (modernidade), uma direção de um modelo de produção (industrial), uma direção guiada por uma iniciativa privada ou uma direção guiada por uma busca da felicidade. Ou seja, o filme se sustenta no encontro entre essas diferentes direções/interesses que, aos moldes Eisenstein (1990), produzirá colisões e alcançará o efeito estético objetivo da montagem artística.

Direções que encontrarão convergências e contradições com os aspectos que abordamos nos tópicos anteriores, na investigação dos componentes presentes nas formas, externa e interna, que são bases da obra. Organizaremos, a seguir, as características destacadas anteriormente nas análises das formas e conteúdo da obra em uma síntese (quadro) que guiará nossa interpretação.

**Quadro 6 – Uma síntese entre formas e conteúdos**

Forma externa	Forma interna	Conteúdo
1- A estrutura do gênero <b>comédia</b>	4- A figura do <b>trabalhador</b> como central	7- Uma temporalidade vista como moderna ( <b>direção futura</b> )
2- O <b>sofrimento</b> como elemento estrutural da comédia	5- <b>Os contextos do trabalho</b>	8- Uma história dos modos de produção (industriais) e sua interface com a iniciativa privada ( <b>direção privativa</b> )

<sup>38</sup> Em uma tradução literal, o que foi traduzido como iniciativa privada pode ser também compreendida como empreendimento individual.



3- A qualidade de <b>denúncia e crítica social</b> da comédia	6- As condições materiais de organização e <b>gestão do trabalho na produção do sofrimento</b>	9- O elemento felicidade como <b>direção coletiva</b> , buscada pela humanidade
---	--	---

Fonte: Autor, 2021.

Começamos nossa interpretação (confrontando forma e conteúdo) da síntese, presente no quadro acima, a partir da coluna sobre os **conteúdos** centrais da obra<sup>39</sup>, onde é possível observar um elemento que mostra uma obra direcionada a uma temporalidade futura (7)<sup>40</sup>, na qual interesses/direções distintas (8/9) se encontram em antagonismo/contradição. Na coluna central (**forma interna**) é onde esses interesses e direções distintas (8/9) se encontram (4/5) e onde se desenrola o conflito central da trama, na qual a partir dos arranjos materiais (6- organização, gestão do trabalho e avanços tecnológicos) um dos interesses/direções (8- iniciativa privadas) produzirá convergências e prevalecerá sobre o outro (9- a direção coletiva, felicidade), divergindo radicalmente uma da outra (8≠9). E, é a partir dos componentes da coluna à esquerda (**forma externa**) que a trama se estruturará: nas bases do gênero cômico (1), que o sofrimento do trabalhador (2) alcançará centralidade na obra, indispensável para que alcance seu efeito catártico (VIGOTSKI, 1999b; CORDEIRO, 2015).

Podemos inferir como **principal ponto de convergências**, entre formas e conteúdos analisados, a direção/interesses da iniciativa privada (8), o contexto industrial/tecnológico e as condições materiais de organização/gestão do trabalho (6), alcançado pela condição dos modos de produção ser de propriedade privada. Tendo em Marx uma relação direta entre a propriedade privada e o trabalho estranhado (MARX, 2004, p. 79).

As mediações de segunda ordem [...] (institucionalizadas na forma de divisão do trabalho - propriedade privada - intercâmbio capitalistas) perturbam essa relação e subordinam a própria atividade produtiva, sob o domínio de uma "lei natural" cega, às exigências da produção de mercadorias destinada a assegurar a reprodução do indivíduo isolado e reificado, que não é mais do que um apêndice desse sistema de "determinações econômicas" (MÉSZÁROS, 2006 p. 81).

O que, em consequência direta, acaba por estabelecer o **principal ponto de contradição estrutural**, observado no quadro comparativo de análise, entre formas e conteúdos, da obra aqui investigada, que é que aquilo se efetiva na articulação entre as condições materiais de organização e gestão do trabalho na produção do sofrimento (6), a produção industrial e sua interface com a iniciativa privada (8) e a desarticulação de

<sup>39</sup> De acordo com elementos extraídos do título e que evidenciam significados, ideias e intenções autorais da obra.

<sup>40</sup> As numerações que acompanham essa síntese interpretativa, do quadro acima, se referem ao número de correspondência de cada elemento, no quadro analisado, visando auxiliar a/o leitor(a) a traçar conexões entre a síntese e os elementos correspondentes de formas e conteúdos apresentados anteriormente.

felicidade, como interesse da humanidade (9). Ou, como apontado por Antunes (2011), um modo de produção (8) que só encontra sua efetividade, na desefetivação/desarticulação/fragmentação da potência humana (9), na figura do trabalhador e da trabalhadora.

Assim, *Tempos Modernos* nos oferece outro significativo retrato da contradição estrutural do modo de produção capitalista, o composto por um ideal de felicidade humano (9) que busca efetivar-se em coordenadas de trabalho (6) que dependem diretamente de sua despontencialização para alcançar seus interesses (8).

Assim, esses conflitos estruturais, impressos na obra de Chaplin, revelam um cenário no qual Alienação/Estranhamento e uma fragmentação/despontencialização humana dão os contornos/determinações da produção do sofrimento.

### **6.1.2 *Tempos Modernos* e uma chave de interpretação/consciência da fragmentação e do sofrimento relacionado ao processo de Alienação/Estranhamento**

Como vimos até aqui, a arte, para uma psicologia subsidiada por uma perspectiva materialista histórica e dialética, é um importante recurso de transformação das condições materiais que sustentam a realidade e da própria humanidade (VIGOTSKI, 1999b), como recurso de tomada/produção de consciência (FERREIRA, 2010).

Desde, por exemplo, o mito da caverna platônico a humanidade se vale de criações narrativas, como chaves de compreensões de estados distintos de consciência acerca da realidade. Que, assim como na alegoria da caverna usada por Platão, explora a possibilidade de existência de uma consciência parcial das determinações da realidade, ou um estranhamento em relação a uma compreensão mais ampla dos fenômenos/determinações presentes em nossa consciência. Uma leitura dessa alegoria, que fazemos aqui, com finalidade de construir significações que basearam nossa interpretação do filme aqui investigado, a seguir.

A nosso ver, trata-se do mesmo pano de fundo de outros enredos, como *Édipo*, *Don Quixote*, *Alice no país das maravilhas* ou, mais recentemente, *Matrix*. Não nos cabe aqui aproximações e distanciamentos entre essas obras, apenas convidar o/a leitor(a) a pensar que todas as obras parecem debruçar-se sobre uma das grandes problemáticas humanas: a consciência, ou a tomada de consciência acerca das determinações da realidade. Vale lembrar que o próprio Vigotski (2004d) define a consciência como problema central para a construção de uma psicologia concreta.

Afinal, qual o tema central e transversal para os personagens principais dos enredos do mito da caverna, de *Don Quixote*, de *Alice no país das maravilhas* e de *Matrix*, que não a tomada de consciência acerca da realidade, suas contradições e determinações?

São enredos, em especial *Matrix* e *Tempos Modernos*, que em seus contornos futuristas, distópicos e antecipadores de uma realidade porvir, guardam em suas propostas a necessidade de uma crítica social, mesmo vinda de um futuro imaginado. Vale lembrar que para Marx (*apud* COSTA, 2010 p.9) “a revolução social [...] não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro”, na direção que Veroneze (2014, p.34) também aponta ao propor que

A história tem demonstrado que as utopias de uma vida e de um mundo melhor, descritas, muitas vezes, em obras que atravessaram os séculos, como a República - de Platão, A Utopia - de Thomas More, a Cidade do Sol - de Campanella ou a Nova Atlântida - de Francis Bacon, espelhavam uma crítica ao modelo de sociedade em que viviam e preconizavam a necessidade de mudanças no modo de ser, de pensar e de agir. Na história das teorias sociais, somam-se exemplos de utopismos românticos como estes. Estamos de acordo com Szacki (1972) quando aponta que a possibilidade da utopia caminha junto com a necessidade de escolha. Escolher entre algo que já está determinado é uma nova possibilidade, um ideal a ser projetado: “[...] mais próximo do pensamento utópico é sem dúvida o revolucionário que luta para destruir as relações dominantes e construir novas no lugar” (SZACKI, 1972, p. 15). (VERONEZE, 2014, p. 34)

O que gostaríamos de propor aqui é o entendimento de *Tempos Modernos* como uma chave interpretativa desse fenômeno, do sofrimento humano ligado ao processo de fragmentação/divisão e ao estranhamento decorrente do alienamento/divisão da consciência (quando afastada de suas determinações materiais/objetivas). Uma fragmentação/divisão, como vimos até aqui na obra investigada, produzida na relação com os modos de organização do trabalho.

Semelhante virtualidade alienadora de *Matrix* e o jogo de sombras da alegoria da caverna platônica, *Tempos Modernos*, oferece-nos uma expressão na mesma direção de comprometimento de uma consciência articulada com a totalidade, em que

A vida cotidiana alienada, regida pela lucratividade, mercantilização e imediaticidade, anula as possibilidades de consciência, por conseguinte, expressa um modo de ser altamente destrutivo e precível [...] A consciência reificada, subsumida à so-ciabilidade do capital, interioriza e reproduz a naturalização do pauperismo e a imutabilidade das condições impostas por essa lógica (VERONEZE, 2014 p.41).

Assim, internaliza e naturalizada essa dinâmica em

[...] nossa consciência imediata assume uma forma particular da realidade como se fosse a realidade, que sempre dói e sempre será as-sim. Navegamos nas diferentes esferas que compõem a vida de forma fragmentária e su-perficial, e não como totalidade articulada. O real se apresenta como uma impossibilidade (IASI *apud* MARICATO et. al., 2013, p. 42).

Uma vez que estamos de acordo com afirmações de Ricardo Antunes (2011, p.125), ao abordar discussões acerca do processo de alienação/estranhamento, de que “*Tempos Modernos* de Chaplin é, no universo fílmico, a mais genial fotografia dessa engrenagem que floresce no chão de fábrica desumanizada”, havemos de concordar com a relevância da mesma obra para investigar as implicações psicossociais desse mesmo cenário. Implicações como, por exemplo, o sofrimento humano retratado frente às condições de Alienamento/Estranhamento.

Levando em conta a citação anterior de Antunes, acerca do filme *Tempos Modernos* como uma fotografia do processo de Alienação, aliada, a mais importante proposição de Mészáros (2006) de que a categoria Alienação trata-se de um ponto de articulação do conjunto geral da teoria de Marx, chegamos ao longo do processo de desenvolvimento dessa dissertação, a flertar com a seguinte formulação: de que *Tempos Modernos* possa estar para a categoria de Alienação<sup>41</sup>, conseqüentemente para o Materialismo Histórico e Dialético, em certo grau de equivalência ao que a tragédia de Édipo está para as formulações freudianas sobre o Inconsciente e, conseqüentemente, para a Psicanálise. Ambas as obras, como recursos ilustrativos dos pontos centrais das teorias as quais foram historicamente associadas. Salvaguardadas as impossibilidades de uma simples sobreposição desses dois exemplos, qual é a dinâmica edipiana que não um retrato de personagens alienados/estranhados, no âmbito de sua consciência, das forças que os movimentam? Ao que nos parece, em consonância com aquilo que ocorre no processo de Alienamento/Estranhamento expressos no filme de Chaplin (TEMPOS, 1936). Ambas, expressões de uma fragmentação da consciência humana, produtora de estranhamento e não reconhecimento das determinações que afetam sua potência de ação.

Recorramos a uma formulação de Gonzalez-Rey, que nos parece ser pertinente para nos guiar nessas convergências expostas acima, na qual o autor afirma que “Marx nos mostra forças sociais ocultas que vão contra o crescimento humano, enquanto Freud nos apresenta estas forças ocultas num indivíduo incapaz de controlá-las e organizá-las por meio da razão” (GONZÁLEZ-REY, 2003, p.21). Ambos os autores, segundo González-Rey, apontam para uma subjetividade que é atravessada por condições/determinantes ocultadas, que produzem o que aqui propomos como dinâmica de alienação/estranhamento e que rompem com uma possibilidade de desenvolvimento de uma potência humana atravessada pela consciência de suas determinações. A nosso ver, configura-se como uma condição que pode implicar na

---

<sup>41</sup> Com base na afirmação, de Ricardo Antunes (2011, p.125), sobre o filme *Tempos Modernos* ser uma fotografia dos processos de produção da Alienação.

produção de um sofrimento decorrente do distanciamento/alienamento/estranhamento dessa potência humana, que, segundo Sawaia (2014), trata-se de uma potência de transformação social, alcançada no estabelecimento de uma unidade entre o agir, o pensar e o sentir.

Nessa direção, defendemos, no presente Capítulo, a compreensão do sofrimento humano retratado no filme como uma qualidade de estranhamento/alienação de sua potência, ou seja, a despotencialização humana mediante processos de fragmentação de sua capacidade de produção de sínteses/unidades entre o agir, pensar e sentir. Compreensão de unidade entre essas três dimensões presente nos estudos de Bader Sawaia sobre o sofrimento ético-político (BERTINI, 2014; SAWAIA, 1999a). O que indica, a nosso ver, de alguma maneira, estar alinhada à síntese comparativa estabelecida entre Marx e Freud, proposta por González-Rey (2003) e apresentada no parágrafo anterior, apontando uma subjetivação que se configura pelo comprometimento da capacidade de uma unidade/integralidade/síntese consciente de suas determinações.

Pertinente lembrar ainda que Engels (*apud* MÉSZÁROS, 2006, p. 77) refere-se à Alienação como sendo “um determinado modo de produção que ‘põe todas as relações naturais e racionais de cabeça para baixo’. Pode ser chamado, portanto, de ‘condição inconsciente da humanidade”.

Podemos, a partir de uma perspectiva crítica, até mesmo compreender/problematizar que há sim uma unidade/integralidade/síntese humana estabelecida na relação com essas “forças sociais ocultas” (GONZÁLEZ-REY, 2003, p.21). Contudo, parece uma integralidade e efetividade que se dá aos moldes do que Antunes resgata em Marx, como uma efetivação que ocorre pelas vias da desefetivação humana (ANTUNES, 2011, p. 122), ou que, a partir da proposição de Sawaia (1999b), um modelo que produz inclusão (unidade/integração) a partir de um modelo perverso de exclusão (fragmentação).

Assim, o que se despotencializa ou desefetiva nesse modo de produção do sofrimento é essa potência de ação e trans/form/ação social, que Sawaia (2014) propõe na interlocução com a filosofia de Espinosa, em sua compreensão de uma potência de ação humana<sup>42</sup>. Aspecto que remete a uma potencialidade humana de (re)configuração das condições

---

<sup>42</sup> Podemos ler essa potência humana, desarticulada pela Alienação/Estranhamento, como uma potência (cri)ativa, que analisamos como contraposição qualitativa da características alienadas/estranhadas da ação (no capítulo anterior (5). A mesma oposição entre Alienação e Criação que Inácio Martín-Baró (2015) faz em seu texto *Del pensamiento alienado al pensamiento creativo*. Nesse texto, o autor faz uma potente argumentação de como processos psicossociais, como pensamento e percepção, são desarticulados de sua potências criativa a partir da dinâmica da Alienação. Martín-Baró constrói sua abordagem do problema a partir, principalmente, do papel da linguagem na construção de processos psicológicos, como o pensamento e a percepção. Essa via argumentativa que, em nossa visão, tem uma potência crítica de articulação com a compreensão do desenvolvimento das funções psicológicas superiores, de perspectiva vigotskiana (VIGOTSKI, 1993).

materiais que podemos traçar articulações com a psicologia proposta por Vigotski e seu entendimento das zonas de desenvolvimento proximal/iminente (PRESTES, 2010). Coordenadas que, a partir das discussões estabelecidas no capítulo anterior (5), também propomos como zonas de desenvolvimento proximal/iminente e potencial de uma possibilidade de vinculação autoral com a realidade.

Também no capítulo anterior, estabelecemos um conjunto de significações acerca da produção do alienamento/estranhamento, presente no filme analisado, sustentado pela ação/atividade de características/qualidades (re)ativas, separadas de uma vinculação com a totalidade, na direção de uma fragmentação dos processos, guiada por uma heteronomia, que imprime uma passividade e se apropria do tempo do trabalhador. Todas se caracterizam como nocivas e são intensificadas pelos modos de gestão do trabalho, tendo impactos em nosso psiquismo.

Em uma perspectiva acerca do psiquismo e sua constituição, presente na obra de Vigotski, há uma proposta de lei geral de desenvolvimento que estabelece que a qualidade de um fenômeno psíquico, durante seu desenvolvimento, ocorre em duas etapas: na primeira é experimentada/vivenciada na dimensão intersíquica (função social), para posteriormente (em uma segunda etapa) ser internalizada e fazer parte de nosso psiquismo, de maneira intrapsíquica (VYGOTSKI, 1993). O que implica que, se estamos nos ocupando em analisar, nessa obra, a qualidade alienada/estranhada do sofrimento humano, conseqüentemente de sua relação com o psiquismo, devemos identificar essas mesmas qualidades/características na dimensão intersíquica, compartilhada e estabelecida na relação com os modos de produção da realidade.

Essas determinantes intersíquicas do processo de fragmentação a serem internalizadas, estão explicitadas na obra a partir dos planos fechados, centrados, por exemplo, na esteira e/ou nas ações descoladas da totalidade dos processos de trabalho. Características/qualidades que, como vimos no capítulo anterior (5), condiciona o trabalhador a apenas parte do processo e, conseqüentemente, a apenas parte (fragmento) de sua potência, descolada de sua capacidade sintética de alcançar unidades integrativas entre seu agir, o pensar e o sentir.

Essa interdependência (unidade) entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 1999a), co/rrompida pelos modos de produção, torna-se até mesmo um recurso de leitura do processo de fragmentação presente na cena de Chaplin retratando os movimentos involuntários, uma vez que o agir parece romper com essa interdependência, o que ocorre em uma independência/automatismo/(re)atividade do corpo.

Em *Tempos Modernos*, a fragmentação e sua (re)produção podem ser interpretados como os grandes fatores/valores protetivos dos modos de produção retratados no filme. Sendo assim, são assegurados mediante uma rígida gestão desses valores (a partir da vigilância, controle e arranjos tecnológicos), que, por outro lado, mostram-se nocivos àquilo que Sawaia nos aponta como potência de trans/form/ação humana (SAWAIA, 2014). Justamente essa potência a chave de trans/posição de enfrentamento de sofrimento ético-político (SAWAIA, 1999a).

No filme, para assegurar esses valores/fatores estruturais do modo de produção capitalista, importantes para a compreensão dos processos de exploração humana e acumulação de riquezas, tudo que atrapalha essa fragmentação e a (re)produção da fragmentação é tratado como indesejável e inad/que/ação. Por sua vez, isso que pode atrapalhar o andamento da lógica produtivista do filme é visto como imprevisto e não controlável, deve, pois, ser controlado ou retirado de cenário<sup>43</sup>. No capítulo anterior (5), vimos o aspecto do imprevisto e possível improvisado como importante para efetivação da *potência de ação humana de transformação social* (SAWAIA, 2014) presente no desenvolvimento da categoria Vinculação Autoral (tópico 5.3, p. 102).

Assim, nesse processo de fragmentação rompe-se com a potência contida na vivência da unidade/integralidade humana (cri/ativa), capaz de alcançar a qualidade que Vigotski identifica nos processos criativos/artísticos como

[...] a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis pela vida (VIGOTSKI, 1999b p. 328-329).

Ou seja, com base nessa citação, o que vemos em curso no filme é um retrato de um comprometimento sistemático/sistematizado dessa qualidade de vinculação humana com uma dimensão importante de vivência de uma unidade biopsicossocial, via de produção daquilo que Vigotski nomeia como equilíbrio com o mundo frente aos impasses da vida. Ou seja, desvincula-se o humano da possibilidade de produção de condições cri/ativas para o enfrentamento desses “momentos críticos” e alcançar aquilo que Glória Alzandúa (2000, p.232) nomeou como a produção de alças de sustentação do/no mundo.

O que, por um lado, estabelece as condições materiais/subjetivas importantes para que o capitalismo se efetive, comprometendo a capacidade de uma vinculação autoral e do

<sup>43</sup> Como abordamos no indicador *O imprevisto como algo indesejado* (p. 63), o controle rígido e caráter prescritivo da (re)produção alienada/alienante é um fator destacado na obra e que vai, ao longo do filme, revelando contornos de uma (des)umanização, produzida na massificação dos trabalhadores- ora igualando-os a um rebanho de ovelhas e, em outros momentos, à máquinas. Qualidades alinhadas aos ideais da (re)atividade e (re)produção mecanicista dos processos de trabalho. Aspectos que, por outro lado, impossibilitam ou colocam como indesejáveis características como o improvisado/criação, no contexto de produção.

exercício de posse dos trabalhadores e trabalhadoras sobre aquilo que é produzido. Por outro lado, o que fica socializado, como a fumaça que se desprende das chaminés da fábrica (subproduto/descarte), é essa vivência de uma dupla fragmentação/alienação/estranhamento: uma, em relação à totalidade/unidade do processo produtivo e de trabalho, que se objetivaria no produto final do mesmo; e a outra, em relação a sua própria unidade/totalidade (vivenciada de maneira distanciada de sua potência de ação e sua capacidade de exercer uma vinculação de autoria/autonomia com a realidade).

Uma vez que essa potência é desarticulada/fragmentada mediante os modos de organização do trabalho, massifica a diversidade humana. Como vimos no filme, há uma desumanização unidirecionada e processual, que parece estar somente comprometida em alcançar aquilo que Postone (2014) formulou como efeito esteira, buscado pelo modo de produção capitalista. Um modo de produção (re)ativo, automatizado e que vai construindo uma sociabilidade na mesma direção, esterificada/desumanizada.

**Figura 36 – A produção de uma unidade que inclui excluindo**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:01:25 min.; 00:01:30 min.)

Assim, a partir do observado no filme, temos aquilo que podemos entender como o elemento central/estruturante na produção dos contornos do sofrimento, no filme analisado, qual seja, a produção de uma unidade humana a partir da fragmentação de sua potência. Um modelo, aos termos propostos por Sawaia, de uma inclusão excludente (1999b), ou uma efetivação humana a partir de critérios de desefetivação (ANTUNES, 2011).

## **6.2 (Re)atividade, (re)produção e o sofrimento**



No tópico anterior abordamos o processo de fragmentação nos processos de produção, consequentemente, do próprio *exercício da subjetividade* (ANTUNES, 2011), como característica/qualidade/categoria central da obra analisada para compreendermos o sofrimento decorrente da alienação/estranhamento da potência de ação humana. Aqui, nos ocuparemos de um elemento importante para efetivação dessa fragmentação dos processos observados no filme de Chaplin: sua (re)produtividade – reprodução e produtividade.

Um ideal de produtividade sustentado pela (re)produtividade dos processos e da manutenção da fragmentação criada e gerenciada pelos modos de produção retratados no filme.

Essa dinâmica desenvolvida, ao longo da obra, pode ser compreendida, simultaneamente, como produto e produtora de fragmentação, de (re)produtividade e de (re)atividade – criando cadeias de processos alienados/alienantes com lógicas que, no filme parecem sustentar umas as outras - e que abordaremos a partir da síntese gráfica a seguir.

**Figura 37 – Fragmentação, (re)produção e (re)atividade 1**



Fonte: Autor, 2021.

No filme a produção da fragmentação nos processos de trabalho, na forma como aparece organizado em cena, produz impactos e uma dinâmica no personagem central que, por sua vez, (re)produz qualidades do trabalho fragmentado, de característica (re)ativa e estranhada, que retroalimentam essa cadeia de produção de alienação/estranhamento. Aspecto que vemos ser intensificado a partir da gestão dos recursos tecnológicos e da administração do tempo dos trabalhadores retratados no filme<sup>44</sup>.

Uma vez operada estrategicamente a fragmentação dos modos de produção, fator protetivo de toda lógica de exploração e acumulação, é preciso assegurar sua manutenção/(re)produção. Na obra, esse aspecto é observável naquilo ao qual o personagem parece resistir/denunciar: à internalização/subjetivação de padrões/valores fragmentados/fragmentadores que organizam a produção industrial, a partir da dissolução/desefetivação da unidade potencial humana.

Assim, o personagem central, ao mesmo tempo em que apresenta movimento estereotipados/automatizados, resiste e alcança a qualidade de denúncia, que é característica do gênero cômico (CORDEIRO, 2015).

Em História e Consciência de Classe, no ensaio A Coisificação e a Consciência do Proletariado, Lukács demonstrou como a fragmentação tayloriana do trabalho penetrava até a “alma do trabalhador”, alicerçando os fundamentos da coisificação, numa complexa articulação entre materialidade e subjetividade operária. E Gramsci, em seu ensaio Americanismo e Fordismo, explorou a ideia do homem integral para o capital, onde até o controle da sexualidade era concebido, de modo a canalizar a virilidade masculina na produção maquinica (ANTUNES, 2011, p.125).

Com essa configuração, de (re)produtividade e (re)atividade, impostas aos trabalhadores expressos no filme, há o afastamento de uma perspectiva compromissada com a integralidade, uma unidade entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 2014). O que parece em jogo no filme é justamente a operacionalização da fragmentação dessa unidade, para que possa ser administrada/explorada a parte de maior (ou único) interesse do processo produtivo, a força motriz- o agir.

Com isso, podemos vislumbrar na atuação do personagem central, a exposição do sofrer advindo dessa fragmentação. Sofrimento estranhado, que não se sabe de onde vem, como o apontado por Gonzalez-Rey, em Freud e Marx (2003, p.21), mas que Chaplin mostra como vindo das esteiras e depositando-se sobre um corpo, que (re)produz movimento automatizados/involuntários, com características do processo de automação.

---

<sup>44</sup> No Capítulo 7, adiante, discutiremos o papel dos arranjos tecnológicos, presentes no filme, no processo de alienação; no Capítulo 8, apresentaremos e refletiremos sobre a categoria Tempo presente na obra, e como pode ser um operador lógico de mediação crítica para avaliação concreta dos modos de produção de características alienadas e alienantes.

Na sequência de cenas a na Figura 38, somos apresentados a um corpo que sustenta os efeitos do aumento contínuo do ritmo da produção. Da primeira para segunda imagem, vemos a passagem de turno e os braços do outro trabalhador já posicionados para sustentar a (re)atividade que vinha sendo desempenhada por Carlitos. Contudo, o personagem de Chaplin, no restante das imagens demonstra levar consigo parte da dinâmica das esteiras impressa em seu corpo, uma internalização de tais características/qualidades a sua própria dinâmica interna.

**Figura 38 – Fragmentação, (re)produção e (re)atividade 2**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:05:03-00:05:13 min.)

Retomando a proposta do uso dessa obra de Chaplin como chave interpretativa dos impactos dos modos de produção em nossa dinâmica psicossocial, poderíamos indagar: será que o corpo do personagem pode nos ajudar a refletir sobre o próprio corpo social contemporâneo e os modos de sofrer, presentes, por exemplo, nos altos índices de diagnósticos como o da ansiedade? O corpo contorcido do personagem central da obra analisada poderia nos ajudar/mediar às compreensões acerca do sofrimento humano, expresso nos altos índices diagnósticos, como “contorções” derivadas da (re)produção das lógicas de produção vigentes? Algo que, ainda nessa seção exploraremos mais, quando da aproximação

de uma teorização acerca das determinações sociais do sofrimento psíquico (ALMEIDA, 2018).

Carregada de um valor simbólico, a cena que está na sequência, mostra Carlitos tomado pela reprodução dos movimentos involuntários, ao deixar a fábrica com ferramentas nas mãos, tentando usar aqueles movimentos e ferramentas em outros elementos da cidade. Antes de ser preso, persegue e tenta usar as ferramentas e os movimentos adquiridos na fábrica sobre uma mulher que passa na rua, como que simbolizando uma tentativa de reproduzir sobre o corpo de outra pessoa uma lógica que passa a habitar em seu próprio corpo.

**Figura 39 – A tentativa de ajustar o mundo a partir dos movimentos da fábrica**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:16:09 min.)

Outra camada interpretativa (teórica) possível, dessa relação entre o sofrimento e modos de produção, reside na própria lei genética geral do desenvolvimento cultural, proposta por Vigotski (1993; 1998a), mediante a qual todo arranjo psíquico foi antes uma relação social.

Podemos indagar ainda, tomando essa lei genética geral, proposta por Vigotski, não apenas como uma interpretação de nossos processos (r)evolutivos até aqui (passado), como gênero humano, internalizando aquilo que um dia foi sociocultural, mas também como uma interpretação/problematização acerca do presente e do futuro de nosso psiquismo, em especial a partir de uma sociabilidade/socialização guiada por padrões nocivos expostos no filme? Não

como uma internalização passiva desses processos sociais, mas essas sociabilidades participando ativamente na (trans)formação social de nosso psiquismo.

Nessa mesma direção, o filme denuncia a necessidade de, aos moldes do proposto por Vigotski com sua lei geral de desenvolvimento, que uma investigação acerca dos fenômenos seja genética, busque sua gênese na relação com processos socioculturais e não restrita a uma leitura individual/individualizante do psiquismo. Uma perspectiva alinhada com os atuais apelos da Organização Mundial da Saúde (OMS) à necessidade de mudança de paradigmas no campo da saúde mental<sup>45</sup>, hegemonicamente orientada por referenciais biomédicos e que, majoritariamente, transferem as questões das determinações de sofrimento a padrões afixados nos corpos (referenciais biomédicos). Questões urgentes, mas sobre as quais não conseguiremos nos debruçar neste estudo, sob o risco de desviar de nossos objetivos centrais ou não darmos os necessários contornos a discussão.

No entanto, vale apontar que, na própria teoria vigotskiana, os pressupostos teórico-metodológicos nos auxiliam a superar essa dicotomia artificial entre o psiquismo e a esfera biológica. O mesmo pode-se afirmar em relação ao reducionismo presente em abordagens que reduzem questões psicológicas a referenciais neuroquímicos. Recorramos ao seguinte trecho, que é emblemático dessa discussão:

No seu livro *Pensamento e Linguagem* (1993a), Vigotsky enfatiza que o cérebro reage às ligações semânticas e não apenas às neurológicas. Pode-se inferir desta afirmação que as substâncias responsáveis pelas funções do cérebro que promovem a emoção e harmonia dos movimentos, as quais, hoje, são denominadas de neurotransmissores, como a serotonina e a dopamina, são da ordem do simbólico. O significado penetra na comunicação neurobiológica levando o homem a agir, não em resposta a uma estrutura e organização biológica, mas a uma idéia (SAWAIA, 1999a, p.103).

Esforços teóricos-metodológicos importantes têm sido construídos, na abordagem do modelo socioeconômico do neoliberalismo, como organizador dos modos de produção do sofrimento psíquico. Por exemplo, no campo das Psicanálises, os estudos desenvolvidos no Laboratório de Pesquisas em Teoria Social, Filosofia e Psicanálise (Latesfip) e que resultaram no livro *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico* (SAFATLE; SILVA JUNIOR; DUNKER, 2021).

Em mesma direção, destacamos como tendo frutíferos vínculos com a presente pesquisa, os trabalhos desenvolvidos por Melissa Rodrigues de Almeida na articulação entre a Psicologia Histórico-Cultural, Saúde Coletiva e a Teoria da determinação social do processo

---

<sup>45</sup> <https://dssbr.ensp.fiocruz.br/a-oms-faz-apelo-por-mudancas-radicaais-na-saude-mental-global/>

saúde-doença, na investigação da produção social sofrimento psíquico (ALMEIDA, 2018; ALMEIDA; GOMES, 2018)<sup>46</sup>. Segundo a qual,

Em geral, nossa sociedade oferece tentativas de ajustamento às condições adoecedoras, com explicações ideológicas naturalizantes e prescrição de uma modulação artificial do humor e do autocontrole, ocultando os verdadeiros processos que precisariam ser enfrentados (ALMEIDA, 2018 p.379).

Assim, as articulações desenvolvidas por Almeida configuram-se como uma abordagem do sofrimento psíquico que

[...] tem como foco olhar/considerar os processos que resultam em obstruções à vida, em obstáculos nos quais as mediações não são efetivas para as transformações dos sujeitos, provocando, conseqüentemente, enrijecimento na forma como esses se relacionam consigo mesmos, com os outros e com a realidade em que vivem (FACCI; ESPER, 2020, n.p.).

Assumindo o risco de uma síntese, há um modelo central de abordagem da determinação social do sofrimento psíquico, presente na tese de Almeida (2018), que está baseado naquilo compreendido por “obstruções aos modos de andar a vida” (ALMEIDA, 2018, p.76), que se constroem a partir de categorias como “reprodução social da vida”, “cargas” e “padrões de desgastes”. Aspectos teórico-metodológicos que nos ofertam um potente desenho crítico de análise da realidade observada no filme de Chaplin, como veremos a seguir, na articulação feita por Almeida (2018, p.77) de importantes referências no campo no campo da Teoria das determinações sociais do processo saúde-doença:

As relações sociais de produção se alteram ao longo da história, determinadas antes de tudo pelo grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais, que permitem certos modos de vida aos distintos grupos sociais. As distintas formas de inserção nas relações sociais e, em especial, nas relações de trabalho estabelecem normas e formas de dever ser que regulam e condicionam o desenvolvimento biopsíquico dos indivíduos (ALMEIDA; GOMES, 2014). Com efeito, o corpo se desenvolve condicionado por funções sociais, tornando-o socialmente investido e não estritamente natural (DONNANGELO, 1979). [...] Diferente da epidemiologia clássica, na qual o social aparece de forma naturalizada (DONNANGELO, 1982/2014), para a teoria da determinação social, o social é histórico, determinado pelo modo como os seres humanos produzem socialmente sua vida. Assim, "cada formação social cria determinado padrão de desgaste e reprodução", dentro do qual a

---

<sup>46</sup> O surgimento do campo da Saúde Coletiva retoma e traz novas e importantes contribuições para o entendimento do processo saúde-doença. Uma dessas contribuições é a concepção da determinação social do processo saúde-doença, de orientação marxista, representada por autores como Asa Cristina Laurell, Jaime Breilh, Maria Cecília Donnangelo, Ricardo Bruno Mendes-Gonçalves, Sergio Arouca, entre outros. Esta teoria desenvolve-se em oposição à concepção multicausal e propõe outro modo de explicação para a relação entre o biológico, o psicológico e o social.

A ideia da determinação social da saúde-doença remete para sua dimensão mais ampla, a da determinação social da vida e dos indivíduos (FLEURY-TEIXEIRA, 2009). Por sua base marxista em comum, a teoria da determinação social do processo saúde-doença e a Psicologia Histórico-Cultural remetem à natureza social do “nexo biopsíquico humano” nos termos de Laurell (1989), ou do “processo psicofisiológico integral”, nos termos de Vigotski (1930/1999a). De acordo com Marx (1844/2004), o indivíduo é o ser social, posto que a vida individual e a vida genérica do ser humano não são diversas, ainda que também o modo de existência da vida individual seja um modo mais particular ou mais universal da vida genérica. Logo, se os indivíduos se desenvolvem socialmente, os processos de saúde e doença por eles vividos são também determinados socialmente (ALMEIDA, 2014, p.75-76).

doença é gerada (LAURELL, 1983, p. 156-157). Os diferentes grupos sociais de uma sociedade desenvolvem padrões de desgaste e reprodução correspondentes ao seu modo de vida particular. Um indivíduo em geral participa de vários grupos sociais e sua singularidade está mediada pelos respectivos padrões de desgaste e reprodução particulares destes grupos (como a classe social, a profissão, a condição de gênero e etnia etc.).

Assim, é possível retornar à dinâmica apresentada no mosaico de imagens anterior (Figura 39), na qual Chaplin representa um conjunto de movimentos produzidos junto à esteira que é internalizado como parte da dinâmica do corpo, como um signo, fruto da internalização dos modos de produção, que passa a habitar o ser social. Um signo que aqui pode ser lido, com base nos apontamentos feitos por Almeida, como padrões de reprodução da vida (imposição de sobre/cargas), que refletem padrões de desgastes que propusemos como articulados no circuito: produção da fragmentação → reprodução da fragmentação → produção da (re)atividade → (re)produção da fragmentação como alienação/estranhamento (Figura 38). Ou seja, esse circuito representa os padrões de reprodução e desgastes que incidem sobre o personagem principal e determinam diretamente a produção de seu sofrimento, na direção do que aponta Gomes (2017, p.33):

As diferentes formas concretas de inserção dos indivíduos implicam distintos graus de desgaste de capacidades vitais específicas, determinados pelas cargas de trabalho predominantes em cada situação produtiva. As distintas atividades requerem quantidades e intensidades diversas de trabalho, com níveis variados de exigência física e mental, de alienação, entre outras.

Assim, como representado no filme, a potência de ação do personagem principal torna-se, a partir desses padrões de desgaste, somente (re)ação e pode ser manejada de acordo com os interesses do modo de produção vigente, alcançando uma (re)produtividade ampliada e extenuante. (Re)atividade e (re)produtividade que são internalizadas pelo trabalhador do filme, como uma dinâmica que passa a habitar seu próprio corpo e aparece retratado, como vimos, na reprodução dos movimentos involuntários.

Sobre essa (re)atividade, a partir da teoria espinosana, Sawaia (2011, p. 42) nos esclarece como sendo “as afecções que marcam a atividade de um corpo, que diminuem a potência de ação e nos mantêm na servidão em todas as esfera da vida”.

[...] sofrimento/paixão, gerado nos maus encontros caracterizados por servidão, heteronomia e injustiça, sofrimento que se cristaliza na forma de potência de padecimento, isto é, de reação e não de ação, na medida em que as condições sociais se mantêm, transformando-se em um estado permanente da existência. (SAWAIA, 2009, p. 370).

Podemos compreender esse (re)atividade, presente na sequência de movimentos involuntários e estereotipados de Carlitos, como parte do “efeito esteira”, proposto por Postone (2014), bem como a dinâmica da fragmentação/alienação/estranhamento impressa na

carne contorcida do trabalhador. Uma espécie de internalização de um signo associado a um trabalho de característica morta/mortificante.

O crescente processo de eliminação de trabalho vivo pelo trabalho morto, de substituição de trabalhadores por tecnologia maquínica, foi outro traço central na sujeição que a máquina-ferramenta – em verdade, a lógica movida pelo sistema do capital – impôs ao trabalho, reduzindo e mesmo eliminando sua destreza oriunda da fase artesanal e mesmo manufatureira, consolidando o processo de desumanização do trabalho, ou, mais rigorosamente, a “desantropomorfização do trabalho” (ANTUNES, 2011 p.125).

A expressão do movimento involuntário/estranhado/morto/maquinal do personagem de Chaplin é um retrato do sofrimento como alienação/estranhamento de si, agenciado pela (re)produtividade do trabalho. Direção que Bergson (*apud* CORDEIRO, 2015, p. 295) “vê em geral o princípio de todo o cômico no automatismo, no fato de que o vivo transgride determinadas normas, e quando se comporta mecanicamente isto suscita o nosso riso”.

Contudo, esse valor de Contraste/denúncia e exposição de contradições, presente no sofrimento (re/atividade), é apagado do processo produtivo da fábrica representada no filme, mediante a institucionalização (policial e médica) do personagem principal. Vale lembrar o papel histórico da própria Psicologia nesse lugar de individualização e busca de adequação do trabalhador ao trabalho.

Assim, se o processo de **fragmentação da atividade humana operacionaliza sua despotencialização**, os ideais de **(re)produtividade** e o desenvolvimento de uma **(re)atividade**, expressa no comportamento do trabalhador, alcançam um **função conservadora da fragmentação**.

### 6.3 Sofrimento, inad/que/ações e a exclusão

Como desenvolvemos no tópico anterior, compreendemos que há nas elaborações marxistas, nas freudianas, na estrutura da comédia e no filme *Tempos Modernos*, o compartilhamento de um valor de denúncia acerca de determinações humanas de diferentes instâncias, bem como uma relação com o sofrimento como revelador dessas determinações. Assim, o produto das contradições/contrastes que ocorrem no encontro/choque entre essas determinações e a potência de ação humana alcança, nessas obras - sejam elas artísticas (comédia e o filme aqui analisado) ou teórico/metodológicas/filosóficas (Marx e Freud)- um valor de função social de produção de consciência e condições de enfrentamento.

Ou seja, o sofrimento humano nessas elaborações tem o mesmo valor estrutural que há no gênero da comédia (CORDEIRO, 2015), de usá-lo (sofrimento) como instrumento de transformação: de denúncia, análise crítica dos contextos abordados e de anunciação da



necessidade de construção de abordagem às temáticas desenvolvidas. Contudo, o que a narrativa de Chaplin mostra é que dentro dos próprios contextos de trabalho, retratados na obra, não há espaço para que isso que é revelado/denunciado pelo personagem principal, em seu próprio corpo, possa alcançar seu potencial de reformulação dos contextos nos quais é produzido. Em direção oposta, para a manutenção do padrão de (re)produtividade e fragmentação é inviabilizado um processo de síntese (em termos dialéticos), a partir da antítese apresentada de impactos do modelo (re)produtivo no personagem central. Assim, observamos no filme um circuito que se fecha na (re)produtividade, individualizando e depositando no trabalhador os produtos indesejados de seus processos.

Graças à fragmentação sistematizada dos processos e a individualização dos impactos do modelo (re)produtivo, o circuito (re)produtivo pode ser mantido, negando e removendo aquilo que poderia operar uma reformulação interna aos próprios processos de trabalho. Assim, quando Carlitos revela ao espectador os impactos de uma gestão nociva do trabalho que os mecanismos, com os quais ainda lidamos com o sofrimento humano e os produtos das desigualdades sociais, vêm à tona essa mecânica de apagamento: a construção de uma perspectiva individualizada/individualizante acerca do sofrimento, abordado como inad/que/ação e produzindo um modelo de exclusão. Seja quando desorganiza a fábrica, quando é associado a movimentos de trabalhadores que reivindicam melhores condições de trabalho, aparece em cena o dispositivo da institucionalização da inadequação.

**Figura 40 – Institucionalização e apagamento do sofrimento**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:18:34; 00:37:44; 00:38:10; 00:39:07; 00:54:08; 01:08:01 min.)

Acima, fragmentos das seis vezes que o personagem principal é detido por policiais e profissionais de saúde, antes de ser institucionalizado. Vale ressaltar que, após duas dessas

intervenções/institucionalizações, o próprio personagem começa a buscar a prisão intencionalmente. Parece ter encontrado na instituição maneiras de suprir suas necessidades básicas e alcançar um reconhecimento social que parecia não haver nos cenários de trabalho. Outro elemento é o acesso à possibilidade de ócio, que lhe é negado, especialmente na fábrica, que abordaremos de maneira mais detalhada no Capítulo 8, destinado a análise das relações entre a Alienação/Estranhamento e a administração do tempo.

O que *Tempos Modernos* nos revela é que **os modos de produção retratados estão apoiados em modelos éticos e políticos de gestão do trabalho e dos trabalhadores**, guiados pelos ideais de fragmentação, (re)produtividade, desenvolvimento de uma (re)atividade na classe trabalhadora e a exclusão de processos produzidos no interior dessa organização. Processos esses nocivos à classe trabalhadora e que são descartados como pertencentes aos indivíduos, desligados de uma análise crítica de sua gênese (determinações). Mediante essa lógica, a potência trans/form/a/dor/a humana permanece, de alguma forma, no signo do sofrimento, como denúncia de suas determinações e seu valor crítico de anunciar a necessidade de reformulação dos processos que o determinam. Sendo assim, uma denúncia dos valores éticos e políticos que sustentam esses modelos de organização do trabalho.

É nesse cenário que o conceito de sofrimento ético-político, desenvolvido por Bader Sawaia, ganha capacidade de desenvolvimento de um ponto de enfrentamento teórico-metodológico das configurações de trabalho e sofrimento desenvolvidas até aqui. Uma vez que, como evidenciamos, o sofrimento observado advém do agenciamento das fragmentações do “o agir, pensar e sentir [...] que ocasionam a supressão da emoção e anulação do pensar na atividade” (LANE; SAWAIA, 1994, p. 50 *apud* BERTINI, 2014 p. 61).

Proposições sobre um sofrimento que parece muito alinhado ao cenário composto pela obra de Chaplin, um trabalhador de quem querem apenas o agir, descolado de suas emoções e sua capacidade de pensar sua própria atividade.

Em síntese, o sofrimento ético-político abrange as múltiplas afecções do corpo e da alma que mutilam a vida de diferentes formas. Qualifica-se pela maneira como sou tratada e trato o outro na intersubjetividade, face a face ou anônima, cuja dinâmica, conteúdo e qualidade são determinados pela organização social. Portanto, o sofrimento ético-político retrata a vivência cotidiana das questões sociais dominantes em cada época histórica, especialmente a dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade (SAWAIA, 1999 p. 104).

Assim, a partir da análise das cenas do filme, temos um sofrimento determinado socialmente pela despontencialização humana, a partir da fragmentação e desarticulação de sua capacidade de estabelecimento de uma unidade consigo mesmo, com seu próprio trabalho e, por fim, mediante os processos observados de exclusão/institucionalização, o afastamento

da unidade estabelecida com aqueles e aquelas que compartilham a mesma condição, de trabalhadores e trabalhadoras. Características da Alienação/Estranhamento, em que o humano encontra-se apartado da natureza, de si mesmo e sua ação, de sua relação com a espécie humana (como uma unidade) e, assim, dos outros humanos (MÉSZÁROS, 2006, p.20).

#### **6.4 Conclusões e reflexões situadas do Capítulo 6**

Em uma perspectiva psicológica subsidiada pelo Materialismo Histórico e Dialético, o psiquismo humano alcança seu ápice mediante o desenvolvimento da capacidade de produção sintética de generalizações (conceitos), a partir do que Vigotski nomeia como funções psicológicas superiores ou funções sintéticas superiores (VIGOTSKI, 1993). Essa característica sintética em que o psiquismo vai estabelecendo unidades complexas de organização psíquica (VIGOTSKI, 2004b) e que o comprometimento dessa capacidade indica caminhos para compreendermos os processos de (des)organização das funções psicológicas.

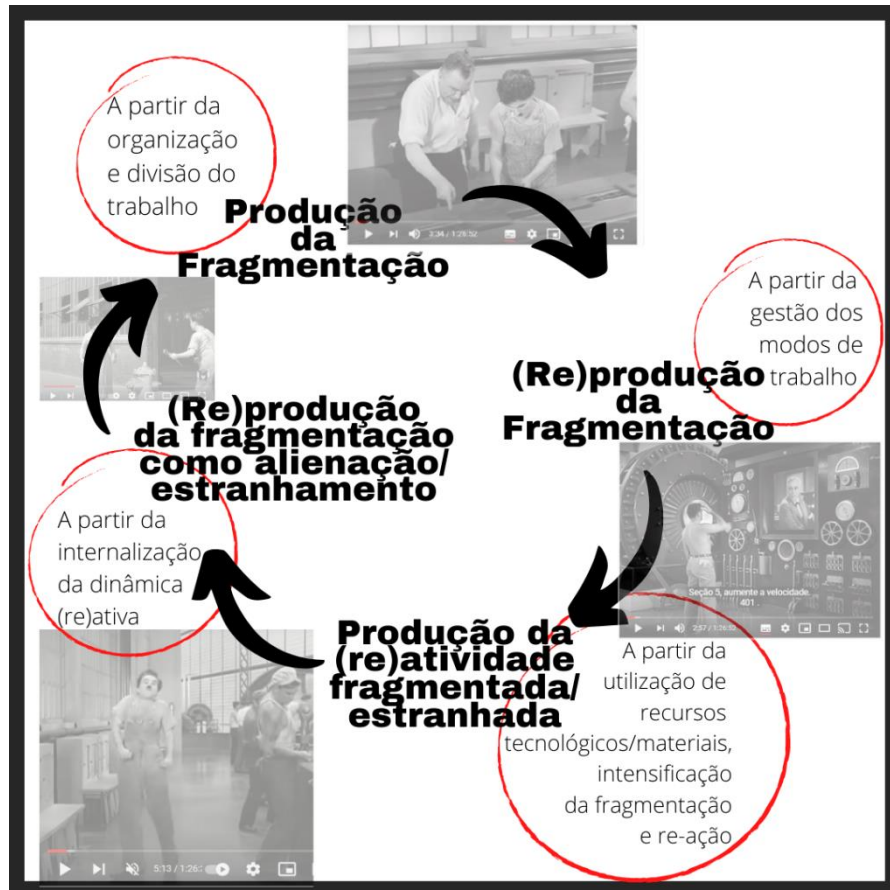
O que buscamos com a construção desse Capítulo, foi o desenvolvimento de uma compreensão do sofrimento retratado no filme, próximo aos termos propostos por Vigotski sobre o comprometimento das funções psicológicas superiores, tal como a desarticulação da capacidade/potência sintética do psiquismo. Não no sentido de equiparar aquilo que foi observado no filme com possíveis categorias diagnósticas sobre o psiquismo, mas sim na direção de traçar conexões entre o sofrimento humano e a produção de um comprometimento de uma capacidade sintética de produção de unidades complexas de nosso psiquismo. Um comprometimento que, no filme analisado, é socialmente determinado pela maneira como está organizado o trabalho.

Um sofrimento que pode ser observado no filme como o produto de um processo de internalização/subjetivação a partir de funções de fragmentação e conservação da fragmentação (re/produtividade) da atividade humana, produzindo uma qualidade (re)ativa no psiquismo – produtos/produtores da alienação/estranhamento. Isso, por conta do estabelecimento de unidades sintéticas e generalizações efetivadas na desefetivação da potência humana de transformação (ANTUNES, 2011; SAWAIA, 1999a.; 2104), alcançada por uma vinculação (cri)ativa e autoral com a realidade (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019).

Assim, o filme nos ajuda a pensar no sofrimento como o comprometimento de uma capacidade sintética e transformadora do psiquismo, alinhada com a proposta de unidade entre o agir-pensar-agir (SAWAIA, 1999a). Aspecto que, ao ser relacionado à *Teoria das determinações sociais do sofrimento psíquico* (ALMEIDA, 2018), estabelece conexões

teórico-metodológicas importantes para abordarmos criticamente a (re)produção do sofrimento, bem como a construção de perspectivas de enfrentamento. Em especial sua proposição de uma dinâmica de análise de processos de (re)produção de cargas, desgastes que alinhados aos padrões de fragmentação, (re)produtividade e (re)tividade observados no filme ajudam a compreender o sofrimento na obra investigada.

**Figura 41 – Síntese da dinâmica da produção de sofrimento no filme**



Fonte: Autor, 2021.

O sofrimento humano, produzido no circuito demonstrado na imagem acima, quando analisado segundo uma proposta vigotskiana de investigação da obra da arte (mediante um confronto entre elementos estruturais da forma e do conteúdo), revelou o sofrimento como componente do próprio gênero cômico, sobre o qual o filme de Chaplin é construído. E que, desde seus primórdios, o sofrimento como estrutura da própria comédia tem uma função de denúncia, produção de consciência e, conseqüentemente, condições de enfrentamento daquilo que é abordado em sua composição (CORDEIRO, 2015).

No filme, vemos essa potência de denúncia do sofrimento retratado na figura do personagem central. Contudo, também é revelada uma dinâmica de individualização e

exclusão/apagamento do sofrimento como parte do modo como o trabalho está organizado, o que permite que o próprio modelo de produção possa alcançar uma qualidade de (re)produtividade, negando uma abordagem crítica do sofrimento como determinado por sua própria forma de (des)organização. Também observável na obra que a institucionalização é um elemento de operacionalização dessa individualização/exclusão do sofrimento como componente dos modos de organização da sociedade.

Assim temos um retrato fidedigno da lógica, presente em estudos marxistas, de um modo de produção que se efetiva da desefetivação humana (ANTUNES, 2011), bem como de uma possibilidade de nos aproximarmos, mediante o campo das artes, da processualidade do processo de Alienação/Estranhamento e sua relação com a produção de um sofrimento humano determinado por configurações ético-políticas de organização social (SAWAIA, 2014).

Com base nessas sínteses estabelecidas acima, esse capítulo buscou desenvolver uma compreensão e defesa do filme *Tempos Modernos* como um modelo objetivo (uma chave de leitura), crítico e qualitativo, dos processos de Alienação/Estranhamento e sofrimento humano. Inclusive, com base nas reflexões aqui alcançadas, visto como um instrumento potencial para análise de contextos contemporâneos de investigação/intervenção sobre determinações do sofrimento. Assim, buscou-se no capítulo o desenvolvimento de: 1) **uma abordagem investigativa** do sofrimento humano; e 2) **uma compreensão crítica e qualitativa** desse sofrimento, em sua relação com as determinantes contidas no processo de Alienação/Estranhamento.

Entendemos que tanto a **abordagem** quanto a **compreensão** aqui desenvolvidas sobre o sofrimento humano são mutuamente determinadas (uma pela outra). Isso porque uma compreensão do psiquismo humano, socialmente determinado (VIGOTSKI, 1993; 1998a; ALMEIDA, 2018), guiou o desenvolvimento de uma abordagem genética dos processos investigados na obra e que, conseqüentemente, contribuiu para a composição de um modelo compreensivo do sofrimento articulado/contextualizado com as condições expressas na obra.

O **modelo compreensivo** do sofrimento humano aqui desenvolvido (a partir da análise sintética da obra) buscou a superação de possíveis abordagens abstratas, idealistas e psicologizantes, na defesa de uma perspectiva concreta- tanto do psiquismo como do sofrimento. Compreensão construída em articulação com as pistas teórico-metodológicas apresentadas por Vigotski (1999b) em sua proposta investigativa da arte.

Com isso, acreditamos que a abordagem genética do sofrimento humano, aqui desenvolvida, a qual investiga sua gênese nas determinações socioculturais, presentes nas

articulações, entre suas formas (externas e internas) e seus conteúdos (significações), pode ofertar um potencial modelo crítico e qualitativo de abordagem do sofrimento em outros contextos/pesquisas. Cabendo investigar, nas formas externas, as condições materiais (determinações primárias) que sustentam as distintas expressões do sofrimento; também, nas formas internas, os arranjos históricos e socioculturais (determinações secundárias) que (re)organizam essas condições materiais primárias que sustentam a produção do sofrimento; e, por fim, confrontar (formas internas e externas) com os conteúdos (ideias, direções e possíveis contrastes/contradições), buscando sínteses/unidades/significações críticas qualitativas do sofrimento humano. Na direção do “desvelamento das conexões entre singular-particular-universal como requisito para a apreensão dos fenômenos em sua essencialidade [...] trazendo subsídios para a superação das cisões usualmente estabelecidas entre os polos” (PASQUALINI; MARTINS, 2015, p. 362-363).

Propomos as seguintes direções teórico-metodológicas, obtidas a partir de articulações entre:

- uma perspectiva sócio-histórica de abordagem do psiquismo, mediante investigação de seus processos de significação (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013);
- e uma leitura do sofrimento determinado socialmente, por condições materiais concretas (ALMEIDA, 2018; ALMEIDA; GOMES, 2014), organizadas por coordenadas ético-políticas que (des/re)organizam a realidade (SAWAIA, 1999a; 1999b).

Vale ressaltar que, na direção oposta de estabelecer-se como uma pretensa via de análise generalista do sofrimento humano, a presente síntese busca apontar zonas potenciais de desenvolvimento teórico-metodológico de proposições que articulam o campo das artes, como as vigotskianas (1999a; 1999b), com outros campos de investigação psicossocial. Ou seja, o exercício, aqui empreendido, deve ser encarado mais como um convite a possíveis aberturas investigativas/interventivas mediante as questões levantadas, mas em direções que ainda devem ser construídas. Tornando possíveis as seguintes questões metodológicas, construídas a partir da análise sintética do filme: qual o valor de denúncia determinada expressão de sofrimento humano carrega consigo? Quais os convites a reflexões críticas e reformulações acerca dos contextos processuais de sua constituição são expressos por esse mesmo sofrimento? Questões que, a nosso ver, guardam uma potência metodológica - como guias na produção de conscientização acerca das determinações sociais de contextos de sofrimento a serem investigados.

Por fim, se iniciamos esta dissertação mencionando nossos estudos sobre os grafites e pichações (BUENO, 2017; BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019), e como nos trouxeram a compreensão da categoria Vinculação Autoral, como via de transformação social - supressão e (re)apropriação, em alguma medida, dos modos de produção da realidade - podemos supor que seja também um elemento de reflexão crítica sobre a produção do sofrimento humano. Para isso, fechamos o Capítulo com dois fragmentos, advindos dessas manifestações gráficas urbanas que, assim como o que foi abordado nesse capítulo, propõe uma leitura do sofrimento humano na relação com suas determinações sociais:

**Figura 42** – Pichações em ruas chilenas



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/432486370469204387/>

*“No era depresión, era capitalismo. Pixação no Chile, feita à ocasião da revolta de 2019”* (apud SAFATLE, 2021 p.17).

No próximo capítulo (7) desenvolveremos uma articulação entre a Alienação/Estranhamento e os arranjos tecnológicos presentes no filme, bem como os aspectos da produção do sofrimento aqui abordado. Buscar-se-á desenvolver uma discussão crítica acerca do papel das tecnologias no cenário de exploração humana.





## 7 OS ARRANJOS TECNOLÓGICOS E A PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO: A INTENSIFICAÇÃO DO PROCESSO DE ALIENAMENTO

“[...] além da fumaça que passa e polui o ar, eu nada sei.”  
(Capitão de Indústria – Os Paralamas do Sucesso)

No capítulo anterior nos detivemos sobre uma abordagem acerca do sofrimento humano, retratado no filme *Tempos Modernos*, em sua relação com o processo de alienação/estranhamento, a partir da ótica de uma análise genética das determinações sociais do sofrimento humano presentes na obra. Ou seja, buscando os precedentes na dinâmica social apresentada no filme daquilo que, posteriormente, se manifesta no personagem central. Seguindo as coordenadas da gênese dos processos psíquicos como dinâmicas que podem ser observadas anteriormente na dimensão social (VIGOTSKI, 1993; 1998a). Assim, defendemos que na obra, aqui analisada, é possível fazer essa relação da internalização de processos de trabalho na produção do sofrimento do personagem Carlitos.

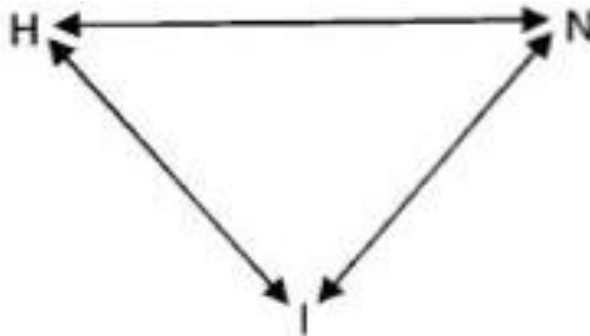
No atual capítulo, aprofundaremos análises na direção do principal elemento articulador/objetivador da dinâmica de alienação e sofrimento humano na obra: os aspectos de fragmentação, (re)produção e (re)atividade, presentes nos arranjos tecnológicos impressos na obra de Chaplin. Como desenvolvemos anteriormente, tanto o emprego da tecnologia, quanto a produção da fragmentação, sua (re)produtividade e (re)atividade são elementos centrais para compreensão da gênese dos processos de alienamentos/estranhamento e sofrimento humano retratados no filme. Assim, configura-se como importante ponto a ser investigado.

Conseguimos traçar uma relação cênica, interna à obra (formas e conteúdos), entre a dinâmica do trabalho e seus impactos no trabalhador, especialmente des/articulação da ação de qualidade (cri)ativa humana. Nesta sessão, as sínteses produzidas, nos capítulos anteriores, serão direcionadas aos instrumentos tecnológicos que compõem o filme, buscando possíveis relações com as qualidades psicossociais que podem ser atribuídas a esses objetos cênicos.

Compreendemos a importância estrutural dos arranjos tecnológicos para o filme investigado em razão da ênfase no principal recurso fílmico, a nosso ver, que ligará a obra à proposta temporalidade moderna, ao se referir à aparição de tecnologias ainda vistas como futuristas na década de 1930, quando o filme foi rodado. Assim nos ocupamos, no presente capítulo, da apresentação e reflexão acerca de recursos tecnológicos presentes no filme, bem como suas implicações (funções e dinâmicas) nas discussões feitas, até aqui, nesta dissertação, sobre os processos de alienamento/estranhamento e sofrimento humano.

As configurações tecnológicas, ligadas ao contexto da produção industrial, são elementos centrais da obra para uma compreensão da subjetividade construída na desarticulação da potência transformadora humana (ANTUNES, 2011; SAWAIA, 1999a.; 2104). Contudo, é necessária uma perspectiva não abstrata desse processo, que o coloque no intrincado jogo dialético, no qual a atividade humana é produto e produtora dessa realidade.

**Figura 43 – O humano como produto e produtor dos arranjos da indústria**



Fonte: Mészáros, 2006 p.100.

Como podemos ver, temos no caso uma reciprocidade dialética (indicada pelas flechas de duas pontas) entre os três membros dessa relação, o que significa que o "homem" não é apenas o criador da indústria, mas também seu produto. (De maneira similar, ele é ao mesmo tempo produto e criador da "natureza verdadeiramente antropológica" - acima de tudo em si mesmo, mas também fora de si, na medida em que deixa sua marca sobre a natureza. E como a relação do homem com a natureza é mediada por meio de uma forma alienada de atividade produtiva, "a natureza antropológica" fora do homem traz as marcas dessa alienação de forma cada vez mais acentuada, demonstrada graficamente pela imensidade da poluição que ameaça a própria existência da humanidade).

Falando sobre esse processo de interação recíproca, Marx o chama de "gênese da sociedade humana". Ao mesmo tempo, ele designa os dois principais aspectos da função mediadora fundamental (de primeira ordem) da indústria pela expressão "essência natural do homem" e "essência humana da natureza". Sua expressão: "natureza real do homem" - em oposição à natureza biológica ou animal do homem - pretende englobar ambos os aspectos e, com isso, definir a natureza humana em termos de uma relação necessariamente tríplice de reciprocidade dialética (MÉSZÁROS, 2006 p.100).

Mészáros, acima, aponta para o caráter dessa humanidade que se produz na produção dos arranjos dos modos de produção, base do processo de Alienação/Estranhamento, vistos nos capítulos anteriores como operacionalizado pelos arranjos tecnológicos, os quais serão explorados com mais atenção. Objetiva-se realizar um aprofundamento nas dinâmicas (características) impressas nessas tecnologias apresentadas pelo filme, justamente na direção de investigar as qualidades que serão inseridas na dimensão do trabalho e configuração humana, expressa na figura do personagem principal.

A seguir, o conjunto de cenas (pré-indicadores) e indicadores que compuseram o núcleo de significação que será trabalhado neste capítulo.

**Quadro 7 – A composição do núcleo de significação sobre os arranjos tecnológicos**

(1) Pré-indicadores	(2) Indicador	(3) Núcleos de Significação
Cenas ↓	A modernidade do tempo e a relação com os avanços tecnológicos	Os arranjos tecnológicos e a precarização do trabalho: a intensificação do processo de alienamento
6. O videomonitoramento da produção		
7. A ordem e a continência na relação com o chefe (câmeras)		
12. Mecanismos de controle		
14. A máquina de automação do almoço		

Fonte: Autor, 2021.

Para nossa análise, identificamos e dividimos os equipamentos com maior importância cênica para a obra em três tipos de objetos tecnológicos: 1) o **conjunto de esteiras** e a dinâmica que (re)produzem, 2) a **máquina de alimentar trabalhadores** e 3) por fim, o **conjunto de telas/câmeras**. Para isso, iremos nos deter na investigação das características impostas à ação do personagem central, na construção de uma análise da função exercida por cada conjunto de tecnologias levantadas na dinâmica da realidade retratada no filme, assim como possíveis diálogos entre esses diferentes recursos tecnológicos.

A divisão dessas tecnologias em três conjuntos distintos tem o objetivo de avaliar as diferentes características que cada uma imprime a obra, contudo, acreditamos que constituam uma unidade e essas distintas funções cênicas tenham interdependências- que buscaremos explorar ao longo desta análise. Ou seja, a divisão aqui apresentada é meramente um recurso didático e metodológico de análise, compreendendo que essas diferentes tecnologias possam, entre si, ter continuidade e intercâmbio de características.

De maneira sintética, na direção de uma unidade estabelecida entre os três arranjos tecnológicos analisados, avaliamos que: 1) o objeto/instrumento **esteira** é o principal recurso de construção e manutenção da dinâmica de captura, fragmentação e desarticulação da potência de trans/formação (cri)ativa humana- analisados no capítulo anterior como elemento central de compreensão dos processos de alienação/estranhamento e sofrimento humano; 2) já a dinâmica/lógica presente na **máquina de alimentar trabalhadores** parece complementar e promover uma maior continuidade do trabalhador na lógica estabelecida pela esteira (de fragmentação e re/atividade); se, os dois conjuntos tecnológicos anteriores sustentam a construção e continuidade de certa dinâmica alienadora, a função das **câmeras e telas** (3) parecem de vigilância/controle e (re)captura dos processos que escapam da dinâmica de fragmentação e (re)atividade implementada pelo modo de produção retratado.

## 7.1 As esteiras e a captura da potência de ação humana

O nosso primeiro movimento, de aproximação dos arranjos tecnológicos presentes no filme, será na direção do conjunto de esteiras e da dinâmica que imprime à obra. Como vimos ao longo de capítulos anteriores, trata-se de um instrumento que está presente em cenas emblemáticas do filme e na associação do mesmo com as características de uma realidade atravessada pelo modelo capitalista de sociabilidade (ANTUNES, 2011). Ou seja, é na relação com o elemento cênico da esteira que pode ser observada/construída uma síntese emblemática da lógica de produção capitalista imposta à figura do trabalhador.

No capítulo anterior (6) propusemos, com base em cenas do filme, o sofrimento do protagonista como relacionado a um processo sistemático de (re)produção de uma lógica de fragmentação e (re)atividade humana, que, por sua vez, no Capítulo 5, associamos ao processo de alienação, cujas principais características foram analisadas em contraposição com qualidades contrastantes ligadas a qualidades cri/ativas e trans/form/ativas da ação humana articulada em uma unidade entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 1999a; 2009; 2014). Características que estão diretamente ligadas e operacionalizadas, no filme, pelo dispositivo da esteira.

Ainda, como vimos no capítulo anterior (6), é essa dinâmica que está presente nas esteiras e as características do trabalho associado a ela que sustentam um processo de des/humanização do trabalho e da ação humana. Estão assim ligadas a um modo de produção apoiado em uma espécie de trabalho de características identificadas como trabalho-morto (ANTUNES, 2011; POSTONE, 2014).

Toda produção capitalista, por ser não apenas processo de trabalho, mas, ao mesmo tempo, processo de valorização do capital, tem em comum o fato de que não é o trabalhador quem emprega as condições de trabalho, mas, ao contrário, são estas últimas que empregam o trabalhador; porém, apenas com a maquinaria essa inversão adquire uma realidade tecnicamente tangível [...] o próprio meio de trabalho se confronta, durante o processo de trabalho, com o trabalhador como capital, como trabalho morto a dominar e sugar a força de trabalho viva (MARX apud POSTONE, 2014, p. 397).

Esse “sugar” a força do trabalhador passa, como vimos na seção anterior, por um processo de fragmentação da unidade humana, responsável por sua potência transformativa (SAWAIA, 2009; 2014), em um movimento de desefetivação humana (ANTUNES, 2011), que se efetiva em um processo de desumanização, em sua contrapartida. Bases essas da organização capitalista do trabalho. Ou seja, um fragmentação/desefetivação da unidade humana, estabelecida entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 2009; 2014), interessando-se somente, como vimos no filme, pela força motriz (o agir)- necessário para a efetivação do

processo produtivo. E, como veremos na citação seguinte, substituir o humano, na medida do possível, por arranjos tecnológicos.

O princípio, que [o capitalismo] perseguiu, de desmembrar cada processo em seus movimentos constitutivos, sem levar em consideração sua possível execução pela mão do homem, criou a nova ciência moderna da tecnologia. As formas variadas, aparentemente desconexas e petrificadas dos processos industriais desmembraram-se então em outras tantas aplicações conscientes e sistemáticas da ciência natural, para a consecução de determinados efeitos úteis. A tecnologia também descobriu as poucas principais formas fundamentais de movimento que, a despeito da diversidade dos instrumentos usados, são necessariamente empregadas por toda lição produtiva do corpo humano (MARX *apud* MÉSZÁROS, 2006, p. 46).

Da mesma maneira, Marx estabelece a distinção entre uma mediação adequada do homem com o homem, de um lado, e a "mediação alienada da atividade humana por intermédio das coisas, de outro. No segundo tipo de mediação - "na alienação da própria atividade de mediação" [...] - o homem é ativo como um "homem desumanizado"[...]. Assim, a atividade produtiva humana está sob o domínio de "um mediador estranho"[...] - "em vez de ser o próprio homem o mediador do homem" [...] e, conseqüentemente, o trabalho assume a forma de uma "mediação alienada" [...] da atividade produtiva humana) (MESZÁROS, 2006, p. 88).

Desse modo, se apresenta essa direção, de fragmentação e extração da potência humana; de uma desumanização pelo trabalho que ricamente é simbolizada pela sequência de cenas em que o personagem de Chaplin acaba engolido pela máquina, conforme se observa na figura a seguir:

**Figura 44 – Humano sugado pelo processo**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:14:35; 00:14:39; 00:14:41; 00:14:52 min.)

Cenas a partir das quais vemos o processo no qual o humano é devorado/sugado pelo processo que o fragmenta. Essa é a direção, majoritariamente, conduzida emblematicamente no filme pelo dispositivo da esteira, que parece centralizar grande parte da dinâmica cênica

que relacionamos, nos capítulos anteriores, ao alienamento/estranhamento e ao sofrimento humano. Na continuidade das cenas apresentadas, Carlitos retorna das engrenagens, reproduzindo os mesmos movimentos involuntários com as ferramentas nas mãos. Contudo, o movimento que, antes, era direcionado às peças passa a ser direcionado aos companheiros de trabalho. Lançando assim, sobre os demais trabalhadores, os movimentos que o levaram a ser engolido. Assim, como vemos na figura a seguir, o personagem assume uma condição de produto e (re)produtor da lógica que o aflige nos processos de trabalho:

**Figura 45 – Produto e (re)produtor da dinâmica que o devora**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:15:14; 00:15:15; 00:15:20; 00:14:21 min.)

A esteira imprime, na obra, esse manejo dos modos de produção que controlam a direção e velocidade desse fluxo de desarticulação da potência humana. Coordenadas operacionais que possibilitam o manejo da concentração de riqueza ao final do processo de trabalho, reorganizando a relação entre o trabalho, o produto da ação e a dinâmica temporal. Isso porque, uma vez que a velocidade é ajustada da produção afeta diretamente a relação tempo-espço, criando os conflitos/contradições que se assentam no corpo do personagem de Chaplin e denunciam as repercussões do tipo de produção retratado no trabalhador.

Em consonância com a *performance*, observada no filme, Postone, estudioso da obra de Marx, no livro “Tempo, trabalho e dominação social” (2014, p.333), atribui a relação

estabelecida entre a produção de característica alienada e dimensão temporal, aquilo que nomeia como “efeito esteira” (*treadmill effect*). Em nota, o tradutor da obra esclarece que:

Originalmente *treadmill* se referia a um dispositivo que utilizava animais ou pessoas como força motriz. O tracionamento desse dispositivo simulava o movimento de subida em uma escada ou em um plano inclinado, sem que se chegasse a lugar algum. Hoje em dia, exemplo de *treadmill* são as esteiras de ginástica: um aparelho de exercícios em que as pessoas caminham ou correm sem realmente avançar no espaço. O autor associa essa ideia ao capital e a sua lógica. Pois na lógica do capital o movimento de autoexpansão do valor é necessário para sua própria continuidade enquanto capital. Vir a ser capital é a condição de ser capital (POSTONE, 2014, p. 333, nota de rodapé do tradutor).

Resumidamente, é a capacidade de extrapolar a relação entre produção, espaço e a sua concentração em unidades de tempo. Assim, estabelece (de)formações na relação com o tempo que, a nosso ver, podem ser associadas à lógica impressa nas esteiras industriais do filme de Chaplin, em que

O que emerge, então, é uma dialética de transformação e reconstituição: mudam os níveis gerais de produtividade e as determinações quantitativas de tempo de trabalho socialmente necessário, mas essas mudanças reconstituem o ponto de partida, isto é, a hora de trabalho social e o nível de produtividade (POSTONE, 2014, p.333).

Ou seja, vemos em curso um operador central da produção da extração do mais valor, uma vez que o trabalhador desse contexto é remunerado por hora de trabalho, enquanto que no filme vemos, a partir do ritmo acelerado das esteiras, um aumento de produção que vai sendo com a relação com dimensão temporal anterior. Associando a teoria da determinação social do adoecimento (ALMEIDA, 2018), abordada no capítulo anterior (6), vemos um aumento dos níveis de carga e desgastes humanos, dentro de uma mesma unidade temporal.

É nessa direção que a esteira irá objetivar, sendo um produto e (re)produtora, atributos como a negação ao ócio, a heteronomia, a fragmentação (distanciamento da totalidade), a (re)produtividade, a passividade, a separação do humanos de sua genéricidade e a (re)atividade, que vimos, no Capítulo 5, como características que sustentam os processos de alienamento/estranhamento e desumanização, bases do sofrimento humano retratado pela obra de Chaplin.

Se tomarmos a proposição de desigualdades produzidas socialmente em um modelo de inclusão pela exclusão (SAWAIA, 1999a), o que vemos representado pela esteira do filme é uma modelo de trabalho caracterizado pela inclusão da classe trabalhadora calcado em sua desarticulação/desefetivação (ANTUNES, 2011), que a inclui, excluindo a vivência sua integralidade/unidade.

A esteira do filme simboliza esse modo de produção em direção única, que fratura a unidade humana, devora sua potência de ação (como na imagem anterior) e operacionaliza a manutenção dessas características/ideais do modo de (re)produção capitalista.

Isso resulta em um modo de produção caracterizado pela oposição material entre o geral e o particular, pela crescente fragmentação e esvaziamento do trabalho humano com o aumento da produtividade e a redução dos trabalhadores a engrenagens de um aparato produtivo. Em suma, para Marx, a grande indústria não é um processo técnico usado para fins de dominação de classe que entra cada vez mais em contradição com essa forma de dominação, mas sim, como constituído historicamente, é a expressão materializada de uma forma abstrata de dominação social — a forma objetivada da dominação dos indivíduos pelo seu próprio trabalho. A produção industrial em grande escala é intrinsecamente capitalista — “o modo de produção especificamente capitalista (no qual a maquinaria etc. se torna o real padrão do trabalho vivo)” (POSTONE, 2014, p. 404).

Postone ainda esclarece sobre esse efeito esteira que a

[...] dinâmica de esteira, na qual o aumento da produção não resulta em um aumento proporcional da riqueza social nem em uma redução proporcional do tempo de trabalho, mas na constituição de um novo nível de produtividade - que leva a mais aumentos de produtividade. Mesmo nesse nível lógico muito abstrato, pode-se derivar algumas características do processo de trabalho industrial e do trabalho proletário das implicações dessa dialética. A reconstituição dinâmica da necessidade de trabalho produtor de valor (trabalho assalariado) implica, ao mesmo tempo, a transformação da natureza concreta desse trabalho. Considerado de maneira abstrata e em um nível social total, o efeito do aumento da produtividade no trabalho humano direto, dentro do quadro caracterizado pela retenção estrutural desse trabalho na produção, é tornar esse trabalho mais uniforme e simples e intensificar o seu dispêndio. [...] Em outras palavras, a crescente fragmentação do trabalho proletário, segundo Marx, está intrinsecamente relacionada ao padrão dialético no qual ele permanece necessário como fonte de valor mesmo que se torne cada vez menos importante como fonte das forças produtivas sociais alienadas como capital. O desenvolvimento de enormes forças sociais de uma maneira que é estranha aos trabalhadores e os controla, e a tendência de longo prazo, a isso relacionada, de unilateralização e esvaziamento do trabalho proletário, são as bases fundamentais para a afirmação de Marx que “à medida que o capital é acumulado, a situação do trabalhador, seja sua remuneração alta ou baixa, tem de piorar” (POSTONE, 2014, p.403).

Essa lógica que concorre diretamente, como vimos no Capítulo 5, com um trabalho de característica autoral e (cri)ativo, de qualidade viva, humana e humanizadora.

O crescente processo de eliminação de trabalho vivo pelo trabalho morto, de substituição de trabalhadores por tecnologia maquínica, foi outro traço central na sujeição que a máquina-ferramenta – em verdade, a lógica movida pelo sistema do capital – impôs ao trabalho, reduzindo e mesmo eliminando sua destreza oriunda da fase artesanal e mesmo manufatureira, consolidando o processo de desumanização do trabalho. (ANTUNES, 2011, p.125).

Assim, na obra fílmica analisada, podemos observar a dinâmica dessa “esteirificação” do trabalho e seus impactos no humano, retratado pela figura do personagem central. Esteira que, muitas vezes, continua sendo (seja semelhante ao retratado no filme ou em virtualidades algorítmicas) atualmente, a base para o aprofundamento das desigualdades e crises sociais. Pois, é lógica viabilizadora de um aumento nocivo da produtividade, retratado de maneira



emblemática no filme, que torna possível o aumento exponencial da concentração de renda por quem capitaneia os modos de produção, à custa do estabelecimento e manutenção de uma complexa estrutura de desigualdades.

Vale lembrar que em nossos dias, tomando como referência os anos de 2020, esse modelo de produção e concentração de riquezas pelo capital, chegam a níveis capazes de levar um empresário bilionário (Jeff Bezos) ao patamar de homem mais rico do mundo na lista da Forbes (DOLAN, 2021)<sup>47</sup>, com um patrimônio avaliado em US\$ 177 bilhões, US\$ 64 bilhões a mais do que no ano anterior.

Há de se considerar que, parte importante desse modelo de produção por trás da fortuna do homem mais rico do mundo em 2021, sustenta-se em gigantescos centros de distribuição, que comportam imensos conjuntos de esteiras, cada vez mais autônomas. Realidade essa, que impõe atravessamentos ao modo de (des)organização sociocultural humana, emblematicamente, representados no eleito melhor filme do ano (Oscar 2021), *Nomadland*.

A seguir, uma sequência de cenas do referido filme, que retrata um estilo de vida nômade norte-americano, e que tem como personagem principal uma mulher desempregada, que migra atrás de empregos temporários (vínculos intermitentes), um deles junto ao gigantesco conjunto de esteiras da empresa *Amazon*, do mesmo bilionário, citado anteriormente.

**Figura 46 – A entrada de um atual centro de distribuição da *Amazon***

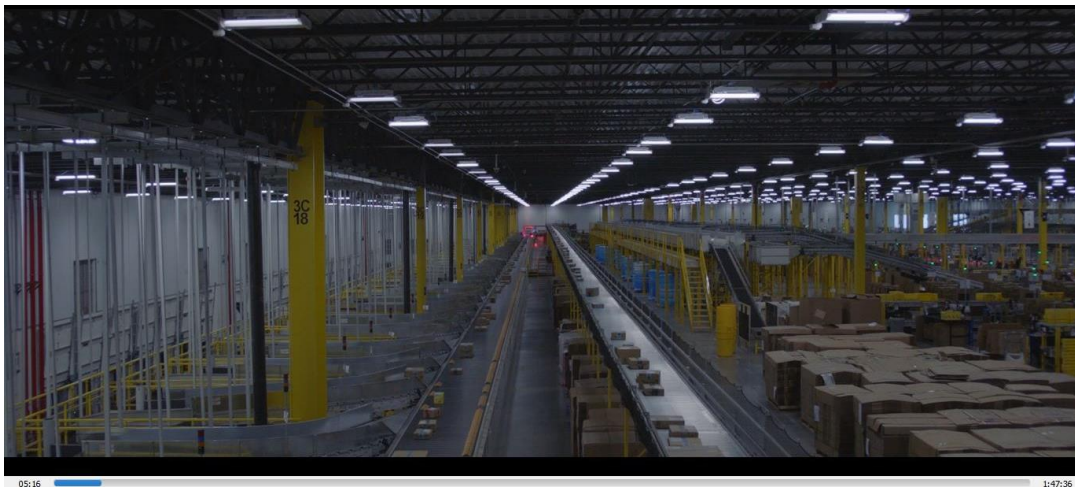


Fonte: Zhao (2021, 00:05:09 min.)

<sup>47</sup> Outro evento peculiar que demonstra a disparidade que essa concentração de renda é capaz de alcançar é que esse mesmo bilionário lidera nesse mesmo ano uma corrida espacial privada. Comparativamente, se no passado tínhamos uma corrida espacial aparentemente entre nações, calcada no discurso do foco nos avanços tecnológicos e científico, agora temos uma disputa entre indivíduos (desproporcionalmente ricos), com foco em um mercado de turismo espacial. Tudo isso em meio a uma das maiores crises sanitárias da humanidade, em que milhões de vidas foram perdidas e grande parte da população carece de recursos básicos para o enfrentamento da Covid-19.

Na cena anterior, vemos a entrada de um centro de distribuição da *Amazon*, onde trabalham uma parte das pessoas nômades retratadas no filme<sup>48</sup>. Em seu interior (cena seguinte), somos apresentados a um complexo de esteiras. Uma realidade que se assemelha à realidade presente no filme de Chaplin, de trabalhadores e trabalhadoras acompanhando o ritmo e direção das esteiras, mas as esteiras de *Nomadland* estão vinculados a um modelo global, concentrando atividades conectadas a uma virtualidade que amplia o alcance das operações.

**Figura 47 – O complexo de esteiras 1**



Fonte: NOMADLAND (2021, 00:05:16 min.)

**Figura 48 – O complexo de esteiras 2**



Fonte: NOMADLAND (2021, 00:05:20 min.)

<sup>48</sup> O filme é considerado um híbrido entre filme e documentário, uma vez que é baseado no livro de Jessica Bruder, que conta histórias reais, mas a personagem Fern é uma obra de ficção criada por Zhao. Ao mesmo tempo que o elenco é composto por nômades da vida real, interpretando versões fictícias de si mesmos. Além de eleito melhor filme no Oscar de 2021, ainda foi premiado como melhor direção e com a melhor atriz. Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-271687/criticas-adorocinema/>.

**Figura 49 – O trabalho junto às esteiras na contemporaneidade**

Fonte: NOMADLAND (2021, 00:05:49 min.)

No Brasil, é um modelo de operação semelhante que sustenta a atual concentração de vendas eletrônicas por gigantes do comércio varejista. Durante a pandemia de Covid-19, vimos uma ampliação do alcance desse modelo, com a utilização das redes de divulgação e distribuição desses gigantes do varejo para comercializar a produção de empresas menores. Essas tiveram de fechar as portas por conta de medidas sanitárias e não terem as mesmas condições de distribuição das grandes redes. Àquelas, além da estrutura tecnológica que sustenta os *sites* aplicativos de venda, possuem um aparato logístico (centros de distribuição, lojas físicas e veículos de transporte). Esta alternativa surgiu como possibilidade da manutenção das operações de pequenos comércios, veiculando seus produtos a partir da estrutura desses grandes conglomerados.

Entretanto, é importante estarmos atentos às repercussões acerca dos custos repassados dessa operação e, talvez o mais importante, as implicações dessa ampliação da concentração de recursos agenciados pelos grandes conglomerados. Questões que demandam pesquisas para compreensão ampliada dos atuais cenários de trabalho e as repercussões dessas modificações.

Contudo, vale ressaltar que o modelo de esteiras, presente no modo e lógica de produção retratado no filme de Chaplin, não tem equivalência com os atuais modos de organização e gestão das esteiras (físicas ou virtuais/algorítmicas), mas retrata, a nosso ver, as bases daquilo que historicamente foi sendo alterado, a partir de crises e avanços tecnológicos.



**Figura 50 – Centro de distribuição Magazine Luiza**



Fonte: Portal G1<sup>49</sup>

E foi desse modo que, ao longo do século XX, a lógica maquinica da fábrica prolongou-se amplamente para o conjunto da sociedade, levando sua engenharia produtiva para quase todas as partes do mundo urbano, industrial e de serviços. Mas, a crise estrutural que se abateu nas economias capitalistas centrais a partir dos inícios dos anos 1970 levou, dentre tantas metamorfoses e mutações, a uma monumental reestruturação capitalista de amplitude global, com profundas mudanças no processo de produção e do trabalho. Germinou a denominada “empresa enxuta, flexível”, com seu receituário que, se não altera a forma de ser do capital, modifica, em muitos aspectos, as engrenagens e os mecanismos da acumulação, com fortes consequências na subjetividade do ser social que trabalha, adicionando novos elementos ao fenômeno social da alienação e do estranhamento, através da identificação das personificações do trabalho como personificações do capital. É por isso que, hoje, nenhuma fábrica ou empresa usa, em sua terminologia gerencial, as denominações operários, trabalhadores, mas recorre à apologética presente na ideologia dos “colaboradores”, “parceiros”, “consultores” ou denominações assemelhadas. Em seus traços mais gerais, é possível dizer que a empresa da era da flexibilidade liofilizada articula um conjunto de elementos de continuidade e de descontinuidade em relação ao empreendimento tayloriano e ou fordista. Ele se estrutura com base em uma organização do trabalho que resulta da introdução de técnicas de gestão da força de trabalho próprias da fase informacional; desenvolve uma estrutura produtiva mais flexível, recorrendo frequentemente à deslocalização produtiva, à terceirização (dentro e fora das empresas); utiliza-se do trabalho em equipe, das “células de produção”, dos “times de trabalho”, além de incentivar, de todos os modos, o “envolvimento participativo”, uma participação que preserva, em seus traços essenciais [...]”(ANTUNES, 2011 p. 125-126).

Importante essa percepção de movimentos de continuidade e descontinuidade entre os diferentes modelos de produção (tayloriano, fordista e características contemporâneas), pois

<sup>49</sup> <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/04/11/magazine-luiza-diz-que-avalia-aquisicao-da-netshoes-mas-sem-acordo-por-ora.ghtml>

será um importante percurso de compreensão das continuidades e rupturas entre aquilo que é apresentado no filme de Chaplin e as qualidades do atual trabalho remoto, que será mais bem explorado quando abordarmos a aparição de telas e câmeras no filme aqui analisado (na seção 7.3, deste mesmo capítulo).

Em seu exercício de criação de uma perspectiva futurista (em tom quase profético), Chaplin nos apresenta com aquilo que, em sua perspectiva, sustentaria a lógica dos avanços capitalistas futuros: os acréscimos tecnológicos que, no filme, passam a coexistir com as esteiras (a máquina de alimentar pessoas e o conjunto de câmeras/telas).

Se, até aqui, apresentamos as esteiras como instrumento central (produto e re/produtoras dos caracteres do processo de Alienação/Estranhamento), a seguir, explorar-se-á como os demais acréscimos tecnológicos se relacionam, no filme, com aquilo que é operacionalizado pelas esteiras. No filme, a lógica implementada e sustentada, cenicamente, pelas esteiras coexiste com aditivos tecnológicos que também irão imprimir características a obra. Isso oferece pistas sobre as trocas estabelecidas entre as distintas tecnologias. Esse intercâmbio entre os diferentes equipamentos (em uma interpretação de suas diferenças, equivalências e complementaridades) oferece caminhos para compreendermos a realidade impressa na produção analisada, bem como possíveis comparações com as atuais configurações tecnológicas que se relacionam com o campo do trabalho.

## **7.2 A máquina de alimentar trabalhadores e a manutenção da captura da potência humana de trans/form/ação**

De pronto destaca-se que, à serviço daquilo que é estabelecido pelas esteiras e o ritmo de produção desumanizado imposto no filme, surgem como proposta de aquisição do empregador, uma nova tecnologia que se caracteriza como fator protetivo e uma manutenção, pela continuidade, do modo de produção vigente.

Aqui, estamos atentos a aparente redundância da ideia de “manutenção pela continuidade”. No entanto, entendemos que seja elemento necessário para uma análise diferenciadora do que, na seção seguinte, proporemos como uma manutenção do processo por via da descontinuidade (intermitência) dos mesmos – algo que será mais aprofundado, adiante, na discussão sobre a função cênica das câmeras e telas no filme. Resumidamente, é a compreensão de que, de um lado, há uma continuidade dos processos de trabalho pela manutenção do próprio processo, e que seu oposto, presente na atualidade, é uma descontinuidade/intermitência do processo de trabalho a serviço de sua manutenção

precarizada. Refletindo-se na fragilização do trabalhador, mediante a gestão de continuidades e rupturas (intermitência) do trabalho.

A dinâmica de manutenção pela continuidade da captura da ação potencial humana, de maneira que a despotencializa (ANTUNES, 2011; SAWAIA; 1999a), é algo observável nas cenas seguintes naquilo que é mencionado como função da máquina:

**Figura 51 – Máquina alimentadora e a manutenção da continuidade da esteira**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:07:12 min.)

A seguir, retomamos a transcrição de parte do discurso de venda da máquina de automação da alimentação, que trará indícios daquilo que sustenta cenicamente a tecnologia apresentada:

“Bom dia, amigos. Esta gravação foi produzida por Salles Talk Transcription Company. Quem fala é o vendedor mecânico. Temos o prazer de apresentar ao Sr. J. Willincom Bellows inventor da Máquina Alimentadora Bellows, **um artefato prático para alimentar a seus empregados enquanto trabalham. Por que parar para almoçar? Esteja à frente da concorrência. A máquina Alimentadora Bellows elimina a hora de almoço. Aumenta a produção e reduz o tempo ocioso.**” (TEMPOS, 1936, 00:06:43-00:04:18, grifo nosso).

Como podemos observar no próprio discurso de venda da máquina ao empresário, o objetivo do empreendimento é reduzir o tempo visto como ocioso, em uma perspectiva que abordamos no Capítulo 5 como sendo a de uma lógica do neg/ócio (negação daquilo entendido como ócio). Assim, os ideais que se sobressaem em torno do maquinário de alimentação

são os da (re)produtividade, redução de custos e concentração/exploração do tempo de trabalho – que, no capítulo anterior (6), vimos como diametralmente opostos e concorrentes das condições de trabalho que assegurem direitos e necessidades dos trabalhadores<sup>50</sup>. Assim, constrói-se uma relação com o tempo e temporalidade (re)produtivista, aumentando (em contrapartida) os níveis de carga e desgaste da figura humana – aqui vista apenas como uma peça do processo, a ser substituída quando “desgastada”- o que ocorre, como vimos, quando o personagem de Chaplin é afastado do trabalho.

Se a máquina automática de alimentação desempenha uma função de manutenção da captura e desarticulação da potência humana, operada pela esteira, a tecnologia analisada na sequência parece (a partir da vigilância e controle) promover a (re)captura humana, que por ventura escape a dinâmica alienadora, desarticulando processos de descontinuidade/ruptura/paralização da produção.

### **7.3 Câmeras, telas, vigilância e controle: um jogo entre a (re)captura e (des)continuidade dos processos de trabalho**

Começamos o presente capítulo apontando as esteiras como principais elementos cênicos e tecnológicos que sustentarão as lógicas de alienamento/estranhamento e produção do sofrimento humano, no filme aqui investigado. Se depositarmos no objeto cênico esteira um valor destacado para a trama, outro elemento tecnológico (a unidade entre câmeras e telas) tem outra espécie de valor a ser destacado - o de conexão do filme com a contemporaneidade, conferindo atemporalidade da obra. Isso por relações (de proximidade e de distanciamentos) que podem ser estabelecidas com tecnologias contemporâneas que atravessam radicalmente o campo do trabalho. Contudo, nossa análise revelou nuances que distinguem o papel das telas no filme do atual modelo de precarização, o qual se pode observar no trabalho vinculado às plataformas digitais.

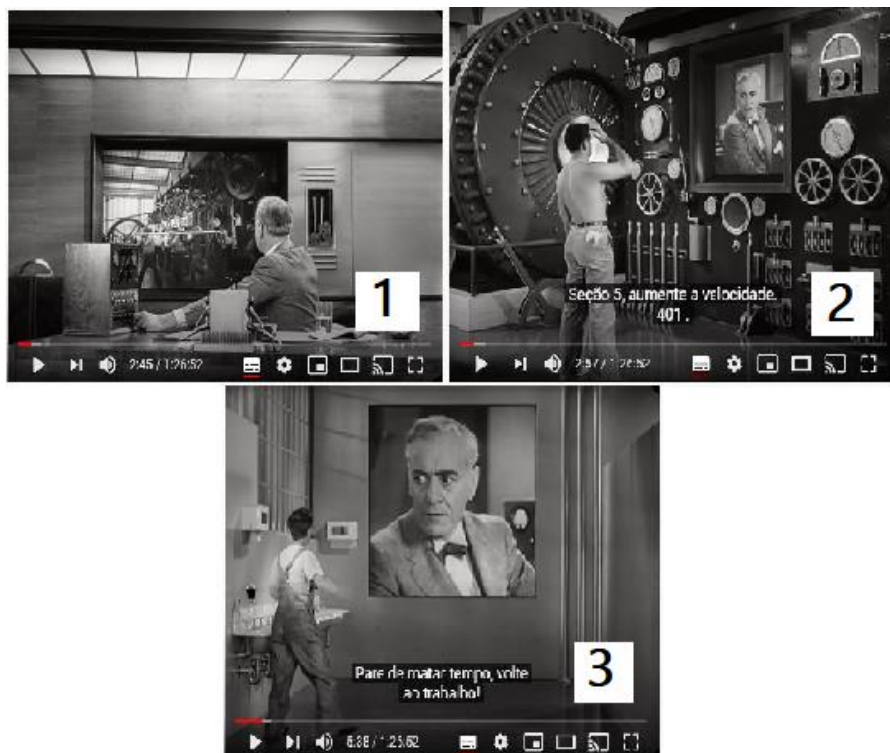
Se a fragmentação despotencializadora humana (SAWAIA, 1999a) pode ser observada na direção única do trabalho instrumentalizada pela esteira, conferindo uma onipotência ao modo como o humano é gerido, às câmeras e telas vão agregar ao filme uma atmosfera de onisciência e onipresença da dinâmica alienadora.

---

<sup>50</sup> No capítulo anterior (6), sobre o sofrimento humano decorrentes da (des)organização dos modos de produção, confrontamos formas externas, formas internas e conteúdos que sustentam a montagem da obra (Quadro 6, p. 135), que revela uma contradição estrutural entre os interesses privados e coletivos expressas nessas diferentes instâncias materiais do filme. É, ao mesmo tempo, o que assegurará o caráter catártico da obra e produzirá que a comédia alcançará uma de suas bases estruturais: o sofrimento humano.

Vale lembrar que iniciamos esta dissertação com um agrupamento de cenas das telas usadas como instrumento de vigilância e controle, a partir do qual propúnhamos uma relação direta entre as telas do filme e as telas dos celulares, que atualmente tem esse potencial de captura, vigilância e controle de processos de trabalho. Contudo, durante uma análise comparativa dessa tecnologia presente no videomonitoramento, com o restante da obra e os dois tipos de recursos apresentados nas duas seções anteriores (esteira e alimentador), surgiram características que apontam para a seguinte direção: a distinção da dinâmica remota do videomonitoramento, tanto dos demais recursos tecnológicos do filme, quanto dos contemporâneos usos das telas. É justamente a distinção das telas do filme e das telas empregadas no trabalho remoto na contemporaneidade, que nos faz propor a dinâmica do filme como distinta. Desse modo, enquanto as câmeras e telas do filme estabelecem uma vigilância contra a interrupção do processo produtivo; na contemporaneidade, por sua vez, parece haver a promoção de uma interrupção controlada (intermitência) do trabalho. Ou seja, hoje há uma continuidade do processo que se dá por sua interrupção.

**Figura 2** – Uma pré-história da uberização?



Fonte: TEMPOS (1936, 00:02:45 min.; 00:02:57 min.; 00:05:38 min.)

O retrato é de uma realidade de fábrica em que o patrão controla o trabalho mediante videomonitoramento (telas), acionando botões (cenas 1 e 2) e que, essa vigilância é capaz de controlar um trabalhador (como na cena 3) que está, até mesmo, no banheiro. “Pare de matar



tempo, volte ao trabalho!”- ordena o patrão em uma tela instalada no banheiro. O que, no início de nossas reflexões, fez surgir uma associação com as telas que estão nos bolsos de grande parte da população. Nelas, muitas vezes, se apresentam mensagens e notificações que convocam e direcionam (por vezes, capturando) a ação humana. Mas seria possível propor essa simples e arbitrária sobreposição entre as dinâmicas, em torno das telas de monitoramento do filme e das telas dos celulares? Questões nessa direção serão desenvolvidas na presente seção da dissertação. No entanto, é necessário retroceder e retomar o que foi observado nas esteiras e sua tentativa de automação da alimentação dos trabalhadores, para avaliar (nessa relação) as contribuições que o videomonitoramento apresenta para a composição do filme.

Se as esteiras, como vimos, capturam a potência de ação humana- mediante a fragmentação da unidade humana e sua alienação/estranhamento- enquanto que o alimentador promove a manutenção da continuidade e ampliação dessa captura, a partir da promessa de extinguir o horário de almoço, o videomonitoramento tem: 1) ao mesmo tempo, a função de manutenção da continuidade (mediante a vigilância do processo); 2) a função de (re)captura da ação que escape do ideal (re)produtivista e que se configura como uma possível descontinuidade/ruptura/paralisação da (re)produtividade/(re)atividade. Ou seja, uma das funções da câmera é reparar uma possível descontinuidade do processo, como é observável na cena do banheiro (cena 3, figura 2).

Desse modo, enquanto no filme, a descontinuidade do processo é algo a ser combatido pelos mecanismos de controle e vigilância (telas), provocando uma precariedade exaustiva no contexto de trabalho retratado; na contemporaneidade, a precarização faz o movimento reverso, operacionalizando/administrando a descontinuidade e intermitência como estratégia de precarização, em sentido invertido. Ou seja, em *Tempos Modernos* o trabalhador é mantido continuado em um ritmo extenuante de trabalho, enquanto na contemporaneidade, é operacionalizada uma descontinuidade do processo como estratégia de precarização distinta. Isso, atualmente, fomentada uma fantasiosa perspectiva de promoção de autonomia e empreendedorismo que retira da classe trabalhadora a seguridade de direitos e fatores protetivos, como os previdenciários.

A partir de Marx, Amorim (2013, p. 505) resgata uma compreensão em que

[...] a relação entre tempo livre/tempo liberado e tempo de trabalho [...] tem uma fundamentação negativa para os coletivos de trabalho, não sendo possível a constituição de “espaços de libertação” dentro do próprio capitalismo.

Isso porque, em cenário contemporâneo ligado a precarização do trabalho, estaria diretamente ligado a essa capacidade de promoção de uma “liberação” do tempo de trabalho,

sustentada pela diminuição de renda e de fatores protetivos do trabalhador. Esses vinculados aos, já mencionados, direitos trabalhistas desarticulados sob um discurso de modernização dos vínculos de trabalho.

Assim entendemos que os arranjos tecnológicos, presentes no videomonitoramento do filme, revelam a lógica antecessora - de controle negativo da descontinuidade -, mais do que atualmente (a partir de dispositivos e gestão remota), qual seja, sua operacionalização de maneira positivada (efetiva para o processo capitalista e desefetiva para trabalhadores e trabalhadoras). Isso porque, a nosso ver, a atual descontinuidade/intermitência do trabalho, na verdade, e de maneira contraditória, promove uma continuidade perversa e precarizada em que trabalhadores e trabalhadoras, que (des/continuados) continuam, contribuindo ativamente para os processos de trabalho remoto e/ou flexibilizado. Uma vinculação que se dá aos moldes de um “exército de reserva”, descontinuadamente ativos.

Em Marx temos a categoria exército de reserva de trabalhadores e trabalhadoras (desempregados e desempregadas), descontinuados da produção, como produto do processo de acumulação de riquezas, e também como massa de manobra frente às pessoas empregadas (COSTA, 2010). O que estabelece duas categorias opostas: aquelas pessoas que estão empregadas (vinculadas/continuadas) e àquelas que estão em processo semelhante à descontinuidade, desvinculadas. O que surge como novo na atualidade é uma intermitência formalizada, fruto da gestão da descontinuidade como parte do processo, em uma espécie de lógica semelhante ao proposto por Sawaia (1999b), de uma inclusão pela exclusão ou, como proposto aqui, uma continuidade que se dá na descontinuidade. Descontinuidade e exclusão, que se dá pela precarização dos vínculos de trabalho.

O modelo de precarização contemporâneo do trabalho (curiosamente defendido por representantes do capitalismo como modernização, semelhante com o discurso presente no filme), tem como uma de suas principais frentes de avanço a promoção da intermitência/descontinuidade, como estratégia de barateamento de sua produção. Uma redução de custos operacionalizada pela descontinuidade de fatores protetivos (direitos e condições de trabalho ideais). O que protege de certa forma os trabalhadores e as trabalhadoras dessa dinâmica exploratória é aquilo que temos visto ser atacado, principalmente após o golpe de 2016, no Brasil, com as reformas trabalhistas que, sob o discurso de uma “modernização”, operacionalizam a última etapa de emprego da descontinuidade como estratégia de gestão. Curiosamente, o mesmo discurso de modernização, que sustenta a dinâmica de exploração do filme analisado, é o discurso

utilizado na contemporaneidade para atacar aspectos da legislação trabalhista brasileira que protegem trabalhadores e trabalhadoras.

Vale ressaltar que essa dinâmica sustentada por um discurso de modernidade e novas tecnologias ultrapassa a dimensão exclusiva do trabalho dito remoto, articulado com estratégias como a da terceirização e fragmentação do processo produtivo. Realidade ricamente apresentada no documentário brasileiro “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”, de Marcelo Gomes (ESTOU, 2019). Produção cinematográfica que estabelece um retrato de um interior da região nordeste brasileira, radicalmente afetado pela indústria de confecção de roupa.

Assim, o que temos no filme (a partir de um recurso ficcional/futurista, em 1936) pode ser interpretado como uma fase anterior à operacionalização/promoção da descontinuidade como estratégia de gestão dos processos de trabalho - amplamente explorada na contemporaneidade a partir de plataformas tecnológicas. No filme, o que temos ainda é um combate ostensivo da descontinuidade do trabalho. Ressaltamos, no entanto, que a atual promoção de uma aparente descontinuidade do trabalho na verdade é uma refinada estratégia de promoção de uma continuidade precarizada. Chegando a níveis, a partir da transferência de uma suposta responsabilidade de manutenção de sua própria rotina de trabalho – subsidiada pela narrativa de autonomia e empreendedorismo –, de jornadas de trabalho que ultrapassam as 12 horas diárias. Como na realidade do documentário brasileiro, citado anteriormente, sobre a indústria de confecção que passa a ter parte de seu processo de produção realizado, de maneira terceirizada, na casa de pessoas que não têm nenhum vínculo trabalhista com as fábricas (ESTOU, 2019).

#### **7.4 Conclusões e reflexões situadas no Capítulo 7**

O que temos acesso a partir da análise sintética (comparativa) dos arranjos tecnológicos do filme é a possibilidade de construção de uma perspectiva dialética e histórica de movimentos de captura, manutenção e recaptura da potência transformadora/criativa humana, pela dinâmica do processo de Alienação/Estranhamento. Configurações que, por estar relacionado a um campo primordial do desenvolvimento humano (MARX, 2004; MÉSZÁROS, 2006), tem reverberações nas demais dimensões socioculturais, como a psicossocial (ANTUNES, 2011) e até mesmo arranjos estruturais com o temporal (POSTONE, 2014).

Assim, a presente seção da dissertação explorou as configurações dos arranjos tecnológicos apresentados no filme analisado, entre os diferentes equipamentos na obra e na

relação externa com atuais instrumentos tecnológicos, os quais estão presentes no campo do trabalho. Buscou-se assim, desenvolver articulações desses aparatos que os colocam em uma posição de produtos e (re)produtores da lógica alienadora/estranhada dos modos de produção, apresentados no filme. Aparatos esses, diretamente responsáveis pela instrumentalização de processo de (des)humanização dos modos de produção, abordado no capítulo anterior (7), como modo de compreensão do sofrimento humano, decorrente da fragmentação e exploração capitalista da força de trabalho humana.

No capítulo seguinte desta dissertação, abordaremos os impactos da construção de uma temporalidade moderna, retratada no filme, para refletirmos sobre a categoria tempo. Isso se dará mediante os diálogos com a dinâmica sustentada pelas discussões desenvolvidas, até aqui, sobre arranjos tecnológicos, o processo de Alienação/Estranhamento e as suas possibilidades em uma dimensão psicossocial.

## 8 O TEMPO E SUA GESTÃO NAS RELAÇÕES DE TRABALHO DE CARACTERÍSTICA ALIENADA

“Ah, eu acordo pra trabalhar  
 Eu durmo pra trabalhar  
 Eu corro pra trabalhar  
 Eu não tenho tempo de ter  
 O tempo livre de ser  
 De nada ter que fazer”  
 (Capitão de indústria – Os Paralamas do Sucesso)

Quanto tempo o tempo tem?

A questão escolhida para abrir este capítulo, tem o intuito de soar como um convite a nos distanciarmos de uma compreensão unívoca do tempo, mediada pela possibilidade de questionarmos-nos sobre distintas temporalidades ou qualidades de tempo que possam coabitar uma mesma realidade. Quantas temporalidades diversas podem existir frente a uma perspectiva universalista, hegemônica e unidirecional de tempo?

Segundo Sawaia (*apud* OLIVEIRA, 2002, p. 23), “[...] o presente traz marcas de diferentes temporalidades [...] como o tempo longo da história social e o tempo longo das histórias individuais”. Assim, uma unidade complexa e variada, que coexiste e precisa ser compreendida em sua diversidade e contradições, como qualquer outro fenômeno em uma perspectiva dialética (KONDER, 1981).

*Quanto tempo o tempo tem* (QUANTO, 2015), também é título de um documentário brasileiro que aborda diferentes compreensões acerca da categoria tempo. Apresentam expoentes pensadores e pensadoras dos campos da filosofia, física, arquitetura, literatura e jornalismo, acerca de uma crescente compreensão de um tempo, cada vez mais acelerado socialmente, que tem uma percepção compartilhada de uma falta de tempo. Ao mesmo tempo, resgata diferentes olhares sobre o tempo, que tem perdido espaço para uma hegemonia estabelecida por uma temporalidade alinhada a valores do modo de organização capitalista.

Esse tempo é produto e produtor de sociabilidades, atravessado e modificado pelas dinâmicas socioculturais vigentes (QUANTO, 2015), que segundo Frezza, Grisci e Kessler (2009 p.489):

Em cada momento, modo de produção e de organização humana, se dá a construção de uma maneira específica de se perceber, conceitualizar e experimentar o espaço e o tempo. Portanto podemos dizer que tempo e espaço são categorias construídas; são definições e percepções dependentes das relações humanas que se desenvolvem em determinado momento e espaço histórico. O direcionamento dado ao desenvolvimento e aos usos das tecnologias da informação, dos modos de produção, dos meios de transporte, das práticas de gerenciamento empresarial, das formas de se relacionar em sociedade, afeta o modo como experimentamos o tempo e o espaço,

da mesma maneira com que este direcionamento é afetado pelas diferentes modalidades de experimentar essas categorias.

A compreensão do tempo, descrita acima, produzida nas relações concretas estabelecidas em condições materiais da vida, pode ser articulada com o retrato feito por Chaplin em *Tempos Modernos*, no sentido de observarmos como o tempo é administrado pelos modos de produção da vida e seus impactos no personagem principal. Aproximando-se ainda do contexto aqui analisado,

[...] o contínuo aumento do lucro, objetivo maior do capitalismo, está diretamente relacionado com o aumento da velocidade dos processos, velocidade conquistada não somente com o aumento dos ritmos de produção, mas também com a reconstrução do espaço, para evitar barreiras e outros empecilhos à circulação de bens e serviços. Essas transformações não atingem somente a produção, atingem principalmente as práticas de consumo, afetando de maneira direta a vida social: aceleração dupla da produção e do consumo. Essa aceleração atinge, na contemporaneidade, uma velocidade vertiginosa (FREZZA; GRISCI; KESSLER, 2009, p. 490).

Uma qualidade que, segundo os autores acima, vai suplantando temporalidades locais e diversas, substituindo-as por um modelo de características voltadas para uma instantaneidade mundial e universal, que provoca uma aceleração de toda a realidade. Um exemplo dessa coexistência de diferentes relações com a dimensão de tempo, e possíveis embates entre essas diversas experiências, é a temporalidade guiada por fenômenos da natureza, como as marés e como, em comunidades litorâneas, essa lógica é confrontada com perspectivas distintas, como a da indústria do turismo (OLIVEIRA, 1998).

Oliveira (2002) revela que os encontros entre essas concepções de mundo pode produzir um sofrimento psicossocial, decorrente da sobreposição da ótica industrial do turismo sobre ordenamentos locais, como o de comunidades litorâneas – guiados por marés e a prática da pesca. Desse modo, permite sinalizar que o tempo deve ser visto como uma categoria em constante disputa, por diferentes dinâmicas e relações, que ficam explicitadas em expressões populares e cotidianas comuns em diferentes localidades, como por exemplo, o uso da expressão “hora de relógio” para denominar um horário de compromisso. Essa expressão permite supor a existência de outro horário que não o de relógio.

Assim, partindo dessa compreensão de uma multiplicidade de perspectivas temporais, que coexistem (OLIVEIRA, 1998; FREZZA; GRISCI; KESSLER, 2009; QUANTO, 2015), o presente capítulo investiga um dos principais fios condutores do filme investigado: a construção de uma temporalidade moderna, no seio dos modos de produção retratados e que é, inclusive, o que dá título à obra, *Tempos Modernos*.

Propomos, deste modo, que há uma possibilidade de leitura e interpretação do filme de Chaplin, bem como as discussões desenvolvidas nesta pesquisa, a partir da concepção de

tempo retratado na obra. Elas dão origem ao presente núcleo de significações, a partir de elementos fílmicos ligados ao objetivo principal desta dissertação, que é o estudo da dinâmica da alienação/estranhamento no filme. Assim, o objeto principal deste estudo (Alienação/Estranhamento) é interpretado aqui como apoiado substancialmente em uma lógica temporal, refletida em cenas e indicadores que são base para este capítulo, mas que também, a nosso ver, guardam relação com o restante do filme.

Por exemplo, quando no Capítulo 5 desenvolvemos uma análise da dinâmica da Alienação/Estranhamento, em seu contraponto com a qualidade cri/ativa e autoral, estávamos abordando distintas formas de administração do tempo, na figura do personagem central da trama. Ou seja, guiados pela gestão dos modos de produção compreendemos, naquele capítulo em questão (5), uma temporalidade avessa a imprevistos, improvisos, autoria/autonomia e guiada por um tempo a serviço da (re)produtividade e (re)atividade.

O que propomos neste núcleo de significação é que o filme de Chaplin vai construindo, a partir do recurso ficcional e futurístico, o retrato de uma temporalidade caracterizada pelo acirramento do processo de Alienação/Estranhamento, com repercussões que determinam o modo de sofrer humano (Capítulo 6) e é agravado, como abordado no Capítulo anterior (7), pelos arranjos tecnológicos.

As configurações tecnológicas apresentadas pelo filme vão imprimindo, a temporalidade representada, a construção de um tempo sustentado por aspectos como o **ritmo, a velocidade e a direção**<sup>51</sup>, que ganham contornos cada vez mais alinhados aos processos de fragmentação e desumanização do personagem central, gerenciados pelos processos de trabalho.

Assim, sugerimos que: 1) seja a lógica alienada/estranhada, abordada em sua dinâmica apresentada no filme (Capítulo 5); 2) seja o sofrimento desencadeado no personagem principal por essa lógica (Capítulo 6); 3) ou ainda, seja a gestão dessa lógica e a produção do sofrimento humano, estão amparados por uma concepção de tempo objetivada no filme. Uma temporalidade que já nomeamos como sendo caracterizada como um “tempo do neg/ócio”, no qual há uma negação sistêmica do tempo tido como improdutivo, aos termos do capital, “procurando reduzir ou mesmo eliminar os espaços de trabalho improdutivo, que não criam valor, especialmente” (ANTUNES, 2011 p.126). Valor esse que é determinado pela dinâmica capitalista e sobre o qual poderá ser operada a lógica da mais valia, exploração, e concentração de riquezas nas mãos daqueles que operam os modos de produção.

---

<sup>51</sup> As características relacionadas à qualidade rítmica, de velocidade e direções conferidas à temporalidade, presente no filme, serão mais exploradas na sequência do capítulo.

Esse encontro entre uma temporalidade, que se constrói na relação com os modos de produção e como isso se entrelaçam com a humanidade e seus direcionamentos estão impressa na cena seguinte:

**Figura 52 – Tempo, indústria, iniciativa privada e humanidade**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:01:18 min.)

A tradução do texto que aparece na Figura 52 é “Tempos modernos”. Uma história sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade em busca da felicidade.” (TEMPOS, 1936, 00:01:18 min.).

Como é possível observar na imagem acima, àquela que inaugura o filme, vemos um relógio de fundo, que sustenta referências a uma construção histórica de uma indústria e uma iniciativa privada, na relação com uma busca humana da felicidade. Distintos e contraditórios referenciais e direcionamento que, ao longo da obra, conduzirão aos dramas entre o personagem central, a dinâmica industrial e o âmbito privado da vida.

A seguir, apresentamos o conjunto de cenas e indicadores sobre os quais está apoiada a síntese analítica de uma dinâmica temporal, expressa no filme aqui investigado:

**Quadro 8 – A composição do núcleo de significação sobre as configurações de tempo na obra**

(1) Pré-indicadores	(2) Indicador	(3) Núcleos de Significação
(Cenas ↓)	Coordenadas sobre o tempo. (Detalhes ↓) <sup>52</sup>	O tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada
1.O relógio	Tempo que abre o filme	
5.O capitão da indústria	Controle do tempo negação do ócio (tempo livre)	
6.O vídeo monitoramento da	Controle do tempo (monitoramento)	

<sup>52</sup> Alguns detalhes das cenas são destacados no quadro para explicitar a relação com a categoria tempo.



produção		
7.A ordem e a continência na relação com o chefe	Controle do tempo (ritmo e velocidade)	
8.O aumento do ritmo de produção e seus impactos	Controle do tempo (ritmo e velocidade)	
10.Novo aumento do ritmo	Controle do tempo (ritmo e velocidade)	
12.Mecanismos de controle	Controle do tempo (monitoramento)	
14.A máquina de automação do almoço	Controle do tempo negação do ócio (tempo livre)	
16.A eminência de ser engolido pela máquina	Engolido pelo ritmo e velocidade do tempo da máquina	
22.Rebelião na prisão	A possibilidade de tempo livre	

Fonte: Autor, 2021.

Como está explicitado no quadro acima, a síntese que buscamos para interpretar a categoria tempo, na produção cinematográfica em questão, está organizada em torno de uma lógica específica observada, de controle e implementação de um **ritmo, velocidade e direção** para os processos de produção de características alienadas/estranhadas. São essas subcategorias (ritmo, velocidade e direção) que irão conferir a dinâmica cômica ao filme e estabelecerão os contornos da temporalidade moderna que dá nome à obra. Isso porque, o tom cômico, denunciador e anunciador do filme estão amparados nos embates do personagem de Chaplin com o ritmo, velocidade e direção orquestrada pelos modos de produção apresentados.

### 8.1 O tempo de trabalho como chave de interpretação da dinâmica aliena.dor.a

Em uma perspectiva teórico-metodológica, amparada pelo materialismo histórico e dialético, a grandeza tempo é um importante operador concreto para interpretação da realidade. Isso porque a categoria trabalho é tida como fundante do processo de constituição humana, conferindo ao tempo de trabalho e, sua cooptação pelo capital, elemento articulador para a corrente de pensamento científico e crítico estabelecido a partir da obra de Marx (POSTONE, 2014; AMORIM, 2013).

Compreendemos a importância dessa mesma categoria para a presente análise fílmica porque: 1) acompanhamos o personagem principal, que é um trabalhador preso a um ordenamento imposto pela venda de seu tempo de trabalho a um empregador, o que é a temática central da obra; 2) a mercadoria produzida no filme nada mais é que o produto da objetivação de tempo de trabalho (AMORIM, 2013); 3) e percebemos, a partir da análise da administração do tempo de trabalho instrumentalizado pelas novas tecnologias do filme, um sofrimento humano proveniente da negação de um tempo livre à figura do trabalhador do filme. Assim, o tempo e sua administração podem ser lidos como presentes no começo (tema

central), nos meios pelos quais a obra é desenvolvida e nos fins aos quais a obra se destina (a conscientização acerca das relações de trabalho).

Em seu texto *O tempo de trabalho: uma chave analítica*, Amorim (2013) defende o tempo de trabalho como uma unidade de interpretação de aspectos centrais da obra de Marx sobre a sociedade capitalista, apontando importantes aspectos, como a desarticulação do tempo livre da classe trabalhadora na efetivação da lógica de produção do capital.

No filme aqui investigado, a apropriação nociva do tempo do trabalhador é observada em cenas como a do videomonitoramento, controlando até mesmo o tempo do personagem, no banheiro; ou quando surge a máquina de alimentação que visa extinguir o horário de almoço.

**Figura 53 – Captura do tempo livre do trabalhador**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:05:39 min.; 00:09:49 min.)

Como discurremos em capítulo anterior (7), as cenas acima sustentam, mediante aos arranjos tecnológicos, a lógica implementada pelas esteiras e uma temporalidade unidirecional (como a esteira), organizada por um ritmo mecânico e em uma velocidade hostil às humanas sobre as quais ela incide.

Também para Postone (2014 p.19), a temporalidade ganha centralidade da análise acerca da obra de Marx e uma crítica a dos modos de produção capitalista, em especial sua administração do tempo como forma de exploração humana. Em destaque, sua leitura daquilo que nomeia como um efeito esteira, em que tempo e espaço sofrem uma reconfiguração, a partir da dinâmica (re)produtivista do capital, em que o aumento de velocidade modifica radicalmente o tempo de trabalho, fragilizando ainda mais a classe trabalhadora.

Em direção semelhante à Amorim (2013) e Postone (2014), Costa (2010) aponta, a partir de Marx, para as contradições que vão surgindo e se intensificando nessa lógica:

Dadas a intensidade e a força produtiva do trabalho, a parte da jornada social de trabalho necessária para a produção material será tanto mais curta, e, portanto, tanto

mais longa a parte do tempo conquistado para a livre atividade espiritual e social dos indivíduos, quanto mais equitativamente for distribuído o trabalho entre todos os membros capacitados da sociedade, e quanto menos uma camada social puder eximir-se da necessidade natural do trabalho, lançando-a sobre outra camada. O limite absoluto para a redução da jornada de trabalho é, por esse lado, a generalização do trabalho. **Na sociedade capitalista, tempo livre é produzido para uma classe mediante a transformação de todo o tempo de vida das massas em tempo de trabalho.** (MARX, 1984 – I, p. 120 apud COSTA, 2010 p.63 grifo nosso). [...] Marx fala, nas passagens acima, exatamente da tendência e capacidade do capital em transformar a economia de tempo em tempo livre para uma pequena parcela da sociedade, convertendo “[...] todo o tempo de vida das massas em tempo de trabalho” (MARX, 1984 – I, p. 124). Este é um aspecto que não pode ser negligenciado quando se trata de analisar a vida cotidiana no capitalismo contemporâneo. No momento atual, ainda que o tempo livre tenha se estendido para uma parcela numericamente mais significativa da sociedade, os trabalhadores que estão no mercado de trabalho têm seu tempo completamente comprometido pela atividade em troca de salário, pois estão ameaçados, a todo o momento, de perder a possibilidade de trocar sua força de trabalho pelo equivalente em dinheiro, haja vista o incremento de força produtiva e a consequente diminuição do trabalho socialmente necessário, o que significa aumento do exército industrial de reserva. [...] Está claro, portanto, que Marx não identifica predomínio da exploração de mais-valia relativa com diminuição de tempo de trabalho para a massa operária. Ao contrário, constata, já no século XIX, que esse predomínio significa a transformação de todo o tempo de vida das massas em tempo de trabalho, enquanto para determinada classe amplia-se a liberação do tempo. (COSTA, 2010, p. 63).

É aqui que a defesa de uma proposta de “trabalhar menos, para trabalhar todos” (GUEVARA; ZANIN; RODRIGUES, 2016, p.115), baseada na redução de jornada de trabalho, conseqüentemente o aumento do tempo livre, é desarticulada pelo aumento crescente da concentração do tempo livre nas mãos de poucos. Concentração que, na contemporaneidade, chega a níveis nocivos, agenciada por plataformas tecnológicas de entrega e de transporte de passageiros, operadas por organizações internacionais.

Em entrevista para Folha de São Paulo<sup>53</sup>, Paulo Roberto da Silva Lima (Galo), uma das principais lideranças do movimento de trabalhadores e trabalhadoras que emerge da crise estabelecida pelo avanço das plataformas virtuais de trabalho, reforça uma das pautas de reivindicação, na contemporaneidade, na direção de direito ao tempo livre. Contudo, como ainda aponta Galo, no lugar da defesa desse direito vemos a classe trabalhadora, tendo que lutar por uma sobrevivência frente aos retrocessos na legislação trabalhista, que tem violentado as condições de trabalho.

Como discutido no Capítulo 7, o trabalho, quando descontinuado de maneira operada pelos interesses do empregador, gerido pelos avanços tecnológicos e retrocessos da legislação trabalhistas, ocorrem mediante a fragilização dos vínculos trabalhista, bem como da qualidade de vida de trabalhadores e trabalhadoras, tendo como uma de suas principais características gestão nociva do tempo livre de trabalho. Condições que, na contemporaneidade, são

<sup>53</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ttciccleoIg>

agravadas pelos discursos de empreendedorismo e transferência para os trabalhadores e trabalhadoras uma ilusória autonomia sobre a gestão de seu tempo e uma qualidade de trabalho (ESTOU, 2019).

Em sua Teoria do Tempo Livre, Munnè (1980) faz uma distinção entre qualidades do tempo e indica o tempo livre como regido pelo aumento da autonomia e decréscimo da heteronomia – embate, entre autonomia e heteronomia, que no Capítulo 5 observamos como sendo um dos pontos sobre os quais a lógica da Alienação/Estranhamento vai se estabelecendo no filme, em contraposição a qualidade cri/ativa da ação.

Subsidiados pela teoria de Munnè, o tempo livre, em discussões sobre o ócio, o lazer e a subjetividade, em período pós-industrial, é investigado como condição importante de saúde e que precisa ser observado frente aos avanços tecnológicos atuais (AQUINO; MARTINS, 2007; MARTINS, 2008). Valor de um tempo livre que contemporaneidade vê-se sequestrado por discursos como o do empreendedorismo (ESTOU, 2019).

Para Marx,

O tempo livre, que é tanto tempo de ócio quanto tempo para atividades mais elevadas, naturalmente transformou o seu possuidor em outro sujeito, e é inclusive como este outro sujeito que ele então ingressa no processo de produção imediato. Esse processo é disciplina, no que se refere ao ser humano em formação, e ao mesmo tempo experiência prática, ciência experimental e ciência materialmente criativa e que se objetiva, no que se refere ao ser humano já formado, em cujo cérebro existe o saber acumulado da sociedade. Para ambos, na medida em que o trabalho exige pôr mãos à obra na prática e livre movimentação, como na agricultura, é ao mesmo tempo exercício (MARX, 2011 p. 951).

Se iniciamos este capítulo com o trecho da canção que menciona um tempo em que é faltoso um tempo livre de ser, - de nada ter que fazer -, parece consonante com esse tempo mencionado por Marx, na citação acima, que Mészáros (2007) associa a uma possibilidade de aproximação de uma emancipação. Em mesma direção, Husson (2010) afirma que, em *Grundrisse* (MARX, 2011), pode ser aferido que a verdadeiro indicador de riqueza e possibilidade de emancipação encontra-se na proposição de Marx acerca do tempo livre. Por isso, objeto de expropriação capitalista (COSTA, 2010; POSTONE, 2014).

A nosso ver, é esse retrato que *Tempos Modernos* nos oferece, de maneira antecipada: as implicações do alinhamento dos modos de produção, instrumentalizados pelos avanços tecnológicos e os interesses capitalistas – os quais estão amparados em uma dinâmica de produto e produtora de alienamento/estranhamento da potência transformadora humana. Estabelecem assim, um ritmo, uma velocidade e uma direção para a vida que está diretamente associado a processos de sofrimento (ALMEIDA, 2018).

No cenário contemporâneo, de agravamento da precarização do trabalho, que parecem alcançar consonâncias com o filme, o retrato produzido em 1936, por Chaplin, ainda nos inspira reflexões críticas acerca da condução dos modos de produção, em especial as características que cercam a construção dessa temporalidade observada na obra.

Esse tempo, da negação do tempo livre a(o) trabalhador(a) e a concentração do tempo livre na mão do empregador, que podemos interpretar como representado pelas cenas em que àquele que capitaneia a indústria, monta quebra-cabeça ou lê o jornal, que o personagem de Chaplin alcançará quando está preso. Elemento que parece inspirar a relutância do personagem em sair da cadeia, ou mesmo receber alta do hospital psiquiátrico.

**Figura 54 – Subtração x concentração do tempo livre**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:02:22 min.; 00:30:53 min.)

O que vemos no filme são a coexistência e contraposição, entre diferentes possibilidades de experiência da temporalidade, uma apoiada sobre a precariedade da outra.

O capital é, portanto, não apenas comando sobre o trabalho, como diz A. Smith. Ele é essencialmente comando sobre trabalho não-pago. Toda mais-valia, qualquer que seja a forma particular de lucro, renda etc. em que ela mais tarde se cristalice, é, segundo sua substância, materialização de tempo de trabalho não-pago. O segredo da auto-valorização do capital se resolve em sua disposição sobre determinado quantum de trabalho alheio não-pago (MARX, 1984 – I, p. 124 *apud* COSTA, 2010 p.63).

É esse jogo, de uma efetivação de um modo de vida pela desefetivação de outro (ANTUNES, 2011), que sustenta a relação entre empregado e empregador no filme. Especificamente, ao que se refere à dinâmica temporal, é a inclusão e aumento do tempo livre do personagem do fragmento acima, à esquerda (empregador), que tem tempo para o jornal e montar quebra-cabeças, ao passo que controla o tempo de banheiro e de almoço de seu empregado (Carlitos).

Ou seja, na imagem acima, enquanto um tem a possibilidade de coexistência entre o tempo do trabalho, e o tempo do lúdico e do ócio no próprio ambiente laboral, o outro (na

figura do personagem principal) só consegue alcançar a vivência de um tempo, minimamente livre, quando em um processo de ruptura com a ordem vigente. Entretanto, isso só é possível no momento em que sofre uma institucionalização de seu sofrimento.

A diferença de ritmos, direções e velocidades de vivência do tempo vão construindo um retrato de uma desigualdade de possibilidades de experiência da temporalidade, amparada pelos modos de produção, instrumentalizado pelos avanços tecnológicos e que compõe o sofrimento humano, utilizado como recurso cômico na obra.

A seguir, exploraremos um pouco mais as categorias ritmo, velocidade e direção como estratégia de evidenciar os contornos presentes no filme de Chaplin, os quais podem nos ajudar na compreensão da dinâmica alienada/estranhada, em sua relação com a temporalidade retratada como moderna na obra.

## 8.2 O ritmo desumanizado e desumanizante em uma temporalidade maquínica

Uma das principais características abordadas na presente pesquisa, que irá conduzir a lógica da alienação/estranhamento na obra investigada é o ritmo maquínico, em especial, no cenário industrial, que confere ao tempo de trabalho retratado características desumanizadoras. Características que culminam na cena emblemática do corpo do trabalhador, reproduzindo um ritmo, advindo da esteira de produção.

**Figura 55 – O ritmo da máquina ritimando o corpo**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:05:03-00:05:13 min.)

Esse ritmo, orquestrado pelos modos de produção e a administração dos arranjos tecnológicos, imprime alterações, no corpo do personagem principal, guiadas por uma organização do trabalho avesso a imprevistos e a improvisos. Elementos que avaliamos como imprescindíveis para ordenação mais cri/ativa da vida. Assim como o poeta Guimarães Rosa propõe que “A vida é feita de poucas certezas e muitos dar-se um jeito”, ou seja, improvisos, nos parece estar consonante com a leitura do trabalho alienado e maquínico, e, por sua vez, sendo um trabalho avesso à vida, um trabalho-morto (MÉZÀROS, 2006; ANTUNES, 2011; POSTONE, 2014).

Ferreira (2010), discutindo a arte na formação humana, resgata a compreensão de ritmo como categoria histórica, diretamente ligada ao processo de hominização e humanização, indissociável da compreensão de tempo (FERREIRA, 2010). Com base em autores do campo da estética, como Lukács, o autor resgata uma compreensão rítmica que

[...] rejeita teoria idealista de que ritmo é uma característica humana dada a partir de forças superiores, bem como o pressuposto aristotélico de A Poética de que a percepção de ritmo é natural para o homem. O grau rítmico humano natural é o mesmo de que dispõe os animais, e até esse ponto, o ritmo não é univocamente humano. O ritmo animal é espontâneo e inato, enquanto ritmo excepcionalmente humano é desenvolvido e aperfeiçoado pelo homem por meio da prática consciente. As diferentes formas de ritmo entram em nossa consciência, como os sons que se originam quando ferramentas entram em contato com os materiais. O ritmo do trabalho torna mais eficaz e mais fácil tanto física como psicologicamente, e por esses motivos é cultivado como uma sensação de prazer. Nesse ponto, porém, ritmo ainda é apenas um elemento da vida cotidiana, e só mais tarde, por meio de danças rituais, cantos e música, que também são direcionados para necessidades práticas, se tornou uma reflexão sobre esses fatores da vida (KIRALYFALVI, 1975 apud FERREIRA, 2010, p. 126).

Candido (1995) define ritmo como o encadeamento de sons e/ou gestos, que, segundo Ferreira (2010, p.125),

[...] se encontra tanto na natureza como no próprio corpo humano e na vida cotidiana dos homens. Existe uma gama de processos rítmicos que integram a natureza: o dia e a noite, as estações, os movimentos terrestres, o movimento de asas que possibilita o voo dos pássaros. Além desses, existem os ritmos da própria fisiologia humana, como a respiração, os batimentos cardíacos.

Contudo, o ritmo passa a ser “fruto da prática dos homens e é socialmente condicionado” (FERREIRA, 2010, p.127), conferindo ritmo ao trabalho e ao campo das artes. O que vemos no filme de Chaplin é um trabalho, conseqüentemente um ritmo que passa a ser organizado a partir de um valor monetário, que “passa a ser condição *sine qua non* de toda a existência: lazer, trabalho, tempo, sobrevivência, vida social, por fim, a vida por inteiro passa a ser reduzida à dimensão de lucratividade” (VERONEZE, 2014, p.41).

Assim, o ritmo que, outrora, foi lido como uma fonte de prazer e humanização (FERREIRA, 2010; VIGOTSKI, 1999b), passa a ser fonte de sofrimento e desumanização em



configurações como as apresentadas em *Tempos Modernos*. Configurações que, ora aproximam a humanidade de características animalizadas, ora de características mecânicas<sup>54</sup>.

No filme analisado, esse ritmo desumanizador, representado emblematicamente pelo objeto cênico da esteira, promove uma desefetivação da potência humana, alterando, inclusive, o ritmo do corpo do personagem na direção da efetivação do modo de produção alinhado com a (re)produção sistemática da alienação e estranhamento da força de trabalho. Configura-se como um ritmo que fragmenta a unidade humana, que produz um sofrimento, que é ético e político (SAWAIA, 1999a). Assim, se tivéssemos que conferir características a essa rítmica da alienação analisada, no filme *Tempos Modernos*, seria a de uma rítmica fragmentada e desarticuladora da potência humana.

Vale lembrar que abordamos Alienação/Estranhamento como um fenômeno que incide sobre a consciência humana (GONZALEZ-REY, 2003), assim como o ritmo, reorganizando-a (a consciência) bem como o psiquismo (MARTÍN-BARÓ, 2015). O que propomos, nessa seção, é que a lógica do alienamento/estranhamento, a partir do filme, pode ser entendida por meio da produção de uma rítmica que é imposta por configurações do trabalho, da desefetivação da potência humana (ANTUNES, 2011; SAWAIA, 1999a; 1999b).

O grau rítmico humano natural é o mesmo de que dispõe os animais, e até esse ponto, o ritmo não é univocamente humano. O ritmo animal é espontâneo e inato, enquanto ritmo excepcionalmente humano é desenvolvido e aperfeiçoado pelo homem por meio da prática consciente. As diferentes formas de ritmo entram em nossa consciência, como os sons que se originam quando ferramentas entram em contato com os materiais (FERREIRA, 2010, p.126).

Assim, esse ritmo historicamente construído sobre bases socioculturais, no filme é capturado e conduzido em uma direção específica, de manutenção da (re)produtividade do trabalho.

### 8.3 A direção da ação e as finalidades dadas ao tempo de trabalho

Na seção anterior abordamos o ritmo, como uma sequência de gestos que vão conferindo uma dinâmica capaz de conduzir o desenvolvimento humano (CANDIDO, 1995), com característica de oferta de **meios de objetivação** de potencialidades humanas. Cabe agora, compreender que esses mesmos **meios**, da implementação rítmica (fragmentadora e desarticuladora da potência humana), podem estar a serviço de **finalidades** (fins) distintas.

Aqui, abordaremos finalidade como direção, dada a potência humana. Assim, enquanto o ritmo conduz uma sequência de gestos, a direção será produto e produtora desse

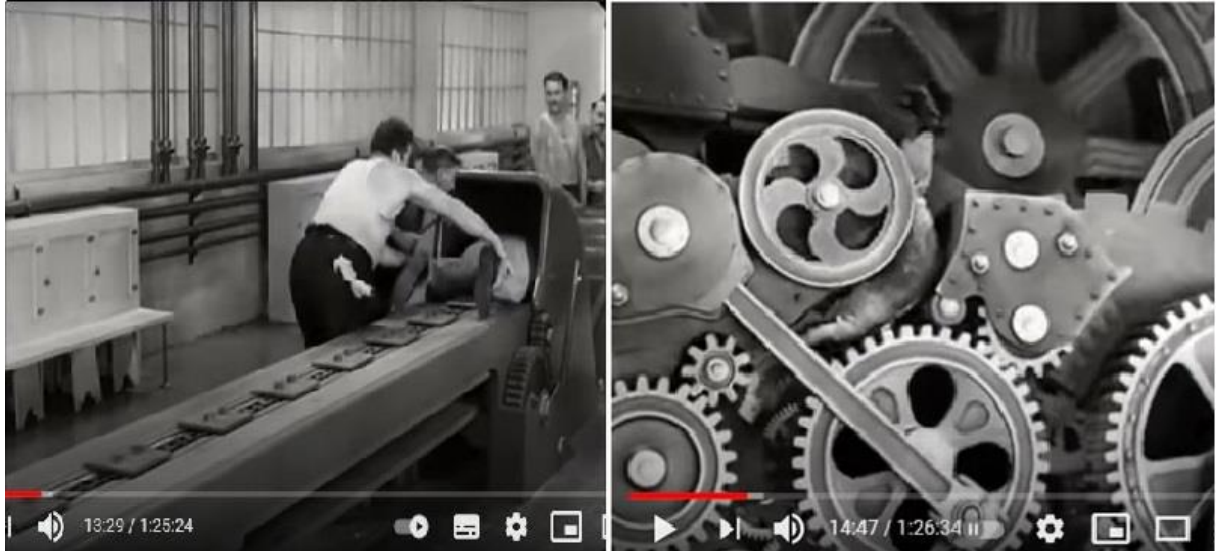
---

<sup>54</sup> Como visto no Capítulo 6, sobre a desumanização e o sofrimento humano, decorrentes do processo de Alienação/Estranhamento.



ritmo, buscando uma finalidade. Ou seja, a direção são os fins, enquanto o ritmo são os meios de efetivação da finalidade da ação.

**Figura 56 – A direção devoradora da potência humana**



Fonte: TEMPOS (1936, 00:13:29 min.; 00:14:47 min.)

Como emblematicamente a imagem acima sustenta, a direção indica a potência humana, mediada pelo ritmo que fragmenta a unidade humana (apontado na seção anterior). Temos assim, a da anulação da figura do trabalhador ao ponto de ser devorado pela lógica produtiva, tanto quanto o personagem principal é devorado pela máquina.

Na discussão sobre tempo de trabalho, auxiliado pelas proposições de autores como Mézàros (2006) e Postone (2014), expusemos a compreensão da mercadoria como objetivação do tempo expropriado de trabalho, em especial um tempo pelo qual não se é pago integralmente, somente uma ínfima parte (COSTA, 2010, p. 63-65). Atrelada a essa dinâmica, temos a direção/finalidade da rítmica alienada/estranhada observada no filme: a acumulação e degradação da figura humana, sua potência de transformação e expropriação de um tempo não pago (COSTA, 2010) e de um tempo livre que competiria à classe trabalhadora (MÉZÀROS, 2007).

Tendo sido, nas duas seções anteriores, estabelecidos ritmo e direção que, segundo Veroneze (2014, p.34)

Tendo como exemplo o filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, podemos justamente fazer uma crítica feroz ao processo acelerado da “modernização” e industrialização/robótica da sociedade globalizada, mostrando como a vida cotidiana e as relações sociais estão constantemente sendo engolidas e subjugadas pela lógica capitalista e pela mercantilização da coisa pública e dos direitos civis, políticos e sociais. Nessa ótica, a vida social acaba sendo regida pela lógica do capital, e as relações e inter-relações sociais se apresentam totalmente coisificadas e reificadas.

A observação acima de Veroneze remete a um conjunto de características que são operacionalizadas cenicamente pela dinâmica da esteira, de maneira emblemática e sintética. Elemento tecnológico que, além da condução do ritmo e direção da gestão do tempo, retratado no filme, será instrumento de administração de outra importante característica da temporalidade na obra: a velocidade imposta ao trabalho.

#### 8.4 A velocidade e o acirramento do processo de alienação/estranhamento da temporalidade em *Tempos modernos*

Figura 57 – Correr mais, para correr sempre



Fonte: TEMPOS (1936, 00:02:57 min.)

Desse modo, após a cena do aumento de velocidade, acima, que se inauguram os contornos cômicos da obra, sustentados no sofrimento decorrente da aceleração do nível de produção da indústria. A cada novo aumento, em cenas subsequentes, vemos o agravamento da condição de sofrimento do personagem principal.

Assim, a cada novo aumento de velocidade, vemos a construção de uma temporalidade, em que o ritmo e direções alienadas e alienantes, observadas nas seções anteriores, vão alcançando níveis ainda mais nocivos. Ritmo que se intensifica até depositar, no próprio corpo do trabalhador, e ser, literalmente, arrastado para seu próprio devoramento pela máquina.

É essa velocidade acelerada que vai transformando, segundo Postone (2014), o tempo em um tempo abstrato, condicionado por aquilo que nomeou como “efeito esteira”, que se descola de coordenadas espaciais e passa a reorganizar toda a dinâmica do trabalho, conseqüentemente da vida.

Para Martins (2008, p. 02),

Nesse espaço, surge a pressa como um fenômeno típico da atualidade e como mola mestra para os avanços tecnológicos que fabricam equipamentos para se poder ganhar mais tempo. [...] Os telefones celulares, as novas tecnologias de comunicação, a internet, entre outros, são mecanismos que marcam essa busca incessante por mais tempo. É algo muito paradoxal, apressa-se tudo, cria-se instrumentos para se ganhar tempo, porém, termina-se por preencher esse tempo que se conseguiu com o apressamento de tudo, com mais atividades e afazeres.

Esse acréscimo de velocidade na trama do filme que irá conferir, ao ritmo e direção da dinâmica alienada/estranhada, as características de uma temporalidade em consonância com o tempo abstrato, proposto por Postone (2014), ou seja, conferem uma condição semelhante a da esteira na vida cotidiana que interfere nas demais dimensões humanas.

Essa interface estabelecida entre tempo e velocidade, presentes no filme, bem como sua internalização, no modo de sofrer do personagem principal (mediante as alterações de seu ritmo de vida) soam como um convite a reflexões sobre rítmicas, velocidades e direções contemporâneas da vida.

No filme, a velocidade acelerada dos modos de produção, teremos uma maior concentração da efetivação do modelo capitalista (ANTUNES, 2011) e, em contrapartida, os processos de carga e desgaste, apontados por Almeida (2018), como um modelo de compreensão da determinação dos processos psicossociais de sofrimento. Articulações significativas para levantarmos questões sobre: em qual dinâmica e fatores, se dá essa relação dos modos de gestão com a produção do sofrimento na contemporaneidade? Na direção apontada por Safatle, Siva Júnior e Dunker (2021), quais correlações possíveis desses modos de gestão da produção com os modos de gestão do sofrimento humano? Como essas questões podem estar relacionadas à sociedade com predominância do cansaço (HAN, 2017)? Questões que ultrapassam o escopo desse estudo e podem servir para futuras investigações.

O que apontamos, a partir da interpretação da obra de Chaplin, articulada com a literatura sobre os impactos da temporalidade organizada pelo sistema capitalista (COSTA, 2010; ANTUNES, 2011; POSTONE, 2014) é que, a partir de uma investigação da rítmica, velocidade e direcionamento dessa (re)produtividade da vida, podemos estabelecer pontos críticos de reflexão acerca dos modos de sofrimento cotidiano que (re)produzem a mesma dinâmica.

A internalização desses modos de organização do trabalho, conseqüentemente da vida, podem encontrar ressonâncias férteis, a nosso ver, com avanços tecnológicos que possibilitam que essa rítmica, direção e velocidade seja (re)produzida cotidianamente. Tornam-se assim, produto e produtoras de processos de subjetivação (ANTUNES, 2011).

Outras indagações possíveis: quais relações podem ser traçadas (de semelhanças e/ou divergências) da gestão feita das esteiras, no filme, com os recentes acréscimos a plataformas de comunicação (como *Whatsapp*) e de consumo de mídias (filmes, músicas e notícias, como *Netflix*) que aceleram mensagens e consumo de entretenimento? Que tempo nos torna engrenagens de ferramentas de aceleração da fala uns dos outros e do próprio lazer? Essas questões podem se relacionar com as proposições de Postone (2014), como o efeito esteira e dos modos de gestão da vida cotidiana e do sofrimento guiados por ideais neoliberais (SAFATLE, SIVA JÚNIOR E DUNKER, 2021)? Quais reflexões explicativas e comparativas poderiam decorrer, entre a obra aqui investigada de Chaplin com as produções contemporâneas, como o documentário “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” (ESTOU, 2019)?

Com base no filme *Tempos Modernos*, podemos observar a Alienação/Estranhamento como uma lógica de captura do tempo livre humano pelos modos de organização do trabalho, como forma de desarticulação de uma potência trans/form/ativa e cri/ativa humana (SAWAIA, 1999a; MARTIN-BARÓ, 2015). Tempo livre esse que resguarda a possibilidade de uma relação autoral com o tempo, na direção de processos emancipatórios (MARX, 2011; MÉSZÁROS, 2007), e sobre o qual estaria o mais importante operador de desarticulação humana operado pela lógica capitalista (POSTONE, 2014; COSTA, 2010; MÉSZÁROS, 2007).

## **8.5 Conclusões e reflexões situadas no Capítulo 8**

Concluimos na direção do objetivo central da presente pesquisa (investigação das configurações acerca dos processos de Alienação/Estranhamento, no filme analisado), que a categoria Tempo, expressa na obra (sua rítmica, direção e velocidade), permitiram estabelecer relações entre a gestão do trabalho como gestão do tempo. Por sua vez, Alienação/Estranhamento demonstra serem produto e produtora da apropriação do tempo de trabalho e tempo livre dos trabalhadores retratados na obra.

Assim, espera-se contribuir para a construção de paralelos entre elementos importantes para o desenvolvimento histórico, social e cultural do psiquismo, como a compreensão acerca do tempo e do ritmo (CANDIDO, 1995; FERREIRA, 2010) a partir da articulação com a

temporalidade e rítmica empreendidos pelos modos de organização do trabalho; e reflexões com investigações acerca da, já desenvolvida, relação entre a alienação e processos psíquicos, como consciência e pensamento (ANTUNES, 2011; MARTIN-BARÓ, 2015). Para tanto, propomos que o tempo seja compreendido com uma construção material, histórica e dialética, a ser analisada como uma unidade complexa, composta por aspectos como sua rítmica, direção e velocidade.

Na seguinte etapa deste trabalho (Capítulo 9) estabeleceremos uma síntese analítica dos 4 núcleos de significação, a partir de imagens apresentadas até aqui, no formato de um artigo. Pretende-se realizar articulações entre o núcleo de significação introdutório (Capítulo 5), em que abordamos a dinâmica entre o par dialético Alienação e Criação, presente no filme, em conjunto com os demais 3 núcleos de significação temáticos, que versaram sobre: 1) o sofrimento humano advindo da lógica implementada pelo processo de Alienação/Estranhamento; 2) os arranjos tecnológicos como produto e produtores do alienamento/estranhamento na obra; 3) o tempo de trabalho e o tempo livre na relação com os processos de trabalho observados no filme. Assim, a síntese do próximo capítulo busca discorrer sobre os pontos centrais de cada capítulo, estabelecendo enlaces internos aos próprios capítulos e externos, entre os capítulos, onde buscamos o fechamento da presente pesquisa, mediante as conclusões alcançadas.

## 9 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TEMPO, TECNOLOGIA, SOFRIMENTO E UMA SÍNTESE DE NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO SOBRE A ALIENAÇÃO/ESTRANHAMENTO NO FILME *TEMPOS MODERNOS*

Afinal de contas, qual a potencialidade contida no filme *Tempos Modernos* para discussões que articulam a dimensões do trabalho e das subjetividades, ao ponto que seja uma obra constantemente associada a uma representação emblemática do modelo de (re)produção capitalista de sociedade<sup>55</sup>? Em especial, qual a capacidade do filme citado em sintetizar as coordenadas e significações a respeito do fenômeno da Alienação/Estranhamento em um nível de equivalência, a nosso ver, da relação entre a Tragédia de Édipo e a teoria freudiana acerca da dimensão inconsciente do psiquismo?<sup>56</sup>

Esses são vestígios iniciais de interesses que impulsionaram o desenvolvimento deste estudo e que subsidiaram às seguintes questões:

Quais significações podem ser estabelecer, a partir de uma investigação de *Tempos Modernos*, que viabilizem articulações sobre o processo de Alienação/Estranhamento retratados no filme, mediados pelo uso de imagens como estratégia metodológica de pesquisa com núcleos de significação?

Questões teórico-metodológicas que guiaram um percurso para além da superfície aparente do filme, em direção: 1) às relações internas na própria obra, ao que se refere a um jogo entre formas e conteúdos que organizam sua estrutura e a capacidade de alcançar uma resposta estética (VIGOTSKI, 1999b) e que permanece relevante, mesmo há quase 90 anos de seu lançamento (SERRA, 2008; ANTUNES, 2011); 2) às bases do gênero cômico e características que remetem a sua origem grega, que permanecem como coordenadas que organizam o filme – a comédia, desde os primórdios, como gênero artístico comprometido com uma crítica social. Tendo como sua principal característica estética a produção do riso, na contradição com o personagem que não ri (CORDEIRO, 2015). Contradição estrutural da comédia capaz de sustentar contrastes característicos da organização capitalista do trabalho, emblemáticos quando comparadas à figura do trabalhador de Chaplin com a figura daquele que capitaneia a indústria; 3) e, mais especificamente os aspectos de contraste da obra estudada, que possibilitaram uma investigação do processo de Alienação/Estranhamento em

<sup>55</sup> (SERRA, 2008; GRADELLA JUNIOR, 2010; MORAES; SILVA; ROSSLER, 2010).

<sup>56</sup> A relação aqui estabelecida é de comparação das obras citadas como objetos artísticos capazes de articular as bases teórico-metodológicas de Freud e de Marx. Para Gonzalez-Rey (2003), tanto Freud quanto Marx tem como ponto de encontro uma teoria baseada em dinâmicas de desarticulação da consciência humana, Freud a partir de sua proposição do Inconsciente e Marx mediante a teoria da Alienação/Estranhamento, a nossa defesa aqui é de que ambas as obras (*Édipo Rei* e *Tempos Modernos*) guardam semelhante capacidade de sintetizar a dinâmica da desarticulação da consciência humana, uma vinculada à perspectiva psicanalítica de uma (*Édipo*) e a outra a teoria da Alienação/Estranhamento, de base marxista.

sua comparação com o que estabelecemos como sendo seu par dialético: o processo cri/ativo humano.

É nessa análise, seguindo coordenadas de Vigotski acerca da arte (1999b), restrita a estrutura da própria obra, que podemos aferir que a potencialidade do filme investigado ligada a sua capacidade de sustentar e expor contradições características da organização do trabalho guiada pelos interesses do capital. Ou seja, em nossa análise, a relevância da obra de Chaplin (TEMPOS, 1936) pode ser associada a seu potencial sintético de reunir em sua *montagem* (EISENSTEIN, 1990) as coordenadas de um tempo e apontar para um futuro dessas articulações entre o trabalho, os trabalhadores e as tecnologias.

Essa capacidade sintética da obra será apresentada perante a articulação dos 4 núcleos de significação imagéticos<sup>57</sup> desenvolvidos na dissertação intitulada *Alien(ação)/estranhamento nos modos de produção, em contraste com a criação autoral: o desenvolvimento de uma metodologia de análise de núcleos de significação imagéticos*, que teve por objetivos delinear as configurações do processo de Alien(ação)/Estranhamento expressas no filme *Tempos Modernos*.

Os quatro núcleos de significação mencionados, versam sobre: 1) uma análise da Alienação/Estranhamento em contraposição a dinâmica criativa/transformativa humana expressa no filme, propondo uma compreensão da Alienação e a Criação como compondo uma unidade dialética de opostos (par dialético); 2) as configurações acerca do sofrimento humano na relação com o processo de Alienação/Estranhamento da organização do trabalho; 3) o papel dos arranjos tecnológicos presentes na obra na (re)produção do alienamento/estranhamento; 4) e, por fim, uma investigação acerca da coordenadas sobre a temporalidade expressas no filme e as implicações no modo como o trabalho aparece retratado na obra. Todos os núcleos desenvolvidos com o intuito de subsidiar uma interpretação do processo de Alienação/Estranhamento expresso na obra, em torno de uma unidade que expresse a complexidade e contradições que, dialeticamente, compõem suas significações.

---

<sup>57</sup> A metodologia de análise de núcleos de significação busca oferecer coordenadas de investigação sobre a subjetividade, a produção de sentidos, a partir de “contradições que engendram a relação entre as partes e o todo, bem como deve considerar que as significações constituídas pelo sujeito não são produções estáticas, mas que elas se transformam na atividade do qual o sujeito participa” (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p. 63). A perspectiva de subjetividade que sustenta esta dissertação está alinhada às proposições de González-Rey de uma *subjetividade social* (2003 p. 131), que aqui compreendemos como objetivada nas obras de arte, em suas formas e conteúdos. Guiados pelas bases da metodologia de análise dos núcleos de significação, somadas a perspectiva de subjetividade mencionada, desenvolvemos um percurso analítico direcionado a investigação de imagens, o que originalmente se restringia a um método de análise de palavras em direção às suas significações (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015).

### 9.1 Alienação e Estranhamento: a busca de uma unidade sintética de análise

Eleger como objeto de estudo a Alienação/Estranhamento, (re)produzida pela organização social do trabalho, surge da compreensão da mesma como elemento articulador das proposições de Marx (MÉSZÁROS, 2006; COSTA, 2010) e importante para compreensão de processos de subjetivação partindo da perspectiva teórico-metodológica do Materialismo Histórico e Dialético (ANTUNES, 2011). É também o movimento de apropriação dessa categoria como um exercício crítico de formulação de uma antítese a outro objeto recorrente em estudos anteriores<sup>58</sup>: a criatividade humana, em uma perspectiva sócio-histórica. Perspectiva que coloca criatividade como condição humana (VIGOTSKI, 1999a; 2009) e capaz de sintetizar, no exemplo da arte, a “mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida” (VIGOTSKI, 1999b p.328-329).

Criatividade como necessidade humana (GONÇALVEZ, 2019) e como contraponto a qualidade alienada/estranhada do psiquismo (MÉSZÁROS, 2006; MARTÍN-BARÓ, 2015), são importantes coordenadas para a presente pesquisa.

Contudo, existem nuances relativas ao nosso objeto atual de estudo (Alienação/Estranhamento) que são importantes de serem sinalizadas: como já apontado em Lukács (2013), Costa (2010) e Ranieri (2000), aquilo que é, muitas vezes, tratado como Alienação em estudos baseados na obra de Marx refere-se a algo distinto, o Estranhamento.

Sendo por equívocos de tradução ou por uma compreensão de que Alienação e Estranhamento são sinônimos, deixou-se de fazer um debate sobre possíveis diferenciações entre essas instâncias e as implicações decorrentes dessas distinções (COSTA, 2010).

Ranieri (2000), em seu estudo *Alienação e Estranhamento em Marx: dos Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844 à Ideologia Alemã*, defende a necessidade de diferenciação entendendo que, enquanto Alienação (*Entäusserung*) corresponde a um processo (inicial/primeiro) de exteriorização ou extrusão produto da ação humana, o Estranhamento (*Entfremdung*) refere-se ao fenômeno secundário e derivado da Alienação, em que o produto de exteriorização passa a ser tido como estranho ao próprio autor da ação.

---

<sup>58</sup> Vinculado ao grupo de pesquisa “Epistemologia e a Ciência Psicológica” CNPq-UFAL imaginação, criação e arte, em uma perspectiva vigotskiana, fomentaram estudos relacionados à produção iconográfica (BUENO et al., 2017), sobre a cidade, subjetividade e o grafismo urbano (BUENO, 2017; BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019) e, em especial, como os processos imaginativos/criativos guardam um potencial de recurso promotor de um cuidado humano, voltado para a produção de autonomia e autoria, no campo da saúde (BUENO, 2020).



Contudo, Costa (1999) já perseguindo mesma diferenciação feita por Lukács entre Alienação e Estranhamento, em 1981, em estudo *Para uma Ontologia do ser social II* (LUKÁCS, 2013), identifica uma terceira categoria *Lebensäusserung* (exteriorização da vida), que oferece, a nosso ver, interessante contorno para a nossa pesquisa – em especial para a nossa diferenciação entre Criação e Alienação. Isso porque, segundo Costa (1999; 2010), Alienação e Exteriorização não se configuram, nos Manuscritos de 1844 de Marx, necessariamente como mesmo processo. Para Costa, são 3 coisas distintas:

- Há o processo de exteriorização da vida (*Lebensäusserung*), onde a ação humana objetiva-se;
- E há a exteriorização vinculada ao modelo de produção capitalista (*Entäusserung*), sobre o qual Marx irá desenvolver sua compreensão de Alienação;
- O estranhamento (*Entfremdung*) só ocorreria em decorrência do segundo tipo de exteriorização (*Entäusserung*).

Em sua tese de doutoramento, Costa (2010, p.13-15) retoma parte desse percurso de diferenciação entre Alienação e Estranhamento desenvolvido em pesquisa anterior, que, apesar de extensa, achamos esclarecedora para o presente estudo:

Na pesquisa desenvolvida no mestrado (COSTA, 1999), o foco esteve centrado especificamente na investigação das categorias alienação (*Entäusserung*), estranhamento (*Entfremdung*), exteriorização da vida (*Lebensäusserung*) e venda (*Veräusserung*), tal como aparecem nos Manuscritos, buscando averiguar a pertinência da diferenciação proposta por Lukács, em sua *Para uma Ontologia do Ser Social* (1981), entre alienação e estranhamento. [...] Com efeito, no século XX, George Lukács está entre os autores que colocaram o problema da alienação/estranhamento em destaque. Do final dos anos de 1910 ao último ensaio redigido em 1971, o problema está presente em seus escritos [...]. O estudo empreendido a partir dos *Manuscritos de 1844* teve como parâmetro inicial a compreensão lukacsiana que, como veremos no sexto capítulo, tem o mérito de levar em conta o papel da subjetividade no devir humano, sem transformar o estranhamento em condição humana eterna, como se tornou comum entre os intérpretes de Marx. Na *Ontologia*, Lukács reconhece, ao mesmo tempo, o lado subjetivo da objetivação (que ele chama de alienação – *Entäusserung*) e as formas de estranhamento (*Entfremdung*) produzidas em condições históricas específicas. [...] O autor húngaro dedica grande parte do capítulo sobre o momento ideal de sua *Ontologia do ser social* ao esclarecimento daquilo que ele entende como complexo unitário objetivação/alienação. Ou seja, considera o referido complexo como necessidade universal da atividade humana e o distingue do estranhamento, característico, segundo ele, de uma etapa particular da história. Ele afirma que “objetivação do objeto e alienação do sujeito formam como processo unitário a base da prática e da teoria humanas” (LUKÁCS, 1981. v. II, p. 397). [...] Enquanto, por outro lado, o estranhamento certamente “pode originar-se somente da alienação” não é uma necessidade inerente ao processo, pois “esta última pode muito bem existir e operar sem produzir estranhamentos” (LUKÁCS, 1981. v. II, p. 397-8). [...] **Com essas referências, iniciamos a investigação dos Manuscritos confiantes de que a interpretação lukacsiana seria confirmada nos escritos de Marx de 1844. Especialmente nos trechos do terceiro manuscrito, quando do confronto com a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, que indicavam a pertinência daquela proposta interpretativa. No entanto, a investigação acabou por apontar outras**

**possibilidades. Em primeiro lugar, não só *Entäusserung e Entfremdung* (traduzidos respectivamente por alienação e estranhamento) aparecem nos *Manuscritos* como categorias ligadas ao fator subjetivo do complexo da objetivação humana. Esse complexo, quando abordado de forma abstrata, sem considerar as circunstâncias concretas de sua realização, é designado por Marx com uma terceira expressão, a *Lebensäusserung*, traduzida por exteriorização da vida (COSTA, 2010 p.13-15, grifo nosso).**

É esse terceiro elemento (*Lebensäusserung*), identificado por Costa (1999; 2010), nos *Manuscritos* de Marx, de exteriorização/objetivação da ação humana, que tem relação com uma universalidade humana, na qual o humano se humaniza (COSTA 1999, p.17-18), bem como a relação de dependência entre Estranhamento e Alienação, que sustenta nosso tratamento na presente pesquisa de Alienação e Estranhamento como compondo uma unidade, de aspectos distintos (Alienação/Estranhamento). Ou seja, não é a simples relação de igualdade entre os mesmos, mas sim o reconhecimento de sua interrelação, formando uma unidade de distintas configurações.

Ainda para a autora, o que vai caracterizar a diferenciação da exteriorização/objetivação humana geral (*Lebensäusserung*) da exteriorização que ocorre em unidade com a Alienação (*Entfremdung*-Estranhamento) é venda (*Veräusserung*) do produto dessa exteriorização.

Ressaltamos que a distinção feita entre Exteriorização (*Lebensäusserung*) e Alienação (*Entäusserung*) – condicionada à venda e responsável pelo processo de Estranhamento nos distancia de tratar a exteriorização/objetivação da ação humana e Alienação como sinônimos. Assim, não condicionamos a potência humana e humanizadora contida na exteriorização em equivalência com a Alienação, por mais que organização capitalista e neoliberal do trabalho tenha avançado de maneira radical no condicionamento da exteriorização humana a qualidade alienada/estranhada.

Com base nas discussões levantadas sobre Alienação e Estranhamento, bem como adotada contraposição a ação de qualidade cria/ativa, foram eleitas 38 cenas (pré-indicadores), que compuseram 9 indicadores que, por sua vez, subsidiaram a construção dos 4 núcleos de significação que são o resultado de nossa pesquisa. A eleição dos 38 pré-indicadores (cenas) seguiu critério de inclusão a identificação da dinâmica de estranhamento entre o personagem central e as configurações de trabalho retratadas; repercussões desse estranhamento (como o sofrimento); e características que pudessem ser antagônicas a esse estranhamento (como a menção de processos criativos/lúdicos).

Essa unidade, correlação, entre Alienação e Estranhamento (COSTA, 1999; 2010) tem, inclusive, uma função metodológica presente pesquisa, na compreensão de que aquilo

que pudemos observar e selecionar como critério de eleição de cenas que seriam analisadas é a da esfera do Estranhamento, ou características estranhas/estranhadas entre o trabalhador e a organização do trabalho, mas que só há um estranhamento quando ocorre a Alienação subjacente (COSTA, 2010). Caracterizados como a (re)produção de uma perda de uma conectividade com o produto do trabalho, com o gênero humano e consigo mesmo (MÉSZÁROS, 2006).

Os objetivos da presente síntese são retomar às principais bases que sustentam a proposta da construção dos núcleos de significação imagéticos, articulados entre si e encaminharmos para conclusões e discussões do estudo, buscando uma unidade dialogada/sintética, entre instâncias (referências, metodologias e resultados/núcleos) que foram abordadas em seções distintas.

Tendo sido trazidas, até aqui, para o primeiro plano os principais os principais pontos teóricos que sustentam essa articulação, a seguir nos deteremos em destacar, de maneira sintetizada, os principais pontos metodológicos trilhados no desenvolvimento da presente pesquisa.

## **9.2 Sínteses sobre o método**

Os meandros acerca da metodologia desenvolvida, em torno da proposta de análise de núcleos imagéticos de significação, foram detalhados minuciosamente no Capítulo 2 da dissertação e, aqui, nos deteremos aos principais pontos de articulação, resultados obtidos e discussões decorrentes dos mesmos.

O cinema como expressão artística, foi destarte colocado em diálogo com a perspectiva de Vigotski acerca da arte (1999b), bem como o desenvolvimento da possibilidade de dialogar com a produção de imagens, uma vez que foi mais experimentada pelo autor na articulação com a literatura. Para tanto, foram estabelecidos diálogos com estudos que também buscaram refletir sobre a produção de Vigotski com implicações para o campo da produção de imagens (WEDEKIN; ZANELLA, 2013; WEDEKIN, 2015), bem como com estudos no grupo de pesquisa ao qual esta dissertação está inserida, que desde 2014 vem tecendo discussões entre imaginação, criação e arte, na produção de imagens (BUENO et al., 2017). As referências teórico-metodológicas nos possibilitam afirmar a imagem como:

- 1) Um importante recurso, que na contemporaneidade tem alcançado destaque cultural e histórico, seja nas dimensões social, política e econômica (LOIZOS, 2002);

- 2) Que se configura como um recurso de objetivação da subjetividade, capaz de ser estabelecida como um recurso metodológico de estudo do aspecto concreto do psiquismo (ZANELLA et al., 2005);
- 3) Capaz de plasmar marcas de um tempo histórico e relações socioculturais impressas em sua feitura (WEDEKIN, 2015), bem como o acesso a *modelos* dessas configurações socioculturais e estabelecer novas mediações (PIGNATARI, 1987);
- 4) Capazes de estabelecer diálogos internos<sup>59</sup> e significações acerca das temáticas abordadas nessas produções (SOARES, 2001; EISENSTEIN 1990; VIGOTSKI 1999b).

Aspectos esses que estão presentes na compreensão de *montagem cinematográfica* de Sergei Eisenstein, mas para o qual já existia em outros formatos artísticos (1990)- que é a técnica de organizar os planos cinematográficos a fim de produzir choques, que alcançam o efeito estético desejado.

José Carlos Avellar, em introdução do livro *A forma do filme* (EISENSTEIN, 1990), oferta a(o) leitor(a) a seguinte formulação para expressar a perspectiva e Eisenstein sobre o cinema e sua leitura da *montagem*:

Para conseguir voar, o homem estudou atentamente o movimento das asas dos pássaros, e ao se dar conta das múltiplas funções que elas desempenham durante o vôo, ao se dar conta que as asas do pássaros funcionam às vezes como hélices e às vezes como superfícies de planar, dividiu essas funções em diferentes partes, criando para cada uma delas uma parte em separado; então, através da montagem dessas partes numa outra ordem, inventou o avião. Para criar uma obra de arte, para conhecer e transformar a realidade através da arte, o homem trabalha assim como trabalhou para inventar o avião.

[...] A montagem já existia na pintura, como podemos ver, Eisenstein nos lembra, nas vistas de Toledo feitas por El Greco, no teatro de Cissy Loftus feito por Lautrec, ou no retrato do ator Tomisaburo Nakayama feito por Toshusai Sharaku; já existia no teatro, como podemos ver nas soluções de cena e no jeito de interpretar dos atores do Kabuki; existia também na música, como podemos ver nos experimentos de Debussy e Scriabin, comparáveis ao que num filme pode ser feito com o uso de grande-angulares abertas e teleobjetivas fechadas; e na prosa, como podemos ver em Gorki, Tolstoi ou Dikckens; e na poesia, como podemos ver em Maiakovski ou em versos japoneses [...].(EISENSTEIN, 1990, p. 7-8)

A proposta teórico-metodológica de Eisenstein, além de profunda relação com a perspectiva vigotskiana acerca do processo de criação humano (VIGOTSKI, 2009) é, inclusive, um recurso de compreensão (ponte) de articulação entre as interpretações das

---

<sup>59</sup> Soares (2010) faz aproximações e encontra consonâncias entre Vigotski e Eisenstein, em especial a perspectiva de ambos sobre a potencialidade da obra artística estabelecer diálogos internos em seu expectador, contribuindo para processos que podem alcançar, em um segundo momento, processos de conscientização. Importante destacar que ambos autores não fazem uma relação direta entre o conteúdo da obra e conscientização, mas sim com a capacidade de uma produção desencadear processos de construção de significações que, ocasionalmente, podem alcançar a produção de significados e consciência sobre as expressões da obra.

imagens, aqui empreendidas, com a metodologia de análise que dá sustentação nesta pesquisa: a Análise de Núcleos de Significação (AGUIA; OZELLA, 2006; 2013).

A metodologia referida se baseia na criação de unidades menores dentro do universo pesquisado (pré-indicadores), que, por sua vez, contenham uma potencialidade de alcançar significação acerca de temáticas investigadas – por meio do agrupamento dessas menores unidades em conjuntos de aglutinação temático (indicadores) e, posteriormente, em núcleos de significação.

A construção de núcleos de significação busca traçar determinações sociais e históricas dos objetos estudados, a partir de uma perspectiva dialética que pretende compreendê-los como sendo unidades de contradições (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p. 58-59). Aspectos que não são apreensíveis, na aparência superficial da realidade investigada, e que precisa ser alcançada a partir da reconstrução de suas mediações e relações, internas e externas, na direção de “zonas mais instáveis, fluidas e profundas, ou seja, para as zonas de sentido” (AGUIAR; OZELLA, 2013, p. 304). Zonas de sentido que, segundo González-Rey (2003) nos possibilita o acesso às configurações da subjetividade.

Na compreensão desenvolvida no presente estudo, propomos, como base na perspectiva de *montagem* de Eisenstein (1990), que a metodologia de análise de significações aqui desenvolvida busca justamente operar uma verdadeira “desmontagem” das imagens/cenas investigadas para sua “remontagem” em torno de temáticas que são interesses de pesquisa. Assim, a partir de desmontagem inicial, em consonância com a diferenciação entre formas e conteúdos de uma obra proposto por Vigotski (1999b), podemos buscar unidades complexas que revelem e sustentem possíveis contradições presentes na realidade investigada.

Assim, a síntese do encontro entre esses referenciais teórico possibilitam na presente pesquisa:

- 1) Aproximação de uma compreensão geral acerca da arte, que visa romper perspectivas dicotômicas e reducionistas sobre a arte, que se concentram em um de seus componentes ou dimensões constituintes e ignoram sua unidade (VIGOTSKI, 1999b). O que está em consonância com o próprio desafio de Vigotski no campo da Psicologia, de maneira geral, e uma crise apontada por ele, decorrente de modelos dicotômicos e reducionistas de abordagem do psiquismo (VIGOTSKI, 2004a) - semelhante ao visto por ele nos estudos da arte. Significativa contribuição, no campo da arte, é seu resgate da proposta do linguista Potenbynia e

uma abordagem das formas e conteúdos do objeto estudado, em sua integralidade objetiva (VIGOTSKI, 1999b, p.34);

- 2) Uma perspectiva dialética acerca do cinema (EISENSTEIN, 1990) que tem significativas aproximações com a perspectiva vigotskiana sobre a arte, mas também com a compreensão vigotskiana do psiquismo humano, em especial a formação de conceitos (SOARES, 2001). Diálogo que vemos como importante para reflexões desenvolvidas no campo das imagens em uma perspectiva vigotskiana que, segundo Wedekin e Zanella (2013) ainda faltavam certas coordenadas mais explicitadas, especialmente ao que se refere ao aspecto dos procedimentos;
- 3) Por fim, a metodologia de Análise dos Núcleos de Significação (AGUIAR; OZELLA 2006; 2013), oferece rotas, em especial sobre coordenadas minuciosas na esfera dos procedimentos metodológicos, estabelecidos a partir de um rigoroso debate com as bases epistemológicas do materialismo histórico e dialético.

É especificamente neste último ponto (das contribuições metodológicas/procedimentais dos estudos de núcleos de significação) que vão ao encontro do primeiro ponto (das coordenadas teórico-metodológicas acerca da arte em Vigotski) e potencializaram, a nosso ver, a possibilidade de estudo da obra imagética.

Como apontado por Wedekin e Zanella (2013), os direcionamentos desenvolvidos por Vigotski (1999b), baseados em formulações do linguista Aleksandr Potebnya, de uma leitura da obra de arte como uma unidade estabelecida entre formas externas (primárias), formas internas (secundárias) e conteúdo

[...] esclarece em parte a análise da forma e a análise funcional de seus elementos e da estrutura, porém, não explica o que Vygotski queria dizer com “recriação da resposta estética” e “estabelecimento de suas leis gerais” (WEDEKIN; ZANELLA, 2013, p.217).

Tanto Wedekin e Zanella (2013), quanto Pinheiro (2009), buscarão suprir essas lacunas na interlocução com referenciais advindos de campos da produção e estudo das imagens- como fotografia e cinema.

Wedekin e Zanella (2013, p. 217) indicam que

Muitos são os esquemas possíveis para “desconstruir” (Oliveira, 2006a) uma imagem/obra de arte. Embora o tema não seja amplamente desenvolvido por Vygotski quanto à leitura de imagens.

Assim, em nossa leitura, Wedekin e Zanella (2013) parecem identificar duas frentes de desenvolvimento de uma análise: 1) a necessidade de uma “desconstrução” (desmontagem) de

uma imagem ou obra de arte; 2) e a resolução da incógnita deixada por Vigotski acerca “recriação da resposta estética” e “estabelecimento de suas leis gerais” (remontagem).

É a partir desses pontos que Pinheiro (2009) e Wedekin e Zanella (2013, p.217) buscam interlocuções que possibilitem ampliações do método e que, na presente pesquisa, buscamos desenvolver avanços metodológicos, especialmente no que se refere aos procedimentos metodológicos de análise, na proposta da análise de núcleos de significação (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013).

O percurso metodológico desenvolvido por Aguiar e Ozella (2006; 2013) oferece vias metodológicas/procedimentais para a realização da “desconstrução” e “recriação” da obra, identificados em Wedekin e Zanella (2013, p.217) como direções metodológicas necessárias para o avanço de uma análise de imagens.

### **9.2.1 Reflexões sobre a menor unidade de análise (pré-indicador): os ajustes para um contexto imagético**

Aqui temos um ponto de inflexão ou de criação, de uma pequena dobra argumentativa, nas proposições acerca do método de análise de núcleos de significação (AGUIAR; OZELLA, 2013), que se situa em dois pontos interdependentes: 1) o que tomaremos como menor unidade de análise (no método proposto por Aguiar e Ozella é a palavra, aqui será a imagem/cena); 2) o que investigamos como exposto nessa menor unidade de análise é algo próximo à elaboração de González-Rey de uma *subjetividade social* (2003). A nosso ver, é um ponto importante de esclarecimento para encontrarmos/construirmos um diálogo necessário entre a proposta vigotskiana de uma análise objetivamente analítica e restrita à obra (VIGOTSKI, 1999b) e à proposta de investigação das significações (subjetividade) expressa na obra.

A nós, parece um frutífero ponto de mirada, tanto para a perspectiva acerca da montagem da obra de arte de Eisenstein (1990), quanto para o jogo entre formas e conteúdos expressos nas manifestações artísticas, proposto por Vigotski (1999b): operações estéticas sobre uma materialidade psicossocial concreta, de natureza sociocultural, e que podemos compreender como uma *subjetividade social*. Então, dentro do proposto, o que o/a artista faz é uma desmontagem e remontagem de bases dessa *subjetividade social*, materializada naquilo que é a matéria prima de sua composição.

Um jogo entre autoria (na esfera do sujeito e sua subjetividade), que se dá por meio da apropriação da técnica; uma técnica, que segundo o próprio Vigotski (1999b), é social. Assim, seja por meio da montagem (EISENSTEIN, 1990) ou, no manejo de formas e conteúdo com

finalidade estética (VIGOTSKI, 1999b), a nosso ver, trata-se de uma operação no nível dessa técnica e subjetividade sociais<sup>60</sup>.

Antes de dar prosseguimento, explicitam-se os contornos delineados por González-Rey (2003), no que diz respeito à *subjetividade social*:

[...] se faz explícita em formas do real organizadas socialmente, que são uma expressão complexa do tecido social dentro do qual são produzidas. Esse tecido social existe também definindo o nível subjetivo por processos e formas de organização de sentido subjetivo estreitamente relacionadas entre si, e que temos definido com *subjetividade social* (1991). Na configuração da subjetividade social aparecem estreitamente inter-relacionados fenômenos sociais como mitos, humor, formas habituais de pensamento, códigos morais de agências e instituições sociais, a organização do sentido comum, os códigos emocionais de relação, a organização social dos repertórios de resposta, a linguagem, as representações sociais, os discursos, os comportamentos institucionalizados, etc. (GONZÁLEZ-REY, 2003, p. 131, grifo do autor).

Não é nessa esfera que habilmente Chaplin opera no filme, aqui investigado? (Des)organizando essa esfera social do trabalho, produzindo uma (re)montagem que denuncia criticamente aquilo que já pode estar naturalizado.

A especificidade do conceito de subjetividade social é gerar visibilidade sobre complexas e ocultas inter-relações das diferentes instituições e processos subjetivos da sociedade, por detrás das quais estão relações de poder, as formas de organização sócio-econômica, as diferenças sociais, a organização dos processos de marginalização, os códigos jurídicos, os critérios de propriedades, etc. Definir como estas instâncias, e muitas outras, em suas complexas inter-relações desencadeiam processos de sentido, que parecem por trás dos processos parciais de subjetivação de uma sociedade, entre eles os jogos, os padrões de vida familiar, a violência, o consumo de drogas, etc., é uma perspectiva essencial no emprego da categoria subjetividade social. (GONZÁLEZ-REY, 2003, p. 131).

Após delinear o que compreendemos como o componente psicossocial sobre o qual está apoiada (amalgamada) nossa unidade de análise (cena/imagem), apresenta-se relevante retomar, aqui, a importância da unidade de análise primeira (pré-indicador) para o restante da investigação das significações. Lembrando que, aquilo que estiver afirmado sobre o pré-indicador (palavra), nas referências teórico-metodológicas do estudo das significações (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013) aqui são transpostas para a análise de imagens.

Na discussão sobre os *núcleos de significação*, a palavra com significado é o mais importante material de análise e interpretação utilizado pelo pesquisador para apreender as significações constituídas pelo sujeito frente à realidade. De certo modo porque a palavra não se revela por si só.

<sup>60</sup> Necessita-se explicitar que a inflexão, apontada entre sujeito (ponto de investigação nas bases do método de *análise dos núcleos de significação*) e o conceito de *subjetividade social*, não se descolam mutuamente e, devem ser lidos como uma unidade dialética, onde o sujeito e as subjetividades individuais são ativos nessa relação (produtos e produtores). A própria concepção de sujeito e subjetividade expressa no desenvolvimento da metodologia dos núcleos de significação é dialética e não individual/individualizante da esfera psíquica (AGUIAR, OZELLA, 2006; 2013; AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015). Nosso intuito e preocupação é somente explicitar relações que demonstrem ser condizente com a adoção das bases dessa metodologia para uma análise de imagens e de obras artísticas.



Como síntese do pensamento e da fala, a palavra é um sistema complexo constituído de função tanto semântica quanto psicológica. Para compreendê-la, temos que nos apropriar não apenas da palavra em si, mas das condições materiais (objetivas e subjetivas) em que ela é produzida, mesmo que isso se faça no nível mais elementar (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p.63).

Em nosso caso, iniciamos nossas análises a partir de cenas carregadas de significados, que remetessem (de maneira direta, indireta ou antagônica) ao fenômeno do estranhamento entre o personagem central e a realidade do trabalho retratada. Entendendo que esse estranhamento observado e interpretado, no filme, é estabelecido a partir de nosso interesse central de pesquisa e com o qual compõe uma unidade: a Alienação (COSTA, 1999; 2010).

Temos esclarecido as nuances teórico-metodológicas acerca de nossa compreensão da menor unidade de análise das significações, aqui empreendida (imagem/pré-indicador), passaremos pelas etapas que compõem o método de análise fílmica aqui desenvolvida.

### **9.2.2 Etapa de desconstrução ou (des)montagem<sup>61</sup>**

Ao que se refere à desconstrução de determinada obra ou imagem, propomos como um processo de (des)montagem da obra em unidades menores, cujo desenvolvimento argumentamos na seção passada. Identificadas como pré-indicadores, Aguiar e Ozella (2013 p. 308) enfatizam que não deve ser qualquer unidade “estéril”, mas sim unidades “inseridas no contexto que lhe atribuem significado, entendendo aqui como contexto desde a narrativa do sujeito até as condições histórico-sociais que o constituem”.

Por conta de a metodologia ter sido desenvolvida para a análise de elementos textuais, aquilo que é mencionado como menor unidade ou unidade inicial de análise refere-se à palavra. Como já mencionamos na seção anterior, em nosso caso, por ter sido desenvolvido na investigação de uma obra fílmica muda, identificamos como sendo a menor unidade de análise, em nosso contexto, a cena.

Cenas e imagens “cujos significados, embora revelem apenas o lado empírico/aparente do objeto e, por isso, sejam vistos e denominados por nós como *teses*, são importantes pontos de partida na elucidação do movimento de significação da realidade [...]” (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p.64, grifo dos autores). Os autores ainda resgatam a afirmação de Kosik (2002, p. 57 *apud* AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p.64), para qual, em uma dialética do concreto “o homem não pode conhecer o contexto do real a não ser arrancando os fatos do contexto e tornando-os relativamente independentes”. No entanto,

---

<sup>61</sup> Termo inspirado na teoria de Eisenstein (1990) de que toda expressão artística trata-se de uma montagem.

ainda se faz necessária à construção de antíteses e sínteses no avanço em direção às significações, desenvolvidas em etapas posteriores.

### 9.2.3 Etapa de (re)montagem<sup>62</sup>

Sobre o trecho mencionado anteriormente, por Wedekin e Zanella (2013, p. 217) e a indicação de Vigotski da necessidade de “recriação da resposta estética” e “estabelecimento de suas leis gerais” de determinada obra, em sua análise, retomamos em Vigotski (1999b, p. 27) que:

O sentido geral desse método pode ser expresso na seguinte fórmula: da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento das suas leis gerais.

O autor ainda esclarece que

Em função do novo método, as tarefas e o plano do presente trabalho devem ser definidos como tentativa de aplicá-lo com um mínimo de detalhe e planejamento. É perfeitamente compreensível que essa circunstância não nos tenha permitido propor nenhum objetivo sistemático. No campo da metodologia, da crítica da própria pesquisa, da generalização teórica dos resultados e do seu valor aplicado, tivemos sempre de abrir mão da tarefa de rever de forma fundamental e sistemática todo o material, pois isso poderia ser o objeto de múltiplas pesquisas (VIGOTSKI, 1999b, p. 27).

Desse modo, a partir dessas coordenadas reflexivas de Vigotski (1999b) apresentadas por Wedekin e Zanella (2013), que propomos, no presente trabalho, a etapa de “recriação da resposta estética” da obra ocorresse de maneira a (re)montar, a partir de pré-indicadores e indicadores, respostas em torno da temática estudada. Rearticulando as menores unidades (pré-indicadores) obtidas/construídas na pesquisa, mediante aglutinações temáticas, objetivasse (nos pré-indicadores e núcleos de significação), estabelecer (re)montagem que explicitasse relações que não estavam dadas na aparência inicial da obra. Ou seja, abre-se mão de uma unidade inicial, para a construção de unidades secundárias (reflexivas e críticas), que continuam estabelecendo relação com a unidade anterior/inicial, mas evidenciam características e qualidade (relações) para além da aparência empírica. Isso porque compreendemos que uma primeira esfera analítica, das unidades iniciais (palavras ou imagens) não explica ou não deveriam explicar, por si só, seus contextos e relações com a totalidade (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015).

Para tanto, durante a (re)montagem da obra na direção da construção de núcleos de significação acerca do processo de Alienação/Estranhamento, no filme *Tempos Modernos*, aquilo que ganhou certa independência na construção de unidades menores, mediante uma

---

<sup>62</sup> Idem.

avaliação de relações entre si de correspondência, complementaridade e contraposição, são aglutinadas (remontadas) como indicadores (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013).

Seguindo as coordenadas procedimentais da metodologia de análise de núcleos de significação, alcançamos, a partir das 38 cenas iniciais (pré-indicadores), nove indicadores:

1. Coordenadas sobre o tempo;
2. A modernidade do tempo e a relação com os avanços tecnológicos;
3. O imprevisto como algo indesejado;
4. Impactos dos modos de produção alienados/alienantes: a (des)humanização do trabalho;
5. Institucionalização da inadequação;
6. Desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento;
7. A felicidade e suas determinantes;
8. A produção do alienamento na relação com modos de produção alienados e alienantes;
9. A criação e uma vinculação autoral com a totalidade como antítese ao processo de alienamento.

Os indicadores, descritos acima, subsidiaram a construção de 4 núcleos de significação que compõem a análise das coordenadas dos processos de Alienação/Estranhamento, retratados no filme *Tempos Modernos*. São eles: 1) (Alien)ação e (Cri)ação, um par dialético de análise; 2) O sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento do trabalho; 3) Os arranjos tecnológicos e a precarização do trabalho: a intensificação do processo de alienamento; 3) e O tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada.

Na próxima seção, iniciaremos síntese que apresenta brevemente esses núcleos e explora inter-relações entre os mesmos, em um exercício sintético de produção de uma unidade de análise crítica da temática, presente no filme estudado.

### **9.3 (Alien)ação e (Cri)ação, um par dialético de análise**

Esse núcleo se constituiu como uma espécie de espinha dorsal da presente pesquisa, pois é ele que fará a função introdutória de apresentar Alienação/Estranhamento e as discussões teóricas pertinentes, com base nas qualidades/características empíricas do filme, provenientes de 9 cenas e 2 indicadores. Também é o núcleo que, com base nas significações que viabilizou, deu suporte a elaboração dos 3 núcleos subsequentes, por meio das características/qualidades associadas a dinâmica alienada/estranhada das cenas, que foram correlacionadas, nos demais núcleos, com outras temáticas (categorias a posteriori) que

surgiram da análise do filme (sofrimento humano, arranjos tecnológicos e coordenadas sobre o tempo).

Seguindo importante coordenada metodológica do estudo de núcleos de significação (AGUIAR; OZELLA, 2006; 2013), que indica que as unidades de análise sejam articuladas não somente em torno de semelhança e complementaridade, mas também em contraposição, buscando evidenciar contradições como parte das sínteses analíticas. Assim, fazem parte do núcleo não somente elementos cênicos que remetam as características/qualidades estranhadas/alienadas do trabalho, mas também aquilo que identificamos como seu oposto: fragmentos cênicos que remetessem a ações cri/ativas, trans/form/ativas e distanciadas dos ideais (re)produtivistas. Assim, o núcleo de significação foi construído em torno da perspectiva de uma unidade de qualidades/características opostas/contraditórias/antagônicas da ação, compreendida como configurando um par dialético formado por características associadas à Alienação e à Criação<sup>63</sup>.

É o par dialético Alienação(Estranhamento)-Criação que tem por função, dentre os demais núcleos de significação, de cumprir um papel introdutório e articulador para os demais, ao construir-se como uma espécie de inventário de qualidades/características observadas nas cenas e elementos cênicos que sustentam a presente pesquisa.

**Quadro 9 – Características/qualidades observadas e contrapostas na construção do par dialético (alien)ação/estranhamento – (cri)ação**

Cri/ação- Cri/atividade	Alien/ação- Estranhamento
Ação	(Re)ação
Superação (pela inclusão, suprassunção)	Separação/Fragmentação/Negação totalidade
Passividade	Atividade
Produção/Autoria/Assinatura	(Re)produção
Direção à totalidade/ Unidade/Integralidade	Direção às partes
Autonomia	Heteronomia
Tempo livre/Descanso	Negação do ócio (neg/ócio)

Fonte: Autor, 2022.

<sup>63</sup> Entendendo criação/criatividade como instância humana de qualidades/características trans/form/ativas, associadas a uma perspectiva de potência de transformação social (SAWAIA, 2014), as quais estão diametralmente opostas às qualidades/características alienadas/estranhadas da atividade humana (MATÍN-BARÓ, 2015), sendo que o segundo conjunto de qualidades (presentes na Alienação/Estranhamento), alcança sua efetivação justamente na desefetivação da potência criativa/transformativa humana (ANTUNES, 2011).

O quadro comparativo expõe o conjunto de 14 características/qualidades observadas nos pré-indicadores (cenos), organizados em sete pares contrapostos, que foram desenvolvidos na construção do par-dialético Alienação-Criação. De um lado, o grupo de características que foram atribuídas às cenos e elementos cênicos associados ao processo de Alienação/Estranhamento, em contraposição a um segundo grupo de características associadas a cenos que retratavam aspectos mais criativos e/ou autônomos da ação humana.

No conjunto ligado à criação, vemos os traços do exercício de uma autonomia, uma relação autoral com a realidade e o exercício de um potencial trans/form/ativo humano, que Bader Sawaia associa à potência cri/ativa de ação e de transformação social, alcançada na vivência de uma unidade/integralidade entre o agir, o pensar e o sentir (SAWAIA, 1999a; 2011; 2014).

Em relação ao conjunto ligado aos elementos cênicos associados à Alienação/Estranhamento, que se estabelece como antítese dialética do primeiro (criativo), podemos observar traços contrapostos da ação (como a heteronomia, a fragmentação e a reatividade). Traços esses que Martín-Baró (2015) aborda de mesma maneira (oposta) a esfera criativa do pensamento, associada à Alienação humana.

Desse modo, é no jogo cênico entre esses dois conjuntos de qualidades opostas que podemos observar a dinâmica de concentração/predominância das qualidades associadas à uma maior autonomia e cri/atividade, capaz de se conectar a totalidade do processo, por parte da figura que capitaneia os modos de produção retratada no filme como patrão. À custa dessa concentração da qualidade ativa da ação na figura do patrão, no filme, há a desefetivação humana do trabalhador, representada no filme pelo personagem de Chaplin.

Por exemplo, em uma das partes, há a concentração de um tempo livre para coisas como o ócio e o lazer (durante o expediente da fábrica), enquanto que na figura do trabalhador é negado, reduzido e controlado o tempo de necessidades básicas como ir ao banheiro, almoçar e descansar. Emblematicamente, retratando um jogo de exclusão de um, a serviço da inclusão de outro, ou uma perspectiva de (re)produção da vida que se efetiva na desefetivação das demais pessoas (ANTUNES, 2011).

É nesse jogo de características contrastantes que desenvolvemos uma concepção de **Contraste** como uma categoria importante de construção de uma perspectiva crítica, pois é justamente no antagonismo entre qualidades e características distintas de uma mesma dimensão que podemos compreendê-las. Em uma relação em que se incluem e excluem, se afirmam na negação da outra, e que se efetivam na desefetivação da outra - exemplo da dinâmica que sustenta a definição do que seria um par dialético.

O trabalho com o método dialético atenta para a materialidade (concreto) em movimento (KOSIK, 2010), o que revela inúmeras contradições, que estão em unidade (combinadas), integrando o mesmo processo (o capitalista). O mundo, comandado pelos agentes hegemônicos do capital, não é um romance marcado apenas por “flores” e por solidariedades orgânicas (SANTOS, 1999). O mundo, além das benesses, é também, e sobretudo, permeado pelas contradições, pela luta dos contrários. As contradições não expressam dualismos, mas sim pares dialéticos que devem ser analisados criticamente, como: pobreza e riqueza, mercado e Estado, matéria e consciência, necessário e contingente, forma e conteúdo, realidade e possibilidade, tempo e espaço. Os pares dialéticos mostram que os fenômenos, em sua essência, estão em unidade, integrando uma só dinâmica: no momento, a capitalista (SALVADOR, 2012, p. 102).

É nessa relação de contrastes que podemos alcançar uma leitura dialética das características da ação, contrapondo-as aos seus pares dialéticos, os quais revelam as qualidades que faltam e transbordam em um e outro ponto da ação. Contrastes qualitativos que irão conferir as nuances do drama humano, em que um aspecto se afirma na negação de seu oposto e uma superação que se dá pela inclusão daquilo que é negado (suprassunção) (DELARI JUNIOR, 2011).

Para argumentação e desenvolvimento dessa unidade dialética (e da categoria **Contraste**), em que elementos distintos se constituem mutuamente, em uma relação de negação, complementaridade e inclusão de seu oposto, buscamos exemplos em diferentes campos que sustentassem essa articulação: na fotografia e artes plásticas, o jogo entre luz e sombra, presentes em obras como a de Caravaggio e Sebastião Salgado; na Psicologia, a discussão entre consciente e inconsciente; e na concepção de fronteira geográfica, que, ao mesmo tempo, separa territórios distintos e, também, é o ponto de maior proximidade de ambos. Um lugar de transição qualitativa que ocorre nas minúcias quantitativas de uma perspectiva dialética (KONDER, 1981) e que estabelece zonas mais instáveis e fluidas, onde a contradição entre opostos pode ser vivenciado em seu caráter dramático de disputa, a exemplo da transição entre noite e dia, sobre a qual Vigotski descreve com profundo encantamento na obra Hamlet de Shakespeare (VIGOTSKI, 1999a)<sup>64</sup>.

Outra categoria importante de análise, desenvolvida nesse estudo, é a concepção de **Direção**, que frente a esse quadro de distinção de qualidades/características associadas à Criação ou Alienação, foram traçadas rotas de leitura da obra e suas cenas, buscando a qual conjunto ou unidade de características cada elemento ou cena analisada estava direcionada. Por exemplo, o ritmo da esteira, permite algum tipo de direção à autonomia ou improvisado por parte do personagem principal? A condução de determinado elemento ou dinâmica, pode ser lido como em direção a uma totalidade ou, na direção contrária, a fragmentação do processo?

---

<sup>64</sup> Discussões mais pormenorizadas sobre a categoria Contraste foram estabelecidas no Capítulo 5.

Assim fomos percebendo, no decorrer da análise e construção de sínteses das investigações, que, por tratar-se de diferentes características/qualidades associadas a um dos polos da ação (alien/ação-cri/ação), era esse direcionamento que ia dando contornos à cena, possibilitando sua leitura e, ao mesmo tempo, retroalimentando as análises com os elementos observados.

Por exemplo, qualidades/características associadas aos aspectos criativos/transformativos pareciam dar certa objetivação àquilo que entendemos como necessidade criativa humana (GONÇALVEZ, 2019), de realização de uma potência de ação (SAWAIA, 2011), que parecia, no filme, dar certa vazão e atenuar certa tensão cênica. Isso pode ser observado nas cenas em que aquele que capitaneia a indústria monta seu quebra-cabeças; quando a personagem feminina dança nas ruas ou para uma plateia; e até mesmo quando o personagem de Chaplin improvisa uma letra de música, conectando-se com o público e consigo mesmo, de uma maneira qualitativamente distinta dos outros cenários de trabalho.

Na ação de qualidade cri/ativa, mediante o exercício do improviso, o personagem parece estabelecer outro tipo de vinculação com a totalidade, de característica autoral, que parece produzir uma relação de unidade com a ação em questão e com o ambiente no qual está inserido. Lembrando-nos de estudos anteriores sobre pichações e como, no ato de assinar a cidade, parecia ser estabelecida uma vinculação com os espaços semelhantes a um alçamento subjetivo (BUENO, 2017; BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019), em consonância a afirmação da escritora Glória Alzandúa (2000) que, na escrita, consegue construir alças no mundo, onde o sustenta e a si mesma na relação com ele.

Essa relação autoral e cri/ativa com a realidade, observada na objetivação de grafites e pichações (BUENO; ROCHA; OLIVEIRA, 2019), na escrita de Alzandúa (2000) parece alcançada pelo personagem de Chaplin na possibilidade do exercício do improviso, frente ao imprevisto da inexistência de uma prescrição efetiva *a priori* para sua ação (cena do canto, no restaurante em que trabalha).

Essa **Vinculação autoral**<sup>65</sup>, alcançada na ação (cri)ativa/transformativa, produz uma espécie de autonomia, ou rotas para ação humana que parecem imprimir-se no trabalho de maneira a humanizá-lo, com uma marca humanizada/humanizadora da ação que Walter Benjamin teorizou na compreensão de **vestígio, resto, traço ou rastro**. Para o autor, trata-se

---

<sup>65</sup> Vinculação autoral, Contraste e Direção são categorias que surgiram ao do estudo como sintetizadoras da diferenciação qualitativa, observada entre a aparição no filme da dinâmica cri/ativa e a dinâmica alienada/estranhada.

de característica ou qualidade da ação que escapa a prescrição imposta pela reprodutividade de modelos hegemônicos de produção (BENJAMIN, 2010). Esses modelos hegemônico, para o autor, imprimem, em seu processo de (re)produtividade serial dos objetos e da vida, um afastamento humano dessa produção, caracterizado pela Alienação humana dessa produção.

Em estudo sobre a concepção benjaminiana de vestígio, traço ou rastro, Silva (2018, p. 168-169) aponta que

Quando o traço do corpo humano começa a desaparecer dos objetos históricos, quando o trabalho manual, artesanal, começa a ceder lugar à rede de produção industrial, o que se constata é a uniformidade do trabalho despersonalizado, destituído da marca humana em sua realização. A exemplo dos gestos automatizados encenados por Chaplin em *Tempos Modernos*, “engolido” pela mecanização dos movimentos exigida pela padronização dos produtos criados por máquinas, o homem não reconhece mais o valor de seu trabalho frente à nova realidade. Há uma referência direta ao ator inglês quando Benjamin reconhece, na mecanização dos gestos humanos, a mimetização do ritmo fabril: “Na arte dos cômicos é notória uma relação com a economia. Em seus movimentos abruptos, imitam tanto a maquinaria ao assentar seus golpes na matéria, quanto a conjuntura ao assentá-los na mercadoria” (BENJAMIN, 2010, p.50). Seu rastro, isto é, sua marca humana, não está mais presente, cedendo lugar à mercadoria, substituída pelo humano. Além disso, é possível afirmar que o humano ganha status de mercadoria, enquanto que esta é compreendida como um objeto constituído de sacralidade.

Em outra direção,

Por uma via poética, Benjamin acredita que é possível estabelecer alguma ruptura com a alienação do indivíduo em meio ao status quo positivista vigente. E para que isso aconteça, somente com a constante proletarização do trabalhador (que no pensamento de Benjamin poderia ser pensado como o “despertar”) seria possível atingir uma parte da ação que tem como função interpretar a realidade (SILVA, 2018, p.171).

Ou seja, parece uma mesma leitura que fazemos a partir do filme *Tempos Modernos*, que ação cri/ativa humana - quando direcionada a totalidade do processo, com possibilidade do improvisado e de uma vinculação autoral – caminha em direção qualitativamente oposta a da ação produto/produtora do processo de alienamento/estranhamento.

É a perda dessa capacidade de uma vinculação autoral, humana/humanizadora que, no filme, sustenta coordenadas da (re)produção de processos de (des)humanização que desencadearão o sofrimento humano determinado pela organização do trabalho.

É nesse jogo dialético, de disputa entre características/qualidades opostas da ação, estabelecida, entre o par Alien/ação-Cri/ação que encontramos as contradições do processo de trabalho retratado no filme *Tempos Modernos*, sustentada pelos arranjos tecnológicos expressos na obra, sustentados por uma temporalidade proposta como moderna e que compõem (Alienação/Estranhamento, uso da tecnologia e perspectiva temporal) as determinantes do sofrimento humano presentes no personagem central do filme.



Em mesma direção, ao analisar a teoria de Alienação em Marx, Mészáros (2006) coloca em contraposição a qualidade sintética, capaz de produzir transcendência, supressão, preservação, superação ou substituição pelo alcance de um nível superior (*Aufhebung*) como “a chave para compreender a teoria da alienação” (MÉSZÁROS, 2006, p.11). Ou seja, para o autor, o elemento que viabiliza a compreensão da teoria da Alienação em Marx é aquilo que, neste trabalho, tomamos como seu oposto: a ação trans/form/ativa humana.

Mészáros aponta que Marx, no conceito de *Aufhebung* (Suprassunção) busca vias de construção de uma perspectiva de

[...] *unidade dos opostos*, em lugar das oposições antagônicas que caracterizam a alienação. (A oposição entre "fazer e pensar", entre "ser e ter", entre "meios e fim", entre "vida pública e vida privada", entre "produção e consumo", entre "filosofia e ciência", entre "teoria e prática" etc.). (MÉSZÁROS, 2006, p. 22, grifo do autor)

Assim, a negação ao humano a essa qualidade trans/form/ativa que, no filme analisado, é estabelecida categoria temática a posteriori, que sustenta a construção do segundo núcleo de significação: que investiga o sofrimento humano decorrente do processo de alienamento/estranhamento do trabalho.

#### **9.4 O sofrimento humano em diálogo com os processos de alienamento do trabalho**

O segundo núcleo de significação, estabelecido na investigação do filme *Tempos Modernos*, pela desconstrução, durante processo analítico, de seu caráter predominantemente risível, para sua real contemplação: de um retrato do sofrimento humano, produzido pelas formas de organização do trabalho, em uma ótica capitalista.

O núcleo é composto por elementos encontrados em 26<sup>66</sup>, das 38 cenas (pré-indicadores) e que permitiram a construção de 5 indicadores buscam uma análise sintética dos impactos da dinâmica alienada/estranhada do trabalho no personagem principal do filme. Indicadores que versam sobre: 1) o imprevisto como algo indesejado; 2) Impactos dos modos de produção alienados/alienantes: a (des)humanização do trabalho; 3) Institucionalização da inadequação; 4) Desemprego, organização coletiva e o enfrentamento das condições de sofrimento; 5) e A felicidade e suas determinantes.

A abordagem crítica do sofrível no humano, por via do risível (presente no filme), produz um choque entre os elementos antagônicos, parte da própria técnica da comédia. Segundo Cordeiro (2015), desde os primórdios do gênero cômico, em Atenas, surge como estratégia cultural de produção de críticas sociais e políticas. Como também afirma Vigotski

---

<sup>66</sup> Uma mesma cena pode aparecer em diferentes indicadores ou núcleos, pois dentro de uma mesma cena podem ser identificados diferentes elementos que contribuem para mais de um indicador ou núcleo de significação.

(1999b, p. 292): “Se o herói trágico luta no limite das suas forças contra leis absolutas e inquebrantáveis, o herói da comédia costuma lutar contra leis sociais [...]”.

Para além de uma interpretação estrutural da comédia — sua técnica de produção de choques entre aspectos contrários e contraditórios — e a capacidade de produção de uma crítica social, os conteúdos sobre os quais essas formas (externas e internas) estão articuladas no filme permitiram a construção de uma perspectiva acerca do sofrimento do personagem de Chaplin de um prisma de sua determinação social.

A teoria da determinação social do sofrimento psicossocial (ALMEIDA, 2018), a nosso ver, oferta importantes coordenadas teórico-metodológicas de uma análise crítica dos processos de produção. Destacamos aqui a compreensão do sofrimento como um produto de processos socioculturais de *cargas* e *desgastes* estabelecidos na (re)produtividade da vida social (ALMEIDA, 2018). No filme, é possível observar o que o aumento da velocidade desses processos de produção de carga e desgaste interferem na dinâmica do personagem central, ao ponto de ele mesmo passar a (re)produzir em seu próprio comportamento o mesmo padrão do maquinário.

Em nossa leitura do filme, no encontro com a proposta da determinação social do processo de sofrimento psicossocial (ALMEIDA, 2008), compreendemos como tendo significativos pontos de diálogo com a proposta vigotskiana de *lei genética geral do desenvolvimento cultural* em Vigotski (1993), em que características/qualidades do psiquismo humanos decorrem de dinâmicas sociais internalizadas. Damos ênfase, a capacidade da obra em propor uma unidade entre os modos de trabalho com os modos de sofrer, e como o sofrimento humano decorre do primeiro.

Mas vale lembrar, para não nos desviarmos de uma compreensão dialética, que essas condições materiais da produção no sofrimento (determinações sociais) estabelecem uma relação dialética, não diretamente de causa e efeito, em uma espécie de transmissão na qual a subjetividade responde passivamente (VIGOTSKI, 1993).

Outro ponto importante da crítica ofertada pelo filme analisado é que, quando o sofrimento humano é abordado em uma perspectiva individual/individualizante na obra, os modos de produção simplesmente criam estratégias de exclusão social daquilo que é lido como pertencente ao indivíduo. Ignora-se o fato, retratado de maneira contundente pelo filme, da existência de uma unidade entre os modos de organização do trabalho e o sofrimento por ele (re)produzido.

Como estratégias de individualização e exclusão do sofrimento, observamos no filme a repetição de uma dinâmica de institucionalização do sofrimento, seja por meio do

internamento hospitalar ou prisão do personagem principal. Dinâmica de exclusão, via institucionalização, que décadas depois será apontado em estudos como o de Foucault (1961), demonstrando a capacidade da obra em antecipar questões críticas.

Na relação com os demais núcleos,

- 1) O sofrimento no filme aparece como intimamente ligado à dinâmica alienada/estranhada e (re)produção de um distanciamento do humano da capacidade crítica, cri/ativa e trans/form/ativa da ação;
- 2) As configurações do sofrimento estão ligadas aos arranjos da gestão dos aparatos tecnológicos;
- 3) E, por sua vez, a compreensão de um temporalidade moderna, voltada hegemonicamente para (re)produtividade e negação do tempo livre (tempo do neg/ócio), está impressa nos modos de sofrer retratados na figura do personagem principal.

Assim, na presente pesquisa, as significações provenientes do núcleo sobre a temática do sofrimento humano, retratado no filme, nos oferece um importante ponto de reflexão crítica: as implicações dos modos de organização alienada/estranhada do trabalho na (re)produção do sofrimento. A unidade que pode ser estabelecida, no filme, entre as características/qualidades do trabalho alienado/estranhado com o modo de sofrimento, retratado pelo personagem, nos aproxima de uma leitura, a partir *lei genética geral do desenvolvimento cultural* (VIGOTSKI, 1993) de uma compreensão do processo de determinação do sofrimento psicossocial, proposta por Almeida (2018).

### **9.5 Os arranjos tecnológicos e a precarização do trabalho: a intensificação do processo de alienamento**

Mais do que oferecer uma crítica situada a um modelo industrial de produção, refletindo as configurações presentes na década de 1930 (década de sua produção), o filme se ampara em uma abordagem futurista que o permite antecipar questões. Descola-se de uma crítica situada à realidade imediata para, a partir de uma perspectiva ficcional e futura, mediar reflexões que podem viabilizar uma crítica, ao mesmo tempo, do passado, do presente e do futuro de uma organização específica do trabalho.

Composto por 4 pré-indicadores (cenas) e 1 indicador, que reúne aparatos tecnológicos que conferem a modernidade a película, o presente núcleo de significação investigou os arranjos tecnológicos retratados, buscando sua função cênica para a (re)produção da dinâmica alienada/estranhada da obra.

Como principais expressões desses arranjos tecnológicos investigados, temos: a esteira, a máquina de alimentar trabalhadores e o videomonitoramento (câmeras e telas). Desse modo, a partir dessas novas tecnologias que Chaplin apresenta-nos uma modernidade, capaz de elevar a dinâmica da (re)produção capitalista da vida a um novo patamar de alienação/estranhamento — intensificando a fragmentação, heteronomia, (re)atividade e coordenadas que, na seção passada, vimos como associadas ao processo de (re)produção da alienação pelo modo como o trabalho está organizado.

Temos como elemento central de análise a esteira, seu caráter unidirecional, sustentada por uma (re)atividade humana e velocidade responsável pelo acréscimo de velocidade ao sistema (re)produtivo. Esse confere ao trabalho contornos semelhantes ao proposto por Postone como um “efeito esteira”, característico do avanço do modo de produção capitalista (POSTONE, 2014, p.333). Para o autor, por via do aumento de velocidade, há uma alteração da categoria tempo, tornando-a abstrata, descolada de coordenadas espaciais, que possibilitam o acréscimo da exploração alienada/estranhada do trabalho humano (POSTONE, 2014).

No filme, a esteira é retratada como principal instrumento de captura da potência trans/form/ativa humana, sequestrando a atividade de maneira fragmentada, apartada de outras instâncias, tais como pensamento e sentimento. Como exemplo, temos os momentos em que imprevistos (como uma coceira, uma abelha ou necessidades humanas) surgem em cena como elemento indesejado. A capacidade dos imprevistos humanos desorganizarem, comicamente, a (re)produção do trabalho na fábrica é indicio/denúncia dos modos processuais apoiados em estruturas fragmentadas/fragmentadoras, que não tem espaço em sua organização para integralidade/unidade da experiência humana (indissociável de imprevistos). Outro importante elemento cênico e tecnológico, apresentado no filme, é uma máquina que alimenta trabalhadores enquanto trabalham, com o objetivo de extinguir o horário de almoço. Aqui temos um emblemático fragmento à funcionalidade da perspectiva de modernidade apresentada pelo filme a partir dos arranjos tecnológicos. Uma modernidade a serviço do aumento da (re)produtividade da vida e que, na obra, é caracterizada pela retirada de aspectos basilares para o humano: como o tempo de descanso, de almoço e de atividades fisiológicas. Se a esteira produz a fragmentação e captura da potencia de ação cri/ativa, o instrumento de alimentar trabalhadores parece a serviço da manutenção da lógica implementada pelas esteiras.

Nosso terceiro elemento de análise, a respeito dos arranjos tecnológicos no filme, foi o conjunto de câmeras e telas presentes na indústria, que possibilitam uma espécie de onisciência, onipresença e onipotência daquele que capitaneia a produção. Viabilizando

assim, que, ao mesmo tempo, o processo se torna cada vez mais fragmentado para o trabalhador, a vigilância e controle do processo possa apoderar-se da unidade/totalidade de maneira cada vez mais ostensiva, intensificando a dinâmica da esteira, com a possibilidade de recaptura de dinâmicas que possam concorrer com o ideal (re)produtivo da fábrica. O exemplo principal é o videomonitoramento, presente no banheiro, que vigia o trabalhador e ordena que o mesmo retorne ao trabalho.

Se nos primórdios da indústria os altos níveis de produtividade eram alcançados por jornadas desumanas de trabalho, o filme nos mostra uma lógica em que os arranjos tecnológicos tornarão possíveis alcançar uma (re)produtividade que se descola de arranjos temporais anteriores, mediante o aumento da velocidade e fragmentação da ação. Assim, a (re)produtividade consegue alcançar níveis ainda maiores de mais-valia e concentração de tempo e renda nas mãos de poucos, as custas da precarização do trabalho, conseqüentemente da vida, de muitas pessoas.

No filme, o corpo humano é colocado em posição de ter de acompanhar esse ritmo e velocidade ao ponto de ser, em cena carregada de carga simbólica, engolido pela mecanização da produção. O personagem cai sobre a esteira e é devorado para o interior da máquina, entre suas engrenagens e arranjos internos, e quando sai de lá passa a reproduzir de maneira intensificada movimentos estereotipados, passando a (com uma chave mecânica nas mãos) tentar ajustar as demais pessoas em seu raio de ação.

A cena parece representar uma dinâmica de (re)produtividade, em que a figura humana torna-se produto e (re)produtor da lógica maquínica que o devora.

As possibilidades interpretativas entre o videomonitoramento futurístico, retratado no filme de 1936, e as tecnologias contemporâneas são um convite à reflexão de construção histórica das configurações socioculturais que sustentam os atuais arranjos tecnológicos. A cena emblemática, já mencionada, de um filme de 1936 que mostra o videomonitoramento, no banheiro da fábrica, com a figura de um chefe a ordenar que o trabalhador volte ao trabalho ganha conexões com relatos contemporâneos sobre o *home office*, intensificado pela pandemia de Covid-19 – existindo testemunhos, em pesquisa realizada por sindicato no Reino Unido, de monitoramento de pessoas em suas casas por empregadores, mesmo fora do horário de expediente<sup>67</sup>.

Na relação com os demais núcleos

---

<sup>67</sup> Fonte: <https://g1.globo.com/trabalho-e-carreira/noticia/2021/12/28/meu-chefe-via-pelo-computador-o-que-os-funcionarios-faziam-em-casa-era-sinistro.ghtml>.

- 1) Os arranjos tecnológicos vão assegurar a instrumentalização da dinâmica alienada/estranhada e (re)produção de um distanciamento do humano da capacidade crítica, cri/ativa e trans/form/ativa da ação (VIGOTSKI, 2009; SAWAIA, 2011; 2014);
- 2) A potencialização do processo de alienação/estranhamento, por meio da captura e recaptura da potência humana, fragmentação da unidade entre o pensar, o agir e o sentir (SAWAIA, 2011), imprimindo um ritmo, direção e velocidade que estão diretamente ligados às configurações e determinantes sofrimento psicossocial humano (ALMEIDA, 2018) e coordenadas ético-políticas desse sofrimento (SAWAIA, 1999a);
- 3) E, por sua vez, na relação com a temporalidade dita moderna e da negação sistematizado do tempo livre do trabalhador (COSTA, 1999; 2010; MÉSZÁROS, 2007; POSTONE, 2014), vemos os arranjos tecnológicos do filme estabelecerem uma condição de produtos e (re)produtores dessa captura e exploração/transformação do tempo de trabalho. Isso ocorre com o aumento da velocidade a (re)produção vertiginal da (re)atividade humana, em significativa relação com a proposta de Postone (2014) e a dinâmica de um efeito esteira que irá, na desarticulação das configurações anteriores entre tempo espaço, gerir o surgimento de uma nova temporalidade- abstrata, apartada das configurações espaciais e humanas, que inflacionam Alienação/Estranhamento, por meio do aumento capacidade de (re)produção da mais-valia e concentração de renda (MÉSZÁROS, 2006).

As significações possibilitadas pelo núcleo ligado à investigação dos arranjos tecnológicos no filme *Tempos Modernos* nos possibilitaram contemplar, no filme, aspectos já apontados por Marx, em sua análise dos impactos dos avanços tecnológicos da industrialização na organização da vida (apud COSTA, 1999; 2010); como essas dinâmicas tecnológicas, no filme, impactam diretamente na organização da sociedade<sup>68</sup> e contribuem com uma esfera reflexiva para pensar implicações para subjetividade a partir dessas coordenadas (ANTUNES, 2011).

## **9.6 O tempo e sua gestão nas relações de trabalho de característica alienada**

---

<sup>68</sup> No filme, vemos a mesma lógica das máquinas e desumanização reproduzida nas ruas, na saída do metrô e no fluxo humano em direção à fábrica.

O último núcleo de significação, desenvolvido nesta pesquisa (sobre a temporalidade), constitui-se como um pano de fundo, sobre o qual as demais significações estão amparadas, como produtos e produtoras de uma lógica de tempo, alinhada às configurações de alienação/estranhamento, retratadas no filme.

O presente núcleo, composto por 10 pré-indicadores (cenas) e um indicador, investigou uma concepção de tempo que parece como articuladora do filme investigado, ao ponto de ter relação com o título *Tempos Modernos*. Assim, propomos haver, no filme, a construção, em uma perspectiva futurística (para os anos de 1936), de uma temporalidade guiada pela aceleração da vida (com base no ritmo e velocidade implementados pelas tecnologias e a gestão do trabalho) e uma negação sistemática do ócio (tempo livre).

Célebres pesquisadores da obra de Marx, como Mészáros (2007) e Postone (2014) destacam a compreensão de tempo livre, no referido autor, como importante articulador para compreendermos a dinâmica de efetivação do modo de produção capitalista e a desefetivação humana que ocorre nesse processo. Encaram (MÉSZÁROS, 2007; POSTONE, 2014) como sendo o tempo uma categoria de real acumulação, por parte dos detentores dos meios de produção, e por onde devem passar necessariamente o processo de emancipação humano: pela distribuição igualitária do tempo livre.

É o que vemos emblematicamente retratado nos 10 pré-indicadores que compõem o presente núcleo de significação: no filme, uma processual e sistemática negação, captura e controle do tempo livre do trabalhador representado por Chaplin, instrumentalizado pelos arranjos tecnológicos.

Compreendemos o filme em si como uma síntese crítica sobre um tempo, proposto como moderno, que tem ritmo, velocidade e direção semelhante ao maquinário industrial; que, por sua vez, segue as coordenadas observadas no núcleo de significação acerca das características alienadas/estranhadas do trabalho presente no filme: a fragmentação, a falta de espaço para imprevistos/improvisos, sobreposição da heteronomia (guiada pelos valores re/produtivos) à autonomia humana e a predominância da (re)atividade.

Um tempo da fragmentação da unidade humana, “esse é tempo de partido, tempo de homens partidos”, como escrito por Carlos Drummond de Andrade, que para que se efetive estabelece uma desumanização dos processos que o sustenta.

Um tempo de negação do ócio (tempo livre) e perseguição de um ideal de prescrição e controle da ação humana que passa a ser internalizado como modo de subjetivação (ANTUNES, 2011). Podemos observar esse processo em cena no momento que, tendo a possibilidade de uma ação autoral e de improviso, o personagem principal busca estabelecer,

ele mesmo, uma prescrição de sua ação: a partir da escrita do que deve ser cantado, na manga de sua camisa. E o filme mostra que é somente quando essa capacidade prescritiva falha é que a potência de ação humana pode alcançar seu caráter trans/form/ativo.

No filme, vemos um tempo avesso a essas possibilidades trans/form/ativa humana, de vinculação autoral com a totalidade dos processos e capaz de construir uma relação com o social mediante a apropriação dos modos de produção da realidade. É isso que parece ocorrer quando o personagem central, sem uma letra *a priori* que conduza seu canto (desenvolvido como parte de seu trabalho), passa improvisar rimas. Improvisado esse que passa a estabelecer uma vinculação do trabalhador com a plateia e consigo mesmo (uma espécie de reconhecimento) que, por sua vez, parece qualitativamente distinto de todos outros cenários de trabalho do filme.

Esse modo alienado/estranhado de compreensão e gestão do tempo que surge atrelado ao ideal de aceleração da ação humana pelos modos de (re)produção da realidade (POSTONE, 2014), vai estabelecendo um padrão de (re)atividade humano (SAWAIA, 1999a), caracterizado por uma subjetividade (re)produzida alinhada a esses modelos de gestão da ação (ANTUNES, 2011). É isso que, a nosso ver, Chaplin genialmente ainda nos oferta: um retrato produzido no passado (1936), sobre um futuro e que, de maneira assustadora, contempla nosso presente — um tempo a serviço de um ritmo, velocidade e direção, desumanizadores, produtores de um sofrimento que é orquestrado por arranjos tecnológicos e uma perspectiva de modernidade precário/precarizante. Que gostamos de enfatizar ser a argumentação que sustenta discursos como o de uma reforma trabalhista brasileira, que é intensificada após o golpe de 2016 e é nomeada como uma modernização dos vínculos de trabalho.

Na relação com os demais núcleos

- 1) A temporalidade dita moderna do filme é, ao mesmo tempo, o que parece (produtora) guiar o ritmo e velocidade dos arranjos tecnológicos e, simultaneamente, ser produzida (produto) a dinâmica das máquinas;
- 2) O sofrimento humano no filme está intimamente ligado à negação da vivência de outras relações com o tempo que não sejam a do modelo (re)produtivista;
- 3) As características e qualidade observadas no núcleo de significação sobre Alienação/Estranhamento são produto do esvaziamento da possibilidade de espaços para as qualidades opostas, relacionadas a uma cri/atividade, e de um enfraquecimento de uma relação dialética entre o trabalho, trabalhador e a potência trans/form/ativa humana.



Coordenadas, futuristas, sobre o tempo presentes nos filme apontam para um tempo onde a fragmentação da potência humana de ação trans/forma/dor/a alcança, graças aos avanços tecnológicos, níveis elevados. Segundo Postone (2014), viabilizado pelo acréscimo da velocidade (re)produtiva e o surgimento de um tempo abstrato, que se descola de coordenadas espaciais e incide sobre o humano de maneira nociva. No filme, perseguindo esse ideais de uma modernidade da (re)produtividade, tecnologias ameaçam e fragilizam a classe trabalhadora em aspectos basilares, como direito ao horário de alimentação, necessidades fisiológica e o descanso — em consonância com um cenário contemporâneo de ataque aos direitos da classe trabalhado, com o mesmo discurso de modernização.

### **9.7 Conclusões: Alienação/Estranhamento e Criação, na relação com os demais núcleos de significação**

Começamos o presente estudo com indagações amparadas em afirmações como a de Serra (2008, p. 145-146), de que

*Tempos Modernos* é, provavelmente, o melhor documento alguma vez produzido sobre a sociedade industrial – dando conta não só da sua versão fordista, existente à época, mas também de algumas das direções que ela viria a tomar no futuro [...]este filme acaba por revelar, também, toda a importância da relação do cinema com domínios como os da sociologia, da antropologia, da economia ou da história, para nos referirmos apenas a alguns das mais relevantes ciências sociais e humanas contemporâneas.

E que, segundo Veroneze (2014, p.34) o filme retrata o auge do desenvolvimento do modo de produção capitalista, onde “a vida social acaba sendo regida pela lógica do capital, e as relações e inter-relações sociais se apresentam totalmente coisificadas e reificadas”.

A presente pesquisa possibilitou-nos aprofundarmo-nos na análise desse retrato de um tempo (SERRA, 2008), em direção a uma compreensão da Alienação/Estranhamento amparada em uma concepção de tempo; produzida em sua transformação, exploração e acumulação (POSTONE, 2014), que vemos objetivadas nos arranjos tecnológicos do filme e suas implicações/repercussões na (re)produção da vida e do sofrimento, especialmente sustentados pelo personagem central da obra.

Vimos essa perspectiva de tempo, construída na obra, a partir de uma dinâmica voltada para captura da potência humana, no tempo de trabalho e tempo livre, e um ideal de sua acumulação, objetivada na mercadoria. Assim, aquilo que é (re)produzido na mercadoria, visto no filme, é mais que um aparente tempo de trabalho vendido aos modelos produtivos

vigentes, é um retrato da desarticulação da potência e unidade humana, de características trans/form/ativas.

É um retrato fílmico do tempo livre negado a alguns e concentrado por outros, aqueles que adquirem ou concentram o produto final dessa relação (re)produtiva e (re)ativa retratada no filme, conseqüentemente concentram tempo e vida que foi expropriada nesse processo. Um tempo, livre, que segundo Mészáros (2007) e Costa (2010), do qual depende a reconstrução de uma sociedade mais alinhada com a possibilidade de humanização emancipadora. Entretanto, é a qualidade de tempo que, segundo Paulo Roberto da Silva Galo — liderança no movimento de entregadores por aplicativos, tem sido expropriado da classe trabalhadora. Galo afirma que deveríamos estar reivindicando tempo livre, mas nos vemos em uma situação de lutar por direitos básicos, que ainda não foram conquistados ou estão sendo retirados em alterações feitas na legislação trabalhista<sup>69</sup>.

Trabalho intermitente, precarizado que avança, junto com os arranjos tecnológicos, a um patamar que ameaça até mesmo a possibilidade de que a classe trabalhadora possa vender sua mão de obra. Isso porque, a empresa que lidera o seguimento de entrega de alimentos, denunciado na entrevista de Galo como mantendo situação precária de trabalho, tem feito testes de utilização de *drones* entregadores<sup>70</sup>. Ou seja, mais um passo de substituição do trabalho humano e vivo, por um trabalho mecanizado (morto), que torna o campo de trabalho ainda mais vulnerável a esses encontros nocivos entre um modelo de produção desumanizador e os avanços tecnológicos, já retratados por Chaplin em 1936.

Ao mesmo tempo em que o filme, aqui analisado, denuncia mazelas humanas decorrentes do modo de produção capitalista, nos é possibilitado o (re)encontro com a potência trans/form/ativa humana, presente na arte, intermediada pelo gênero cômico; Sua capacidade de oferecer crítica contundente, bem como rotas de produção de significações que convidam a consciência humana a construir caminhos de enfrentamento das condições abordadas.

O exemplo melhor acabado, em nossa compreensão, é uma das cenas finais do filme, com as quais abrimos o presente estudo, em que o trabalhador de Chaplin, frente à falta de prescrições (como no contexto da indústria), vendo as ordenações anteriores (como os ensaios) serem falhas, lança-se a um improviso e uma rítmica, velocidade e direção distinta a das máquinas. Assim, conecta-se com a plateia e consigo mesmo, de maneira autoral, e na

---

<sup>69</sup> Fonte: entrevista de Galo a Folha de São Paulo, <https://www.youtube.com/watch?v=ttciccleoIg>.

<sup>70</sup> Fonte: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2022/01/21/anac-permite-uso-de-drones-para-entregas-no-brasil.ghtml>

contramão daquilo que observamos, ao longo do filme, em contextos laborais. O imprevisto e imprevisto, vistos como qualidades da ação humana indesejáveis, no contexto alienado/estranhado (Capítulo 5), surgem nessa cena como algo capaz de conectar o personagem principal a uma ação humanizada e humanizadora: a da (cri)ação/(cri)atividade, aqui defendida como condição e necessidade humana (GONÇALVEZ, 2019).

Concordamos com Soares (2001), baseada em estudos sobre a formação de conceitos a partir da perspectiva cinematográfica de Sergei Eisenstein e os diálogos com a teorização de Lev Vigotski, de que a arte não é capaz da produção por si só de uma consciência crítica acerca da realidade (na forma de conceitos científicos), mas pode ofertar vias de significação sobre temáticas importantes. Assim, portanto, estabelecem condições de debates e trocas que podem prover condições materiais de surgimento de uma perspectiva crítica e conceitual sobre a realidade.

“não vejo além disso tudo,  
o amor  
e as coisas livres,  
coloridas,  
nada poluídas”

(Capitão de Industria – Os Paralamas do Sucesso)

### **O contexto sócio-histórico de construção da presente pesquisa**

Destacamos, como um exercício de demarcação de coordenadas históricas sobre as quais esta pesquisa foi produzida, que o estudo foi desenvolvido durante a pandemia de Covid-19, que no Brasil vitimou (até a defesa desta dissertação) mais de 600 mil vidas. Acrescentamos um agravamento para a pesquisa que foi a situação de desmonte de políticas públicas de educação e o ataque às universidades públicas, que cria uma atmosfera hostil para a produção científica, em especial àquela que se propõe construir conhecimento crítico, comprometido com a transformação social. Nessa direção, a presente pesquisa configura-se como um ato de resistência e defesa da universidade pública, por parte de todas as pessoas envolvidas, direta e indiretamente, na elaboração deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, W. M. J.; OZELLA, S. Apreensão dos sentidos: aprimorando a proposta dos núcleos de significação. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v. 94, n. 236, p. 299-322, 2013. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/rbeped/a/Y7jvCHjksZMXBrNJkq4zjP/>> Acesso em: 11 mai. 2020.
- AGUIAR, W. M. J.; OZELLA, S. Núcleos de significação como instrumento para a apreensão da constituição dos sentidos. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 26, n. 2, p. 222-245, 2006. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932006000200006>.
- AGUIAR, W. M. J.; SOARES, J. R.; MACHADO, V. C. Núcleos de significação: uma proposta histórico-dialética de apreensão das significações. **Cad. Pesqui.**, São Paulo, v. 45, n.155, p.56-75, 2015. <https://doi.org/10.1590/198053142818>.
- ALMEIDA, M. R. **Formação social dos transtornos do humor**. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Botucatu, SP, 2018.
- ALMEIDA, M. R.; GOMES, R. M. Medicalização social e educação: contribuições da teoria da determinação social do processo saúde doença. **Nuances: estudos sobre Educação, Presidente Prudente**, SP, vol. 25, n. 01, p. 155-175, 2014. <http://dx.doi.org/10.14572/nuances.v25i1.2728>
- ANTUNES, R. Os exercícios da subjetividade: as reificações inocentes e as reificações estranhadas. **Caderno CRH [online]**. v. 24. 2011. <https://doi.org/10.1590/S0103-49792011000400009>.
- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, jan. 2000. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>> Acesso em: 17 jul. 2022.
- AMORIM, H. O tempo de trabalho: uma chave analítica. **Sociedade e Estado [online]** v. 28, n. 3, p. 503-518, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000300003>.
- AMORIM, R. Cenas do trabalho na tela. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 58, n. 4, p. 45-47, 2006. Disponível em <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252006000400023&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252006000400023&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 11 mai. 2020.
- AQUINO, C. A. B.; MARTINS, J. C. O. Ócio, lazer e tempo livre na sociedade do consumo e do trabalho. **Rev. Mal-Estar Subj.**, v. 7, n. 2, p. 479-500, 2007. Disponível em < [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482007000200013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482007000200013&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 18 jan. 2022.
- ASBAHR, F. da S. F.. A pesquisa sobre a atividade pedagógica: contribuições da teoria da atividade. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 108-118, 2005. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782005000200009>.
- BAUER, M.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERTINI, F. M. A. Sofrimento ético-político: uma análise do estado da arte. **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. spe. 2, p. 60-69. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/RX4JKfPnj63wjXRhCpjrjRx/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em: 17 jun. 2020.

BUENO, L. D et al. Iconografia na investigação e intervenção de processos psicossociais. **Revista de Psicologia da UFC**, v. 8, p. 99-108, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/18783>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

BUENO, L.D. **Grafites e pichações no município de Maceió: análise psicossocial a partir dos conceitos de imaginação e criação vigotskianos**. 2017 36f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, 2017.

BUENO, L. D.; ROCHA, M. L. B. ; OLIVEIRA, A. A. S. Vivências de juventudes Em espaços urbanos: grafite e pichação como expressões de subjetividade. **Fragmentos da cultura**, v. 29, n. 03, p. 425-435, 2019. <http://dx.doi.org/10.18224/frag.v29i3.7800>.

BUENO, L. D. **Clínica e psicoterapia Sócio-histórica: um ensaio teórico-prático**. 2020. 42 f. Trabalho de Conclusão de Residência (Especialização) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 171-193.

CASTRO, R. **Flor de Obsessão: As 100 melhores frases de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

**TEMPOS Modernos** [Filme]. Produção e direção de Charles Chaplin. Estados Unidos da América. Charles Chaplin Productions, 1936. DVD. 87 min. Preto e Branco. Mudo.

CORDEIRO, L. H. B. O desenvolvimento da comédia antiga no sistema. **Dia-Logos**, n.9. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/dia-logos/article/viewFile/23186/16539>> Acesso em: 06 out. 2021.

COSTA, M. H. M. **As categorias Lebensäusserung, Entäusserung, Entfremdung e Veräusserung nos Manuscritos Econômico-filosóficos de Karl Marx de 1844**. 1999. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 1999.

COSTA, M. H. M. **Das categorias de O capital à vida cotidiana**. 2010. 350f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

DELARI JUNIOR, A. Sentidos do “drama” na perspectiva de Vigotski: um diálogo no limiar entre arte e psicologia. **Psicol. estud.**, Maringá, v. 16, n. 2, p. 181-197, 2011 . <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722011000200002>.

VAN DER VEER, R., VALSINER, J. **Vygotsky: uma síntese**. São Paulo: Loyola, 1996.

DUARTE, N. **Vigotski e o “aprender a aprender” - crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana**. Campinas: Autores Associados, 2000.

DUARTE, N. A teoria da atividade como uma abordagem para a pesquisa em educação. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 279-301, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/9646>>. Acesso em: 08 mai. 2020.

QUANTO tempo o tempo tem [Documentário]. Direção: Adriana Dutra, Walter Carvalho. Produção de Alessandra Alli, Eloisa Lopez, Fernanda Franco, Paula Junqueira, Thiago Guimarães. Brasil: Netflix, 2015.

EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ESTOU me guardando para quando o carnaval chegar [Documentário] Direção de Marcelo Gomes. Produção de Nara Aragão; João Vieira Jr. Brasil: Netflix, 2019.

FACCI, M. G. D.; ESPER, M. B. S. B. Adoecimento e medicalização de professores universitários frente a precarização e intensificação do trabalho. **Movimento-revista de educação**, v. 7, n. 15, 2020. <https://doi.org/10.22409/mov.v7i15.42453>

FERREIRA, N. B. de P. A arte e a formação humana: implicações para o ensino de literatura. In: MARTINS, L. M.; DUARTE, N., (orgs). **Formação de professores: limites contemporâneos e alternativas necessárias** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

FOUCAULT, M. **A História da Loucura na Idade Clássica** (1961). 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FURTADO, J. R. **Inventi(cidade): os processos de criação no graffiti**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2007.

FRAGOSO, E. A. R. Considerações sobre o método, a ordem e o entendimento em René Descartes e Benedictus de Spinoza. **Estud.filos**, Medellín, n.33, p.53-64, 2006. Disponível em: < [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-36282006000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282006000100005&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 15 Ago. 2021.

FREZZA, M.; GRISCI, C. L. I.; KESSLER, C. K. Tempo e espaço na contemporaneidade: uma análise a partir de uma revista popular de negócios. **Revista de Administração Contemporânea** [online], v. 13, n. 3, p. 487-503, 2009. <https://doi.org/10.1590/S1415-65552009000300009>.

GINZBURG, J. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Alea: Estudos Neolatinos** [online], v. 5, n. 1, pp. 61-69, 2003. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100005>.

GÓES, E. Shopping Center: consumo, simulação e controle social. **Finisterra**, Lisboa, n. 102, p. 65-80, 2016. <http://dx.doi.org/10.18055/Finis6893>.

GOMES, R. M. **Humanização e desumanização no trabalho em saúde**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2017.

GONÇALVES, A. C. A. B. Imaginação e criação artística enquanto necessidade e essência humana à luz da teoria Histórico-Cultural. **Revista Eixo**, v. 8, n. 2. 2019. Disponível em: < <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/778>> Acesso em: 17 jul. 2022.

GONZALEZ-REY, F. **Sujeito e subjetividade**. São Paulo: Thomson, 2003.

GONZALEZ-REY, F. As categorias de sentido, sentido pessoal e sentido subjetivo: sua evolução e diferenciação na teoria histórico-cultural. **Psicologia da Educação**, São Paulo, n. 24, p. 155-179, 2007a. Disponível em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-69752007000100011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752007000100011&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 08 mai. 2020.

GONZALEZ-REY, F. **Psicoterapia, subjetividade e pós-modernidade. Uma aproximação histórico-cultural**. São Paulo, Thomson, 2007b.

GRADELLA JUNIOR, O. Sofrimento psíquico e trabalho intelectual. **Cadernos de psicologia social do trabalho**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-148, 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-37172010000100011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-37172010000100011&lng=pt&nrm=iso)>. Acessado em 04 maio 2020.

GUEVARA, A. J. H.; ZANIN, F. L.; RODRIGUES, A. M. E. Tempo para trabalhar, tempo para viver a vida: as possibilidades de uma vida a ser vivida fora da centralidade do trabalho. **Revista pensamento & Realidade**, v. 31 n. 2. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/27496/20429>> Acesso em: 17 jan. 2022.

HAN, B. C. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo. Perspectiva. 1999.

HUSSON, M. Notas críticas sobre o capitalismo cognitivo. **Revista O Comuneiro** [online], n. 5, set 2007. Disponível em: <[http://www.ocomuneiro.com/nr05\\_04\\_MichelHusson-Notascriticassobreocapitalismocognitivo.html](http://www.ocomuneiro.com/nr05_04_MichelHusson-Notascriticassobreocapitalismocognitivo.html)> Acesso em: 10 jul. 2010.

KASTRUP, V. “Será que cegos sonham?”: o caso das imagens táteis distais. **Psicologia em Estudo**. v. 18, n. 3, p. 431-440, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/RKzKC3yLvgCyrSZLqLPS5Lf/?lang=pt#>> Acesso em: 26 mai. 2021.

KELLER, R. J. Alienação/estranhamento e ser genérico nos Manuscritos Econômico-filosóficos de Karl Marx. **Revista Direito e Práxis** [online]. v. 9, n. 4 . 2018. <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2018/32165>.

KONDER, L. **O que é dialética**. 25ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1981.

LEFEBVRE, H. **Marxismo**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In BAUER, M.; GASKELL, G. (Orgs.), **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes. 2002, p. 137-155.

LUKÁCS, G. **Para uma ontologia do ser social II**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARICATO, E. et. al. **Cidades Rebeldes: passe-livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MARTÍN-BARÓ, I. Del pensamiento alienado al pensamiento creativo (1971). **Teoría y Crítica de la Psicología**. n 6, p. 457-486. 2015. Disponível em: <<http://www.teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/71>> Acesso em: 17 out. 2021.

MARTINS, J. C. O. Sentidos e possibilidades subjetivas do tempo livre. **LICERE - Revista Do Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Estudos Do Lazer**, v. 11, n. 2, 2008. <https://doi.org/10.35699/1981-3171.2008.904>.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

MÉSZÁROS, I. **A teoria da alienação em Marx**. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2006.

MÉSZÁROS, I. **O desafio e o fardo do tempo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MÉSZÁROS, I. **O conceito de dialética em Lukács**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MÍDIA manipuladora: Fizemos Emicida chorar com fãs de Levanta e Anda. Direção: Ronald Rios. Brasil, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mIsr3zDMEqw>>. Acesso em: 06 out. 2021.

MORAES, J. S. de.; SILVA, G. L. R. da.; ROSSLER, J. H.. A alienação e o sofrimento da classe trabalhadora: contribuições da Psicologia Histórico-Cultural. **Revista Eletrônica Arma da Crítica**, ano 2, número especial, 2010. Disponível em: <[http://www.armadacritica.ufc.br/phocadownload/artigo\\_5\\_especial.pdf](http://www.armadacritica.ufc.br/phocadownload/artigo_5_especial.pdf)> Acesso em: 04 mai. 2020.

MUNNÈ, F. **La psicología del tiempo libre**. Cidade do México: Ed. Trilla, 1980.

NOMADLAND. (Filme). Direção de Chloé Zhao. Produção de Frances McDormand, Peter Spears, Mollye Asher, Dan Janvey, Chloé Zhao. Estados Unidos da América: Searchlight Pictures, 2021.

OLIVEIRA, A. A. S. **Turismo e comunidade: a configuração do sofrimento psicossocial em um povoado de pescadores**. 1998. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 1998.

OLIVEIRA, A. A. S. **Praia do Francês: uma comunidade invadida pelo turismo**. Editora Massangana, v.1. Recife, 2002.

OLIVEIRA, A. A. S. et al. Iconography in psychosocial research with children : creation and imagination in childhood. In: BEATÓN, G. A.; CALEJON, L. M.; ELEJALDE, M. F. (Org.). **Enfoque histórico-cultural: Problemas de las prácticas profesionales**. 1ed. São Paulo: Terracota, 2017, v. 2, p. 83-98.

OLIVEIRA, A. A. S. et al. Criação icônica: objetivação da imaginação e expressão de interconexões culturais. In: XYPAS, R.; COSTA-FERNANDEZ, E. M.; MARQUES-LAURENDON, C. (Org.). **Comunicação e interculturalidade educação, novas tecnologias e linguagens**. 1ed. Recife: Editora UFPE, v. 1, 2018, p. 285-298.

OLIVEIRA, B. Cinema e imaginário científico. **Hist. cienc. saúde-Manguinhos** [online], vol.13, p. 133-150, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702006000500009>.



PASQUALINI, J. C.; MARTINS, L. M. Dialética singular-particular-universal: implicações do método materialista dialético para a Psicologia. **Psicologia & Sociedade**, 27(2), 362-371. São Paulo, 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1807-03102015v27n2p362>

PESSOA, F.. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PINHEIRO, C. F. As imagens culturais na perspectiva vygotskiana. **Revista contrapontos**, Itajaí, SC., v. 5, n. 2, mar. 2009. ISSN 1984-7114. Disponível em: <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/829/680>>. Acesso em: 30 Jan. 2022.

POSTONE, M. **Tempo, trabalho e dominação social**. São Paulo: Boitempo, 2014.

PRESTES, Z. R. **Quando não é a mesma coisa: análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil: repercussões no campo educacional**. 2010. 295 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.

RAMOS, S. D. H. **A dimensão formativa do cinema e a catarse como categoria psicológica: um diálogo com a psicologia histórico-cultural de Vigotski**. 2015. 190f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2015.

RANIERI, J. **Alienação e Estranhamento em Marx: Dos Manuscritos Econômico-filosóficos à Ideologia Alemã**. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2000.

SAFATLE, V. A economia é a continuação da psicologia por outros meios: sofrimento psíquico e o neoliberalismo como economia moral. In: SAFATLE, V.; SILVA JUNIOR, N.; DUNKER, C. (orgs.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte (MG), Autêntica, 2021, p. 17-46.

SAFATLE, V.; SILVA JUNIOR, N.; DUNKER, C. (orgs.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte. Autêntica, 2021.

SALVADOR, D. S. A. C. O. Geografia e o método dialético. **Sociedade e Território**, v. 24, n. 1, p. 97-114, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/sociedadeeterritorio/article/view/3466>> Acesso em: 17 jul. 2022.

SANTOS, L. G. **Inconsciente: uma reflexão desde a Psicologia de Vigotski**. 2015. 219 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

SAWAIA, B. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: SAWAIA, B. (org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. Petrópolis: Vozes. 1999a, p. 97-119.

SAWAIA, B. Introdução: exclusão ou inclusão perversa? In: SAWAIA, B. (org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. Petrópolis: Vozes, 1999b, p. 7-13.

SAWAIA, B. Psicologia e desigualdade social: uma reflexão sobre liberdade e transformação social. **Psicologia & Sociedade**, v. 21, n. 3, p. 364-372, 2009. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822009000300010>.

SAWAIA, B. Da consciência à potência de ação: um movimento possível do sujeito revolucionário na psicologia social laneana. In: GALINDO, W.; MEDRADO, B. (Orgs.), **Psicologia Social e seus movimentos: 30 anos de ABRAPSO**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011, p. 35-51.

SAWAIA, B. Transformação social: um objeto pertinente à Psicologia Social? **Psicologia & Sociedade**, v. 26, n. spe. 2, p. 4-17, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/Wx4KxGgWwRk57tqYxQS4Zhx/>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

SERRA, P. Tempos modernos. **Doc On-line**, n.04, p. 145-146, 2008. Disponível em:< [http://doc.ubi.pt/04/analise\\_paulo\\_serra.pdf](http://doc.ubi.pt/04/analise_paulo_serra.pdf) > Acesso em: 02 nov. 2020.

SILVA, P. S. Notas sobre o aparecimento de vestígio em Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin** 20, p.166-187, 2018. <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v202018-09>.

SIRGADO, A. P. O social e o cultural na obra de Vigotski. **Educação & Sociedade** [online], v. 21, n. 71, 2000. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302000000200003>.

SMOLKA, A. L. B. Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de rede de significações. In: ROSSETTI-FERREIRA, M.C. et al. (Orgs.), **Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artes Médicas. 2004, p. 35-49. Disponível em: <<http://www.cindedi.com.br/file/f039909539cf7c06da5096fcc6b1483b>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

SOARES, S.S. **A formação dos conceitos e o discurso interior em Eisenstein e Vygotsky: montagem teórica**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2001.

SOUZA, M. C. et al. Integralidade na atenção à saúde: um olhar da Equipe de Saúde da Família sobre a fisioterapia. **Mundo saúde**, v. 36, n. 3, p. 452-460, 2012. Disponível em: <[https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/artigos/mundo\\_saude/integralidade\\_antecao\\_saude\\_olhar\\_eq\\_uipe.pdf](https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/artigos/mundo_saude/integralidade_antecao_saude_olhar_eq_uipe.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2021.

TARJA branca: a revolução que faltava [Documentário]. Direção de Cacau Rhoden. Produção de Luana Lobo, Marcos Nisti, Estela Renner. São Paulo: Marinha Farinha Filmes, 2014.

VERONEZE, R. T.A realidade coisificada e reificada: em tempos de manifestações sociais (The reality reified and reified in times of social manifestations). **Revista Emancipação**, v. 14, n.1, p. 33-45, 2014. Disponível em < <https://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/6244/4441>> Acesso em: 10 mai. 2020.

VYGOTSKI, L. S. **Obras escogidas** (Tomo IV). Madrid, Visor. 1993.

VIGOTSKI, L. S. **A formação social na mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 1998a.

VIGOTSKI, L. S. A imaginação e seu desenvolvimento na infância. In: Vigotski, L. S., **O desenvolvimento psicológico na infância**. São Paulo: Martins Fontes. 1998b, p. 107-131.

VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1998c.

VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes. 1999b.

VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia pedagógica.** São Paulo: Martins Fontes. 2001.

VIGOTSKI, L. S. O significado Histórico da Crise na Psicologia. Uma investigação metodológica. In: VIGOTSKI, L. S. **Teoria e Método em Psicologia.** 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes: 2004a, p. 203-417.

VIGOTSKI, L. S. Sobre os sistemas psicológicos. In: VIGOTSKI, L. S. **Teoria e Método em Psicologia.** 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes: 2004b, p. 103-135.

VIGOTSKI, L. S. A Psique, A Consciência, O Inconsciente. In: VIGOTSKI, L. S. **Teoria e Método em Psicologia.** 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes: 2004c, p. 137-159.

VIGOTSKI, L. S. O problema da consciência. In: VIGOTSKI, L. S. **Teoria e Método em Psicologia.** 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes: 2004d, p. 171-189.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância.** Tradução de Zoia Prestes. São Paulo: Ática. 2009.

VYGOTSKY, L.S.; LURIA, A.R. **Estudos sobre a história do comportamento: Símios, homem primitivo e criança.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

WEDEKIN, L. M.; ZANELLA, A. V. **Lendo imagens a partir de Vygotsky.** VI seminário leitura de imagens para a educação: múltiplas mídias, Florianópolis, p. 215-224, 2013.

WEDEKIN, L. M. **Psicologia e arte: os diálogos de Vigotski com a arte russa de seu tempo.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2015.

ZANELLA, A. V. et al. Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística. **PsicoUSF**, v. 10, n. 2, p. 191-199, 2005. <https://doi.org/10.1590/S1413-82712005000200011>.