

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

WILIAM MACHADO DE ANDRADE

TRABALHO NA COMUNICAÇÃO

Os sentidos da atividade humana pelas lentes do cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha de Pesquisa Epistemologia, Teoria e Metodologia da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Roseli A. Fígaro Paulino.

São Paulo
2009

WILIAM MACHADO DE ANDRADE

TRABALHO NA COMUNICAÇÃO

Os sentidos da atividade humana pelas lentes do cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha de Pesquisa Epistemologia, Teoria e Metodologia da Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Roseli A. Fígaro Paulino.

São Paulo
2009

Wiliam Machado de Andrade

Trabalho na Comunicação: os sentidos da atividade humana pelas lentes do cinema

Banca examinadora:

Nome e Assinatura

Nome e Assinatura

Nome e Assinatura

Dissertação defendida e aprovada em:

___ de _____ de _____

A todos os meus queridos, cujas idéias,
personalidades e façanhas encontram-se
refratadas neste texto.

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que contribuíram para a composição deste texto. Desde já agradeço sua atenção e paciência. Tenho certeza que vocês sabem quem são.

Em especial, citarei algumas: os meus pais e minha irmã, que sempre me apoiaram e acreditaram, provando que as distâncias não são intransponíveis.

Ana Paula, minha Tica, que à medida que conhece meu mundo faz com que eu o redescubra de uma forma muito melhor. Seu carinho e companheirismo, além de inigualáveis e bem-vindos, são constantemente percebidos (e espero que tenham sido recompensados à altura)!

Wagner, meu tio e chapa. Sua arte é uma enorme inspiração, bem como sua amizade.

Jesusmar, que me ensinou tanto nesses últimos anos. Acadêmica e pessoalmente.

Meus eternos *roomies* Glauco e Fabiano. Este texto começou a ser pensado muitos anos atrás em nossas conversas de insônia coletiva.

Meus grandes amigos do grupo de pesquisa Comunicação e Trabalho. Vocês são uma grande referência. Sinto-me honrado por poder partilhar um pouco do conhecimento de cada um!

Meus amigos e familiares que, mesmo longe, estão sempre sendo lembrados.

Todos os alunos do IGAT, pessoas tão especiais que acreditaram ser possível o sonho do Desenho Animado em São José dos Campos.

Meus companheiros da Vale do Paraíba Film Commission, que mergulharam comigo nessa incrível empreitada rumo à produção cinematográfica.

Minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Roseli A. Fígaro Paulino. Foi um privilégio ter acesso ao seu conhecimento e espero ter correspondido às expectativas.

Enfim, a todos que acompanharam partes diferentes do meu trabalho. Muito obrigado e saibam que vocês estão impressos nestas páginas.

RESUMO

O texto é uma análise acerca dos sentidos atribuídos ao tema “trabalho” difundidos pelos meios de comunicação, utilizando, como recorte destes, o cinema. Trata-se de um estudo sobre como o trabalho é representado e quais as percepções reveladas acerca de suas transformações decorrentes de mudanças nos modos de produção, ocasionando diferentes formações sociais ao longo do tempo.

ABSTRACT

This text is an analysis about the meanings conferred to the theme "work" by the communication mediums, using, for this analysis, the cinema. It is a study about how work is represented and which are the perceptions revealed about its transformations due to changes in the methods of production, resulting different social formations from time to time.

OBJETIVO

A pesquisa tem por objetivo analisar os sentidos do trabalho difundidos pela comunicação ao longo do século XX, de acordo com as mudanças promovidas pelos modos de produção e suas tecnologias.

MÉTODOS

A pesquisa consiste em analisar os sentidos atribuídos a um tema específico, no caso o trabalho, através da comunicação, utilizando, como recorte desta, o cinema. Para tal, a técnica utilizada é a análise semiótica bakhtiniana, observando todos os mecanismos das narrativas no cinema e os cruzando, no que for relevante à pesquisa, com a bibliografia e teorias escolhidas, recorrendo à leitura do conteúdo para a interpretação de representações encontradas.

RESULTADOS

Os estudos do trabalho através do cinema, abordando a história de ambos, demonstram como os sentidos do primeiro mudam de acordo com as épocas e seus respectivos modos de produção. As sociedades ao entorno da atividade humana são reveladas através dos filmes, trazendo diversos dados que possibilitam uma melhor compreensão das configurações sociais, comunicacionais e de trabalho do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Trabalho; Comunicação; cinema; sentidos do trabalho; atividade humana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
I. REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO E O CINEMA	05
Capitalismo e Comunicação	13
Primórdios das Narrativas Audiovisuais	15
Imagens em Movimento	21
Surgimento de uma Indústria	22
Tecnologias para as Linguagens	30
Vanguardas do Cinema de 20 e 30	35
Características Narrativas	36
Possibilidades Inesgotáveis	37
Ficção Cinematográfica	38
Características da Vida Narrada	39
Obra e História	42
As Narrativas para Análise	42
Século XX em dois filmes	43
II. BASES DO TRABALHO	45
Método e Técnica	47
Duas Obras para Dois Momentos	50
III. A ESTEIRA NO CINEMA	52
Novas Configurações	54
Tempos Modernos	56
Comparando as Greves	81
Continuam os Tempos	82
Concluindo os Tempos	85
IV: FÁBRICA DE FILMES	95
Fábrica de Loucuras	99
Problemas com a Fábrica	126
O Que Dizem Outros Exemplos	130
Conclusões da Fábrica	131
V: TEMPOS DE LOUCURA	135
Classe que Sofre	137
Não Há Consenso	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
Referências Eletrônicas	155
Referências Filmográficas	156
ANEXOS	159

INTRODUÇÃO

A pesquisa descrita neste texto envolve dois elementos centrais que constituem o tema dos estudos aqui descritos: trabalho e comunicação. Estudar o trabalho é procurar entender como as sociedades são formadas a partir da atividade humana que transforma a natureza e atribui escalas de valores para a sua própria produção (em um contexto capitalista e industrial, conforme apresentado neste texto). Neste sentido, analisar a comunicação procura desvendar como tais atividades se organizam e as percepções vinculadas a elas.

A busca de uma melhor compreensão da realidade, com suas configurações sociais e determinadas bases econômicas, parece naturalmente levar os esforços de pesquisa a observações relacionadas ao tema proposto.

Ao longo dos anos, com inovações e mudanças nas técnicas empregadas nos modos de produção, os sentidos relacionados ao trabalho sofreram diversas mudanças. Em diferentes épocas a atividade humana serviu a distintos propósitos e, principalmente no século XX com o capitalismo ocidental, as maneiras de perceber o trabalho passaram a ser formadas a partir de duas frentes. A primeira pela própria experiência do trabalhador, envolvendo sua visão pessoal e dos colegas no ambiente de produção¹. A segunda, abordada nesta pesquisa, através de conceitos difundidos pelos meios de comunicação que permeiam as formações sociais de cada período.

De ambas as possibilidades surgem diversas intersecções entre o trabalho e a comunicação. Esta última presente nas relações interpessoais no ambiente de produção e nos meios que podem estar dentro ou fora dele: a comunicação reflete e refrata as visões acerca do trabalho.

Isso possibilita estudar o trabalho não a partir dele próprio, mas utilizando como objeto o que se difunde sobre ele.

Diversos são os caminhos possíveis para pesquisas envolvendo o objeto proposto. Este é construído aqui a partir do cruzamento entre os dois campos, a se observar como se constituem e se influenciam, utilizando como recorte cronológico o século XX.

¹ Como nos estudos de Fígaro Paulino em pesquisa com trabalhadores metalúrgicos. Cf. FÍGARO PAULINO, Roseli. **Comunicação e trabalho**: estudo de recepção: o mundo do trabalho como mediação da comunicação. São Paulo: Anita Garibaldi, 2001.

Os rumos escolhidos nesta pesquisa não eliminam outros que possam também relacionar-se com a comunicação e o trabalho. Pelo contrário, propõem mais uma abordagem que tem por objetivo analisar recursos da primeira, baseada em um de seus meios, a partir das relações com o segundo.

Diante de tal momento histórico, não há dúvida em apontar o cinema como forma de comunicação adequada para analisar o trabalho e suas implicações sociais.

Como explicitado no capítulo a seguir, o cinema é fruto de trocas comerciais originadas na venda da força de trabalho de seus criadores, só se tornando possível após as inovações tecnológicas pós-revoluções industriais que, por sua vez, formaram o capitalismo.

Uma vez haver a tentativa cotidiana de se observar o tempo presente com a finalidade de desvendá-lo, sendo ele ainda formado social e economicamente pelo capitalismo (mesmo que em alguns países isso não seja feito diretamente), não há a intenção aqui de analisar o trabalho fora de um contexto vinculado a este sistema econômico.

Há, assim, o enaltecimento do cinema como meio escolhido, uma vez ser ele uma das inovações que caracterizam o século passado na realidade industrial apresentada.

As produções para o cinema criaram um universo mercadológico interessante. São diversos gêneros, técnicas e estilos que formam o meio e seus públicos. Além disso, obras ficcionais servem como recortes de momentos e locais específicos a partir de narrativas que apresentam pontos de vistas particulares de seus realizadores, narrados através de personagens presentes na trama. Mas a pesquisa apresentada neste texto não pretende ser sobre a história do cinema propriamente dita, mas sim o prisma por onde o trabalho é observado.

Desta forma, não há apenas a escolha do cinema como representante da comunicação, mas também uma seleção de filmes destinados a este meio que se relacionam através de suas narrativas, diretamente, com o trabalho.

Não se trata, pois, de uma pesquisa exclusiva sobre o trabalho ou o cinema. Acima de tudo é uma pesquisa em Comunicação, cujo norte é um particular interesse sobre a atividade humana industrial e seus desdobramentos sociais.

O conceito de trabalho utilizado é bastante amplo. Vem daí a importância em delimitar o tipo de trabalho descrito: industrial no século XX, voltado ao capital e obtenção de salário resultante de sua venda², conforme referencial descrito por Karl Marx. Ainda assim, suas possíveis análises acabam por diversas vezes entrando em assuntos comumente relacionados a

² Não há, portanto, análises de outros tipos de trabalho, como o doméstico, o digital ou até mesmo o escravo, mantendo-se apenas aquele sob o contexto apresentado.

campos como a sociologia, a psicologia e a filosofia. Nenhum destes fornece, exclusivamente, as bases teóricas e metodológicas da pesquisa.

A interdisciplinaridade inata da Comunicação é seu maior atributo e talvez seu maior risco: à sua pesquisa é permitido entrar em campos outros e se relacionar com diversas áreas das ciências de acordo com seu objeto empírico. Neste sentido, as análises sobre o trabalho recorrem a conceitos e teorias que não são, necessariamente, oriundas de estudos em comunicação.

Por outro lado, correlacionar um tema com saberes de naturezas distintas traz diferentes modelos metodológicos que podem ou não ser convenientes ao objeto da pesquisa em comunicação. Por isso o reconhecimento de que as escolhas realizadas nesta pesquisa procuram mais somar-se a outras possibilidades do que estabelecer um padrão para os estudos nesta área.

Mais especificamente, no que tange o cinema, diversos estudos inspiraram o método utilizado para este texto, principalmente ao analisar um filme a partir de sua desconstrução³. Durante este processo, sempre baseado na presença narrada do trabalho nas obras apontadas, são utilizados conceitos de autores (conformes citados adiante) que procuram compreender a atribuição de sentidos durante a difusão coletiva através da comunicação e suas possibilidades, em formas de linguagens, de temas sociais.

Ao entrar no terreno de recursos narrativos e seus valores ideológicos, os estudos de tais autores passam a ser lembrados constantemente. Não através de diversas citações às suas obras, mas impregnados na observação crítica dos filmes e conseqüentemente na própria forma do texto.

A escolha dos exemplos cinematográficos apresentados, segundo critérios descritos no segundo capítulo, pretende compreender os sentidos do trabalho no cinema no século XX através de dois filmes que representam o período, constituindo a hipótese da pesquisa, conforme descrita no final do primeiro capítulo. Com uma diferença de cinquenta anos entre eles, procura-se observar, em dois momentos distintos, as mudanças nos modelos de produção e as suas conseqüências para o trabalho.

Diante da extensão do recorte, diversos filmes foram listados e assistidos até que dois fossem encontrados de acordo com os critérios estabelecidos. O primeiro, de certo modo,

³ Desconstruir um filme no sentido de “ler as imagens em movimento” a partir dos mecanismos utilizados para a formação de conceitos, “apreendendo como os filmes projetam considerável luz teórica própria na tela de nossos assuntos”, estabelecendo assim a relação da narrativa com sua própria realidade e a sua utilização para a compreensão de temas relacionados a quem a assiste. Cf. PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners In. COLLINS, RADNER E COLLINS. **Film theory goes to the movies**. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 231.

parece ser uma escolha óbvia: “Tempos Modernos” (EUA, 1936)⁴ de Charles Chaplin, é uma obra consagrada. Já “Fábrica de Loucuras” (EUA, 1986)⁵, de Ron Howard, precisou ser comparado a diversos outros filmes de sua época de lançamento até que houvesse a decisão de analisá-lo.

Os exemplos oriundos do cinema que não se enquadraram nas necessidades da pesquisa não foram descartados. Passagens e visões deles ajudam a esclarecer momentos e conceitos do trabalho nas narrativas analisadas. Alguns, inclusive, são citados durante o processo de “desconstrução” para a observação dos sentidos do trabalho de Chaplin e Howard.

De tais reflexões segue a descrição da pesquisa realizada, o levantamento e a verificação da hipótese levantada. Espera-se, assim, propor métodos e conceitos que auxiliem a compreensão de contextos sócio-históricos e possibilitem mais uma visão, oriunda da comunicação, dos sentidos do trabalho.

⁴ Vide ficha técnica no Anexo I.

⁵ Vide ficha técnica no Anexo I.

CAPÍTULO I:

Reflexões Sobre o Trabalho e o Cinema

Para a leitura dos sentidos atribuídos ao “trabalho” nos filmes escolhidos, alguns conceitos precisam ser explicitados para dar bases às análises e possibilitar uma melhor abordagem sobre o tema.

A compreensão da realidade, e suas atuais transformações, requerem, necessariamente, estudos acerca do trabalho.

Todo animal exerce determinadas atividades relacionadas a sua própria sobrevivência. O sobreviver está interligado a procedimentos específicos que são repetidos continuamente a fim de manter um padrão de comportamento que possibilite o suprimento de condições necessárias para a vida.

Atividade e sobrevivência são caracterizadas por uma relação de interdependência. Ao conseguir o alimento, por exemplo, o animal garante recursos para sobreviver e para continuar a busca por mais alimentos. Há um ciclo onde tudo o que se faz é orientado para o objetivo de se continuar fazendo.

Esta motivação única faz com que o animal seja caracterizado pelos procedimentos que repete continuamente. Ele se torna a sua própria atividade. Ao se identificar um animal é possível saber o que ele faz. Suas características permeiam sua própria origem.

A exceção é o homem.

O homem é capaz de exercer atividades que não estejam primariamente relacionadas à sua sobrevivência, distinguindo-se dos outros animais por conseguir elaborar suas ações e realizá-las mesmo com suas condições básicas já asseguradas. A atividade humana é acompanhada de pensamento.

O pensamento possibilita ao homem que seus objetivos não sejam alcançados de uma forma única, mas da maneira considerada como a melhor dentro de certas condições que estão ao seu redor. Isso faz com que o homem não seja apenas sua própria atividade e lhe traz a percepção de que o ambiente é externo à sua existência.

O trabalho é a forma fundamental [da] atividade transformadora porque o homem cria, em oposição às forças míticas, algo de algo, e não do nada. O trabalho humano transforma a realidade objetiva e faz dela, assim, a realidade humana, isto é, o resultado do trabalho humano. Enquanto o homem transforma a realidade objetiva – sociedade e natureza – cria as suas condições de

existência (...). O processo da criação, do ponto de vista do homem, é, pois, um processo de autocriação.⁶

Há, assim, o reconhecimento de si e da natureza que está ao seu entorno, ao transformar esta em objeto. O homem se objetiva na natureza, transformando-a em sua produção.

A atividade elaborada é o trabalho, base de formação do sujeito e gênese do pensamento humano.

(...) o trabalho é o elemento que constrói a consciência, na medida em que a saída de si desta última só é possível quando a natureza deixa de ser elemento estático, e isto se dá pela mediação do trabalho. (...) A consciência só se constrói como si (Selbts) quando se sabe diferente de si mesma pela existência do outro-de-si.⁷

O trabalho é formador da consciência. E esta, ao reconhecer a si própria, percebe a existência do outro-de-si. Outro este que pode ser a natureza como também os demais homens. E a conexão entre eles ocorre através da comunicação: “*A comunicação é a ponte que integra subjetividades*”⁸.

A coexistência do homem e do outro fornece bases para um trabalho norteado à convivência. As atividades não são exercidas para a própria sobrevivência, mas para a sobrevivência do grupo. Funções são divididas de modo que se complementem, transformando a natureza em bens coletivos. A produção voltada ao grupo forma uma sociedade.

O homem produtor é um ser social. A consciência é então fruto do trabalho (momento em que o sujeito produz, materializando sua consciência no objeto que é fruto de sua atividade, que é o processo de objetivação) e das interações sociais, sendo estas mediadas pela comunicação e seus sistemas de criação de sentidos: “*(...) a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos*”⁹.

A natureza é transformada em produto pela atividade pensada e pelas ferramentas criadas para auxiliar o exercício de produção. Elas são os instrumentos, produtos de trabalho elaborados para auxiliar as práticas dos trabalhadores.

⁶ SCHAFF apud FÍGARO PAULINO, Roseli. Recepção da comunicação no mundo do trabalho: uma crítica à ação comunicativa. In. **Ciberlegenda**, nº 9, 2002. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/repant2.htm>. Acesso em 10 de jan. de 2005, às 20:00h.

⁷ RANIERI, Jesus. **A câmara escura**: alienação e estranhamento em Marx. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 51.

⁸ COSTA, Maria Cristina C. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo, SENAC, 2002, p. 12.

⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 33.

Há, entretanto, diferenças nas funções. Algumas requerem procedimentos distintos em relação às outras. A divisão social destas carrega consigo atribuições de valores variados. Certas atividades são consideradas mais valiosas que outras.

Os valores de cada trabalho, difundidos através dos materiais resultantes (e percebidos socialmente como signos), acarretam em diferenças dentro da sociedade. São as classes. As escalas de valores no local de produção fazem com que os membros da sociedade sejam desiguais.

A desigualdade e a atribuição de valor revelam que o conflito entre as classes é inato à sua constituição, afinal, as funções exercidas e sua importância social são determinadas pelo meio que produz e realiza as trocas.

Por serem formadas socialmente, as diferenças entre classes alteram a formação da consciência do homem.

O indivíduo é, em certo sentido especial, uma função das condições sociais. Surge, assim, como um produto da sociedade, na forma concreta em que existe a sociedade. Se as condições sociais são condições de classes, o que está condicionado pela forma de produção, então será o indivíduo um produto das citadas condições, condicionado pela classe a que pertence.¹⁰

Percebe-se que a produção e a sociedade são interdependentes e constituintes da consciência. Esta, por sua vez, é oriunda de “*atividades sob determinados limites, pressupostos e condições materiais, independentes de sua vontade*”¹¹.

Tais determinações revelam que as condições de classe são ideológicas e, como observado nesta pesquisa adiante, difundidas através de recursos discursivos. Ideologia esta, e sua relação com a formação da consciência, compreendida segundo o contexto exposto por Marx e Engels:

A produção de idéias, de representações, da consciência, está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como na linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. (...) A consciência jamais pode ser outra coisa do que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real.”¹²

Tal atividade material é condicionada aos valores e às trocas do que foi produzido, fazendo com que a ideologia seja formada a partir da experimentação (observação, socialização e atividades exercidas) de um mundo pré-existente.

¹⁰ SCHAFF *apud* FÍGARO PAULINO, Roseli. *Op. cit.*

¹¹ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã** (Feuerbach). São Paulo: Hucitec, 1993, p. 36.

¹² Id. *ibid.*, ps. 36-37.

A vida real é o ambiente de produção e de trocas, que faz com que os tipos de trabalho sejam socialmente complementares. O homem não trabalha de forma a conseguir suprir todas suas condições de existência, mas produz mais de uma condição que sirva apenas para si. Tudo o que foi produzido e não pode ser consumido pelo próprio trabalhador é então trocado com outros trabalhadores de atividades distintas e que se encontram em equivalente situação de excesso de uma única produção (o excedente). Tais trocas ocorrem baseadas no valor atribuído a cada trabalho.

Desta forma, o trabalhador que *vale muito*¹³ tem possibilidades maiores de conseguir tudo o que precisa para sua sobrevivência do que o trabalhador que *vale pouco*, pois as condições de trocas do primeiro são melhores.

O produto, fruto do trabalho, passa a ser disputado ideologicamente pela sociedade, segundo as suas diferenças de classes e valores. Assim, o trabalhador perde sua relevância, uma vez que é o produto que passa a importar.

As trocas imbuídas de valores em uma sociedade formam um mercado e são efetuadas através de um representante do valor convencionado: o dinheiro.

Dentro de um mercado, o trabalho que possui maior valor é justamente a apropriação do trabalho alheio. Aqueles que não são capazes de produzir a partir de instrumentos próprios são providos destes em troca de sua produção excedente, transformada em mercadoria. É estabelecida uma relação de subordinação daquele que trabalha em relação a quem se apropria. São empregados e empregadores.

A posse aos instrumentos é determinante para a diferenciação das classes. O excedente apropriado, trabalho acumulado, é o capital do empregador: “*O capital é trabalho acumulado*”¹⁴. Ao determinar-lhe valor, torna-se sua fonte de lucro, chamada de mais-valia¹⁵.

Ao possuir a mais-valia, o empregador a transforma em dinheiro para efetuar trocas, destituindo o trabalhador de sua produção, efetuando a apropriação através do fornecimento de dinheiro de acordo com o valor atribuído. É o salário.

Dois grupos mostram-se distintos. O primeiro de empregadores – capitalistas – que, visando o lucro, mantêm a posse da produção com o pagamento de salários; o segundo de trabalhadores que, desprovidos do resultado de seus trabalhos, dependem do salário para realizarem as trocas que lhes permitem a sobrevivência.

¹³ Valor este atribuído por uma determinada sociedade em contextos históricos particulares de produção.

¹⁴ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 120. Grifo do autor.

¹⁵ A produção de mais-valia não é necessariamente um produto material. Pode ser também um serviço: “...*para além da produção material, o valor de uso pode ser muito bem (...) tanto um produto quanto um efeito útil, um serviço...*” – LOJKINE, Jean. **A classe operária em mutações**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990, p. 41.

Destas divisões são originadas as relações de poder que são determinantes em uma sociedade. Os que possuem menos poder formam uma classe que vive do trabalho assalariado.

O trabalho é formador de consciência por resultar em um produto que é a extensão do pensamento humano. Entretanto, através da cessão de instrumentos e salários, o trabalho passa a servir aos interesses do empregador, fazendo com que o trabalhador não se reconheça em sua produção. O produto se torna estranho ao seu produtor.

O estranhamento é resultado de atividades pensadas por um outro que não o trabalhador. Assim, o processo de formação de consciência é alterado, tornando o produtor alienado.

A alienação do trabalhador no seu produto significa não só que o trabalho se transforma em objecto, assume uma existência externa, mas que existe independentemente, fora dele e a ele estranho, e se torna um poder autônomo em oposição com ele; que a vida que deu ao objecto se torna uma força hostil e antagonica.¹⁶

A classe que vive do trabalho, desprovida de sua produção e atividade pensada para si própria, é alienada em sua origem. A sobrevivência não resulta em ações de provimento direto, mas indireto através do salário. As condições básicas não são determinadas apenas pela natureza, mas pela classe a qual os membros da sociedade pertencem, ou seja, do valor que detêm através de seus trabalhos:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo.¹⁷

A ideologia atribui sentidos outros ao objeto que não apenas o seu uso primário, criando valores para os produtos e para as tecnologias utilizadas em sua composição. O trabalhador alienado não se reconhece apenas em sua produção, mas também nos valores socialmente estabelecidos para ela. A formação da consciência não é apenas vinculada à atividade humana, mas também às escalas e diferenças de tais valores.

As relações sociais são então permeadas pelas classes as quais cada um pertence e, conseqüentemente, pela posse de dinheiro. Os jogos de interesse entre empregadores e empregados fazem com que os primeiros, desejando o aumento contínuo do lucro, utilizem

¹⁶ MARX, Karl. Op. cit., p. 160. Grifos do autor.

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 31.

mecanismos de aumento de produtividade e redução da mão-de-obra, diminuindo o número de salários oferecidos e forçando uma maior submissão dos trabalhadores.

Isso se dá por uma pretendida autonomia dos instrumentos oferecidos, ou seja, máquinas elaboradas não só para auxiliar o trabalhador, mas também exercer as funções destes. É o trabalho morto.

O trabalho morto diminui o papel do empregado, em quantidade e importância, relegando à produção humana – o trabalho vivo – condições ainda mais precárias de transformação da natureza e auto-realização, agravando o processo de alienação.

O capitalismo opõe trabalho vivo e trabalho morto em um processo predatório do primeiro, estendendo os efeitos do trabalho precário e redução de salários para as configurações sociais inseridas neste processo. Ambos geram produção que são apropriadas pelo empregador, que, em posse do capital, torna-se um capitalista. O trabalho vivo passa a ser subtrabalho.

... é bastante evidente a redução do *trabalho vivo* e a ampliação do *trabalho morto*. Mas, exatamente porque o capital não pode eliminar o trabalho vivo do processo de criação de valores, ele deve aumentar a *utilização e a produtividade do trabalho de modo a intensificar as formas de extração do subtrabalho em tempo cada vez mais reduzido*.¹⁸

Aquele que foi substituído pelo instrumento automatizado torna-se desempregado, desprovido de um salário.

Sem dinheiro e não possuindo nenhum valor atribuído ao seu trabalho, o desempregado torna-se marginalizado, pois deixa de pertencer à lógica que forma classes e dita seus membros.

Se o dinheiro é o vínculo que me liga à vida humana, que liga a sociedade em mim, que me une à natureza e ao homem, não será ele o laço de todos os laços? Não poderá ele soltar e unir todos os vínculos? Não será ele, portanto, o meio universal *de separação*? Constitui o verdadeiro meio de *separação e união*, a força galvano-química da sociedade.¹⁹

Tal marginalização é refletida também no consumo. Se o homem é incapaz de produzir todo o necessário para sua sobrevivência, o que produz como excesso é vendido de acordo com valores determinados, recebendo então um salário. Este, em forma de dinheiro, serve para a aquisição de produções alheias, até que todo o necessário seja suprido através de compras. Sem salário, não há possibilidade de compra e, conseqüentemente, de sobrevivência.

¹⁸ ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 6ª ed., 2000, ps. 119.

¹⁹ MARX, Karl. Op. cit., p. 232. Grifos do autor.

Percebe-se, assim, que com os salários são criados hábitos de consumo, determinados pelas classes em que os indivíduos se encontram.

Ao consumir, são deixadas partes do salário, em forma de dinheiro que servirá ao empregador para o pagamento de seus empregados e para a parcela de seu lucro, criando assim um movimento cíclico entre produção e consumo.

Desprovido de dinheiro que o possibilite consumir, o desempregado é excluído do ciclo, não servindo mais à sociedade a qual pertence.

Socialização, consumo, lucro, marginalização e alienação são fatores inerentes ao modo de produção capitalista que rege estas características do trabalho.

Algumas mudanças recentes no mundo do trabalho (entendido aqui como “*divisão social do trabalho*”²⁰: as relações entre o ambiente de produção voltado às trocas comerciais e o cotidiano de quem produz; ambos constituídos das conseqüências das organizações do trabalho) não impedem a existência e a continuidade de tais fatores nas relações trabalhistas. Pelo contrário, as evidenciam como no caso da venda da força de trabalho ou mesmo da produção por dinheiro que não venha na forma de salário, como nos casos de trabalho informal ou terceirização da produção.

Nos dois exemplos, as relações entre empregador e empregado tornam-se de contratante e contratado, desestruturando possíveis direitos trabalhistas e responsabilizando o trabalhador pela aquisição, manutenção e uso de instrumentos próprios (e, mesmo em posse destes, deixa seu excedente a um capitalista).

As crescentes inserções e usos de tecnologias no ambiente de produção também caracterizaram mudanças nas atividades humanas e suas relações sociais com o capital. Desde a primeira revolução industrial, passando pela esteira rolante de Ford à produção flexível de Ohno (presentes nos filmes analisados nesta pesquisa, onde serão mais bem descritas), a aquisição e o aumento do lucro guiaram os capitalistas à utilização de processos mais rápidos e menos custosos. Com as recentes técnicas digitais, não é diferente.

Com isso, as diferenças entre classes tornam-se ainda mais centradas na posse de dinheiro, isentando empregadores e/ou contratantes, inclusive, da responsabilidade de fornecimento de condições mínimas de produção.

²⁰ Termo este utilizado por Harvey para ilustrar as relações hierárquicas em um ambiente de produção – no caso a fábrica – e suas origens e impactos sociais. Neste texto é utilizada a observação do autor para uma melhor explicitação do “mundo do trabalho” como foi compreendido após leituras dos textos de Antunes, Fíguro Paulino e Alves que servem de base para as análises propostas nesta pesquisa. Conferir HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 102.

Nesse sentido, percebe-se que, sendo o trabalho elemento que define o homem, para qualquer estudo sobre meios de produção, ou que recaia em relações sociais, há de se analisar quais atividades foram organizadas para tal produção e como estas permeiam e definem uma determinada sociedade, notando que a causa das citadas mudanças estruturais no mundo do trabalho não é a automatização dos instrumentos em si, mas os usos dela:

“...o desenvolvimento de novas tecnologias gerou excedentes de força do trabalho, que tornaram o retorno de estratégias absolutas de extração de mais-valia, mais viável mesmo nos países capitalistas avançados (...). O retorno da superexploração (...), bem como o enorme crescimento das práticas de trabalho do setor informal por todo o mundo capitalista avançado, representa de fato uma visão bem sombria da história supostamente progressista do capitalismo.”²¹

Como é a *visão sombria* da história do capitalismo citada acima? Ou, delineando o objeto deste texto, como o mundo do trabalho é visto na história do capitalismo? Se a atividade humana está sendo fragmentada pela lógica de produção que tenta substituí-la, há de se refletir também sobre seu futuro.

O estudo de tais questões encontra um campo²² privilegiado para o seu desenvolvimento, tanto por sua proximidade com o mundo do trabalho, quanto por revelar visões e percepções sobre o mesmo: a Comunicação.

O trabalho humano (...) é uma atividade originalmente social, assente na cooperação entre indivíduos que supõe uma divisão técnica, embrionária que seja, das funções de trabalho; assim, o trabalho é uma ação sobre a natureza, ligando entre si os participantes, mediatizando a sua comunicação²³.

Ao passo que o trabalho cria as condições humanas, a comunicação as revela. A interação entre os membros de uma sociedade passa por processos comunicacionais que são determinantes para desvendar como os homens se relacionam e como a fala de cada um é resultante do seu convívio com o meio e das citadas condições: “... *o ato da fala, ou mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado individual no sentido estrito do termo (...). A enunciação é de natureza social*”²⁴.

²¹ HARVEY apud ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?**: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 1995, p. 22.

²² Compreendendo este termo no contexto do objetivo desta pesquisa, a partir do “*postulado de que a verdade científica do produto – mesmo em se tratando desse produto particular que é a verdade científica - reside numa espécie particular de condições sociais de produção; isto é, mais precisamente, num estado determinado da estrutura e do funcionamento do campo científico*”. – BOURDIEU, Pierre In ORTIZ, Renato (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Editora Ática, 1983, p. 122.

²³ LEONTIEV, Alexis. **O desenvolvimento do psiquismo**. Lisboa: Horizonte, 1978, p. 75.

²⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 109. Grifos do autor.

Se dentro de uma sociedade capitalista a produção é motivada pelo lucro, pode-se concluir que com a comunicação, orientada socialmente, não é diferente.

Capitalismo e Comunicação

Transformada em indústria, a comunicação é dividida em diversos meios. Cada um destes opera conforme suas próprias motivações e lógicas, permeando as relações interpessoais e processos cognitivos, tendo em suas narrativas valores constituídos socialmente:

A cada etapa do desenvolvimento da sociedade encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objetos da atenção do corpo social e que, por causa disso, tomam um valor particular. Só este grupo de objetos dará origem a signos, tornar-se-á um elemento da comunicação por signos²⁵.

O capitalismo e sua “*divisão do trabalho*”²⁶ requerem dos meios de comunicação a “*estruturação dos espaços econômicos*”²⁷. Em outras palavras, a sociedade industrial apóia-se na comunicação para a própria organização, explorando a capacidade de integração e difusão de valores (carregados nos signos que circulam socialmente) que os meios, transformados em mercadoria com o advento da industrialização e dos grandes centros urbanos resultantes, possuem.

Dessa relação entre a comunicação e o capitalismo, no início do século XIX, surge a indústria cultural “*com a publicação do primeiro jornal diário voltado para o grande público*”²⁸.

A imprensa “*seriada, lucrativa e mecanizada*”²⁹ dá início a uma série de produtos de comunicação voltados a fins comerciais e apoiados nas possibilidades tecnológicas para sua composição e na urbanização e divisão do trabalho para a formação de seus consumidores.

Um dos meios em particular relaciona-se intimamente com o mundo do trabalho. Trata-se do cinema, fruto de inovações e técnicas características da sociedade pós-revolução industrial que encontrava sua força motriz no capitalismo.

O cinema desenvolveu-se como resultante da confluência de três elementos no fim do século XIX e começo do XX: primeiramente, das artes, que após a fotografia encontrava-se

²⁵ Id., Ibid., p. 44.

²⁶ Cf. MATTELART, Armand e MATTELART, Michèle. **Histórias das teorias da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 5ª ed., 2002, ps. 13 a 15.

²⁷ Id., ibid., p. 14.

²⁸ COSTA, Maria Cristina C. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo, SENAC, 2002, p. 46.

²⁹ Id., ibid., p. 47.

apta à livre-expressão e ao uso de inovações tecnológicas, dando origem ao modernismo e sua permissão ao experimentalismo ilimitado.

Em segundo, das possibilidades da comunicação capaz de ser formulada em diferentes linguagens e discursos para contextos de emissão particulares e que teve diversos de seus meios transformados em produtos de consumo.

Por fim, e diante desta última motivação, do trabalho, que ao desenvolver os instrumentos fornecia tecnologias e métodos de produção para as artes cinematográficas ao mesmo tempo em que concentrava espectadores assalariados para as cidades e suas novas formas de espetáculo que estavam sendo desenvolvidas.

O cinema encontrou espaço para o seu desenvolvimento nas condições impostas pelo capitalismo que se configurava como modelo econômico predominante, tornando-se assim uma interessante ferramenta para narrá-lo historicamente.

Durante a pré-história do cinema (origens que remontam a tempos anteriores ao capitalismo e às primeiras projeções nas salas de exibição), há de se perceber que os idealizadores do meio, ou das artes correlatas, configuram-se como trabalhadores que tiveram que se adaptar ao modo de produção vigente ou então, seguindo as lógicas do trabalho voltado ao capital apresentadas acima, foram marginalizados e destituídos de suas funções.

Isso evidencia as relações do cinema com o trabalho e expõe como o seu desenvolvimento e constituição teve que seguir regras (segundo condições sócio-econômicas e, portanto, ideológicas) impostas por uma sociedade que se formava sob as mesmas condições.

Daí o norte da escolha dos filmes a serem analisados nesta pesquisa: obras que, direta ou indiretamente narram tais regras, cabendo a esta pesquisa descrever como a percepção impressa no filme dialoga³⁰ com a história de vida de seus personagens e, certas vezes, dos próprios realizadores.

É justamente por essas características que o cinema é o meio escolhido para as análises dos sentidos do trabalho na comunicação. E, para compreender suas técnicas, tanto no sentido de linguagens como de produção, é necessário observar suas origens e referências.

³⁰ Bakhtin expõe que a escrita literária dialoga com obras anteriores tanto da mesma natureza quanto do próprio autor, citando que o “*discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc*” (BAKTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 123). Essa relação dialógica da escrita literária com a realidade pode ser também atribuída à produção cinematográfica, sendo desta forma trabalhada neste texto.

Primórdios das Narrativas Audiovisuais

As tentativas de registrar e contar histórias a partir do uso de técnicas além da voz e do gestual estão longe de ser exclusividade dos meios de comunicação que permeiam as sociedades modernas e pós-modernas. Suas origens estão pintadas em cavernas habitadas no período Paleolítico.

As pinturas rupestres têm sido estudadas por diversas vertentes, desde a livre expressão até rituais de magia. Seja qual for a verdade por trás desses registros, o mais importante é perceber que eles servem para contar uma história a partir de um meio. No caso, visual, através da concepção de uma imagem.

Esta relação entre o fato e a imagem que o representa fornece uma enorme gama de possibilidades sobre como narrar a realidade. Entretanto, nem sempre a divisão entre esta e a narrativa é clara:

Aparentemente, para os homens do Paleolítico não havia uma distinção muito nítida entre a imagem e a realidade; ao retratarem um animal, pretendiam fazer com que ele fosse também trazido ao seu alcance, e ao "matarem" a imagem, julgavam ter matado o espírito vital do animal. Conseqüentemente, cada imagem só servia para uma vez...³¹

Não só as raízes dos meios de comunicação estão gravadas em cavernas, mas também o início da ficção (conceito este explicitado adiante) como forma de compreender e transformar a realidade³². Em tais representações também são encontradas tentativas de demonstrar movimentos, como desenhos de um animal, por exemplo, com várias patas adjacentes para mostrar que este estava a correr.

Tanto as representações da vida cotidiana quanto as ilustrações de "*dinâmicas de movimento*"³³ fornecem bases para refletir acerca do desenvolvimento de outros suportes capazes de narrar melhor determinadas realidades percebidas. O que não é possível saber, neste ponto, é se estas pinturas eram destinadas apenas à observação do próprio artista e dos demais membros de seu meio ou se serviam como recursos a um orador para contar suas experiências a um determinado grupo. Nas duas hipóteses pode-se notar que a atividade humana já estava interligada com seu ambiente social.

³¹ JANSON, H.W. e JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996, ps. 15-16.

³² Cf. COSTA, Maria Cristina C. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo, SENAC, 2002, ps. 31-32.

³³ Termo usado em: LORD, Peter e SIBLEY, Brian. **Cracking animation: the Aardman book of 3-D animation**. Londres: Thames & Hudson, 1998, p. 17.

As possibilidades de registro e de narração são desenvolvidas juntamente com a evolução humana de modo que é possível pensar que acabam por se fundir em uma só obra artística deixada para a posteridade.

Na escultura egípcia, por exemplo, a Paleta do Rei Narmer, de 3000 a.C.³⁴, não apenas marcava sua vitória sobre o Baixo Egito, como também a narrava através das imagens ali produzidas, da mesma maneira que uma estátua pode servir para eternizar a memória do homenageado, bem como contar quem ele era.

Os meios narrativos encontraram novas dimensões na civilização grega. Ficção e cotidiano se tornaram uma só forma de memória, através dos mitos dos deuses e seus feitos.

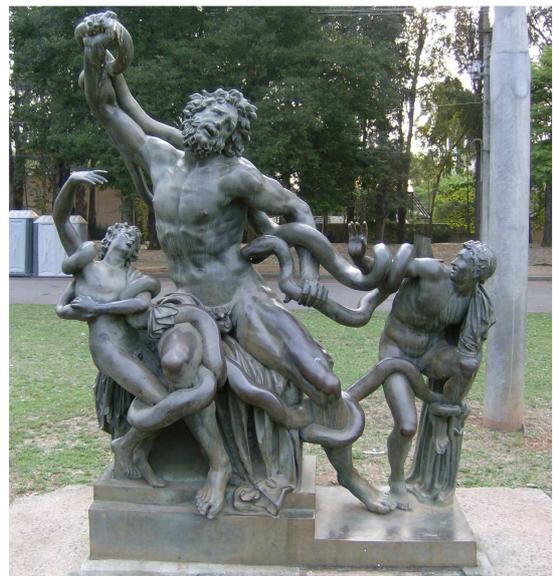
As representações visuais encontraram espaço até mesmo na cerâmica, destituindo os adornos decorativos para significar um momento, mesmo que ficcional:

Inicialmente, a cerâmica grega só havia sido decorada com desenhos abstratos – triângulos, formas de xadrez, círculos concêntricos – mas, por volta de 800 a.C., figuras humanas e de animais começaram a aparecer no interior de uma concepção geométrica, e nos exemplos mais amadurecidos essas figuras constituíam cenas de uma maior elaboração.³⁵

Essas cenas possuíam clara intenção narrativa e, em alguns casos, assim como também nas artes egípcias, uma seqüência cronológica a ser observada para dar a idéia de continuidade, adicionando recursos na maneira de contar histórias. O desenvolvimento de atividades produtivas mais complexas reflete diretamente nas técnicas artísticas.

A escultura sobre Laocoonte e seus filhos³⁶ é outro exemplo de um meio narrativo. A estátua não apenas o representa com seus descendentes, mas conta como foram suas mortes após serem envolvidos por serpentes. Mais do que um registro de um acontecimento (que se presume não ter ocorrido na realidade, uma vez que se trata de um mito sobre uma divindade), há a representação de uma história transmitida socialmente, uma memória de um tempo e seus ídolos.

Este raciocínio serve também para as obras representando Júlio César, no Império Romano.



Reprodução de Laocoonte no parque do Ibirapuera, em São Paulo - SP.

³⁴ Conferir a imagem em: JANSON, H.W. e JANSON, Anthony F. Op. cit., p. 24.

³⁵ Id., *ibid.*, ps. 46-47.

³⁶ Conferir imagem em: id., *ibid.*, p. 66.

Não se trata de simplesmente mostrar o imperador; pretendia-se narrar suas histórias através de um suporte artístico. A intenção não era descrever como ele era, e sim quem ele era a partir de narrativas sobre seus feitos.

Os romanos herdaram dos gregos também os métodos teatrais de contar histórias. E é no teatro e seus gêneros que diversos exemplos de recursos que adicionam elementos e auxiliam as narrativas são encontrados.

Este meio de comunicar tem, em sua natureza, várias formas de utilização de diferentes técnicas, artísticas ou não, apropriando-se de suportes que não lhe são originais. Nascido de uma procissão vinculou-se à música; possui uma estreita relação com a literatura na escrita de textos e roteiros; com as artes plásticas, para a montagem da peça, a partir do uso de máscaras, fantasias, objetos de cena e cenários; com a arquitetura, no próprio local do espetáculo; e também nos usos de uma herança oral, nos acontecimentos narrados por seus maiores representantes: o elenco.

O período que se segue após a queda do Império Romano, muitas vezes considerado um “*retrocesso cultural*”³⁷ pela estrita dominação das técnicas artísticas relacionadas a temas religiosos, evidenciou também o caráter ideológico das produções de diversas naturezas. O simbolismo ocidental impresso no exercício estético tem por objetivo a difusão do cristianismo e a narrativa é voltada ao “espírito”: “*O objeto representado não tem valor em si mesmo, como móvel de prazer estético (...), provocando no homem o abandono de si mesmo...*”³⁸.

Voltada ao espírito ou ao homem, as narrativas encontram diversos suportes e novas linguagens. Recursos são criados para diferentes abordagens da mensagem transmitida, como a seqüência de eventos representada em texto e ilustrações da Tapeçaria de Bayeux³⁹, que conta a tomada do trono da Inglaterra por Guilherme, o Conquistador⁴⁰, no século XI.

As histórias e personagens cristãos narrados na idade Média através da consolidação da Arte Românica (herdeira dos estilos e formas oriundos do Império Romano), que “*desenvolve um estilo homogêneo, severo e sóbrio, capaz de integrar um conceito de divindade que devia abarcar todos os planos da existência*”⁴¹ demonstra a descrição do

³⁷ BOZAL, Valeriano et al. **História Geral da Arte** – volume Artes Decorativas I. S.l.: Ediciones del Prado, 1996, p. 26.

³⁸ AGULLOL, Rafael et al. **História Geral da Arte** – volume A Arte: A beleza e suas formas. S.l.: Ediciones del Prado, 1997, p. 41.

³⁹ ROOKE, Patrick. **Os Normandos**. São Paulo: Melhoramentos, 1991, p. 11.

⁴⁰ GRAHAM-CAMPBELL, James. **Os Vikings**. Barcelona: Folio, 2001, ps. 212-213.

⁴¹ AGULLOL, Rafael et al. **História Geral da Arte** – volume O objeto artístico. S.l.: Ediciones del Prado, 1997, p. 79.

mundo e suas realidades através de percepções e preceitos cristãos. Cada obra acompanha seus valores ideológicos.

Durante o Renascimento, a narrativa através das produções artísticas continua a explorar o pensamento cristão. Mesmo com uma releitura da estética greco-romana, os temas religiosos contam histórias bíblicas, difundindo os valores vigentes da época. É aberto, assim, espaço para expressões que compartilhavam de tais valores, mas não necessariamente das mesmas influências, como no caso de Hieronymus Bosch, que mesmo sendo contemporâneo de Leonardo da Vinci e Michelangelo, “*mostra mais elementos da mente medieval do que qualquer consciência renascentista*”⁴².

Percebe-se nas pinturas de Bosch que a preocupação com a história representada é maior do que uma tentativa de reprodução “fiel” das formas humanas. As distorções nas expressões e em personagens antropomórficos procuram difundir os valores religiosos através da percepção e do uso das técnicas do artista, ou seja, a narrativa é transmitida usando como suporte o seu estilo.

O potencial narrativo e ideológico das artes foi percebido como capaz de não só interferir na realidade, mas também de construí-la. Os temas religiosos tratados a partir de um profundo conhecimento estético e do funcionamento das técnicas permitiram, no século XVII, que à imagem do rei Luís XIV fossem atribuídos valores que pretendiam associar o monarca a divindades. Artistas eram publicamente escolhidos e premiados para exaltar e propagar o rei⁴³.

As narrativas através das artes constituem-se de ideologias e fins comerciais. Na música, por exemplo, Wolfgang Mozart fazia apresentações em troca de bens de consumo ou dinheiro com o pai e recebeu presentes da rainha da Inglaterra após dedicar-lhe algumas obras⁴⁴. Ludwig van Beethoven, liderando uma onerosa orquestra para apresentações de suas composições, preocupava-se com o recebimento de seus direitos autorais obtidos com a venda de partituras⁴⁵.

A música e o teatro revelam uma complexa organização de trabalho conjunto que sobrevive através de trocas com um público. Enquanto é fornecido um espetáculo, seja através de performances, seja por exposições, recebem-se bens que permitem a continuidade das apresentações para outros públicos destinados às mesmas trocas. A convergência de artes

⁴² COPPLESTONE, Trewin. **Vida e obra de Hieronymus Bosch**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p. 07.

⁴³ Cf. BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, ps. 62-63.

⁴⁴ Cf. GAY, Peter. **Mozart**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, p. 21.

⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 171.

distintas em uma mesma obra com finalidades de trocas de valores revela um modo de produção voltado ao consumidor.

Contar histórias pelas artes atravessou o tempo, dividindo-se em diversos movimentos, estilos e gêneros (além dos originais de drama e comédia do teatro), havendo inclusive a tentativa de criação de uma “*obra de arte integral*” (ao mesclar todas as expressões artísticas em uma mesma produção) na ópera de W. Richard Wagner⁴⁶.

Ainda da música e do teatro foram originados certos suportes narrativos muito peculiares e que depois se tornaram de grande importância para o cinema, principalmente o de animação. Trata-se do uso de bonecos, tais como fantoches e títeres.

Seja por sua utilização a partir do contato direto com o público, seja a partir de suas sombras, o uso de bonecos representa um importante passo às narrativas: a mediação de um recurso extra-corporal para se contar uma história audiovisual.

Por mais que seja evidente que os movimentos e a voz vêm de alguém que se esconde ou interage com o seu artefato, a finalidade da história não é ser contada diretamente pelo artista, mas sim pelo boneco.

Mesmo com a impossibilidade de o boneco narrar algo sem a presença do artista, esta forma de difusão através do meio configura os primeiros passos para uma nova relação entre o público e a mensagem midiática. É aceito, assim, que uma história seja contada, no momento da exibição, indiretamente, através de um recurso que se torna um espetáculo maior que o próprio narrador.

Há toda uma técnica para que a narrativa seja feita a partir de seu próprio suporte. É o meio o responsável por interagir com o público. Daí a necessidade de desenvolver continuamente o instrumento de trabalho para manter nele a centralidade da produção. O artista, como trabalhador, mesmo sem perceber, relega suas próprias funções a um segundo plano.

Outro exemplo de uma ferramenta que é a própria atração está no século XVII. Trata-se de um instrumento para auxiliar a ilustração de tópicos, criado originalmente para fins educativos, que consiste em uma caixa fechada com uma fonte de luz (na ocasião, uma vela) interna e um espelho curvo. É a “Lanterna Mágica”⁴⁷.

Este aparelho projetava imagens desenhadas em uma lâmina de vidro, sendo necessárias uma sala escura e uma superfície (parede) plana para melhor visualização da

⁴⁶ CROSS, Milton. **As mais famosas óperas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983, ps. 15-16.

⁴⁷ O inventor da Lanterna Mágica chamava-se Athanasius Kircher, conforme descrito em SOLOMON, C. **The history of animation: enchanted drawings**. New York: Random House, 2ª ed., 1994, p. 03.

projeção. Seu inventor chegou a ser acusado de bruxaria e se contentou com os resultados obtidos, não evoluindo sua criação. As regras sociais vigentes mostraram-se determinantes para este tipo de produção e a sua conseqüente falta de desenvolvimento na época.

Outros artistas, entretanto, vislumbraram maiores possibilidades para a Lanterna. Em 1794⁴⁸ foi lançado um show chamado “Fantasmagorie”, por Etienne Gaspard Robert, com projeções de imagens enquanto este contava as histórias, atraindo um público, predominantemente, infantil. Neste caso, o narrador fazia também com que a platéia interagisse, de certa forma, com os desenhos de “fantasmas” desenhados na lâmina de vidro, projetando-os diretamente sobre os espectadores.

O surgimento da fotografia, com seus criadores-personagens próprios como Louis Jacques Mandé Daguerre e Hercules Florence, trouxe à tecnologia outras possibilidades de linguagens artísticas.

Neste caso, não só uma nova técnica estava sendo empregada possibilitando diversas mudanças futuras, como também permitia releituras nas funções e expressões de modos de produção das artes já estabelecidos, ao, por exemplo, liberar “*as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança*”⁴⁹.

Isso possibilitou o surgimento do Modernismo (e suas vanguardas que renegavam a forma), tendo os artistas a permissão da livre-expressão através de obras que não possuíam a obrigatoriedade técnica que as representações semelhantes às observações do mundo demandavam para sua composição.

A invenção da fotografia modifica profundamente a relação com a arte e com o mundo circundante, instaurando uma nova visualidade. Há uma valorização do instantâneo, do fugidio, da pose e do movimento-tendência que irá revolucionar os movimentos artísticos e as vanguardas, dando início ao Modernismo. Por outro lado, o homem acreditou ter desenvolvido uma técnica que tornava mais objetivo e confiável, sem a interferência humana, o registro de fatos e acontecimentos.⁵⁰

Esse registro dos acontecimentos é a tentativa de apreender a realidade, ou seja, a fotografia era a representação do real eternizado em um fragmento concreto. Entretanto, não só a interferência humana continuou sendo necessária (e o fotógrafo se tornou artista), como também não é possível registrar a realidade, e sim conter realidades⁵¹ no produto resultante.

⁴⁸ Id., *ibid.*, loc. cit.

⁴⁹ BAZIN, André. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro : Graal, 3^a ed., 1983, p. 124.

⁵⁰ COSTA, Maria Cristina C. Op. cit., p. 55.

⁵¹ Cf. KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

Tornando-se uma nova forma de expressão, a fotografia passou a revelar percepções distintas de mundo, ilustrando, portanto, o real de quem utiliza o meio.

Imagens em Movimento

Em 1872, Eadweard Muybridge começou a estudar a mecânica da locomoção orgânica, fotografando homens e animais durante a realização de determinadas tarefas, a fim de analisar, em imagens estáticas, o que o olho humano não é capaz de captar durante a ação.

Em 1880, Muybridge realizou sua sessão fotográfica mais famosa, a corrida de um cavalo, colocando diversas câmeras na trajetória do animal. Do experimento fora constatado que as fotos ao serem passadas rapidamente e em seqüência produziam a ilusão ótica de movimento.

Este experimento se tornou a base para vários aparelhos que reproduziam a ilusão de movimento, como o Quinógrafo (também conhecido como *flip-book*), o Zoetrópo, o Ludoscópio e o Fenaquistoscópio. Estes três últimos dispunham de um compartimento apropriado para que imagens cambiáveis em seqüência fossem colocadas em seu interior e um orifício destinado à visualização; necessitando da ação motriz humana para seu funcionamento. Uma vez colocados a girar, faziam com que tal seqüência produzisse a ilusão de movimento, utilizando o princípio da persistência retiniana⁵². Mas foi com Émile Reynaud e seu Praxinoscópio que a história contada e o movimento projetado foram integrados como uma única forma narrativa.

Em 1892⁵³, combinando os princípios da Lanterna Mágica e do Zoetrópo, Reynaud conseguiu atrair um grande público para ver e ouvir histórias que ele próprio narrava enquanto projetava seus desenhos “animados”⁵⁴.

O processo era desgastante e requeria do artista um grande esforço, pois não só era necessário ser um bom orador para contar as histórias, como também exigia que ele próprio operasse seu aparelho para possibilitar a ilusão de movimento, bem como trocar as tiras de imagens em seqüências durante o espetáculo.

Reynaud chegou a fazer projeções simultâneas em uma única superfície, colocando, em dois cilindros, diferentes elementos animados da história que se complementavam (como,

⁵² Conforme pesquisado por Joseph-Antoine Plateau e posteriormente comentado por Bazin.

⁵³ Cf. TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995, ps. 70-72.

⁵⁴ Entendemos por este termo “*um processo de desenhar e fotografar um personagem – uma pessoa, um animal ou um objeto inanimado – em uma seqüência de posições sucessivas para criar movimentos que pareçam vivos*”. BLAIR, Preston. **Cartoon Animation**. Laguna Hills: Walter Foster Publishing, 1994, p. 06.

por exemplo, um cilindro com uma personagem e o outro com o cenário). O resultado era uma composição mais rica visualmente, mas tornava seu esforço para fazer o Praxinoscópio funcionar ainda maior.

Como se não bastasse, os desenhos das tiras de imagens cambiáveis em seqüência e a criação das histórias eram de autoria do próprio Reynaud.

O artista não previu, entretanto, mesmo tendo construído importantes bases para o cinema, que outro invento poderia roubar-lhe o público e dispensar o narrador local. O cinematógrafo dos irmãos Lumière, que constituiu o princípio das câmeras de vídeo e cinema, fez com que Reynaud se desapontasse com as possibilidades futuras do meio, levando-o a destruir seu Praxinoscópio nas águas do rio Sena. Desapontado, faleceu solitário em um sanatório em 1918.

Émile Reynaud foi entusiasta e vítima das tecnologias inseridas nos métodos vigentes de produção. Manteve seu valor na medida em que apresentava seu produto como algo novo, mas foi imediatamente marginalizado quando sua invenção se mostrou ultrapassada. Incapaz de evoluir dentro dos novos padrões que surgiam, foi abandonado pelo público e, por anos, praticamente esquecido.

Isso demonstra como as lógicas de produção, até em criações artísticas, são determinantes para a sobrevivência e manutenção de um papel social em uma divisão de classes capitalista, que na época estava dando seus primeiros passos já revelando seus modos de operação. O modo de produção que se constituía pretendendo submeter o trabalho já fazia uma de suas primeiras execuções entre os precursores do cinema, antes mesmo da consolidação deste.

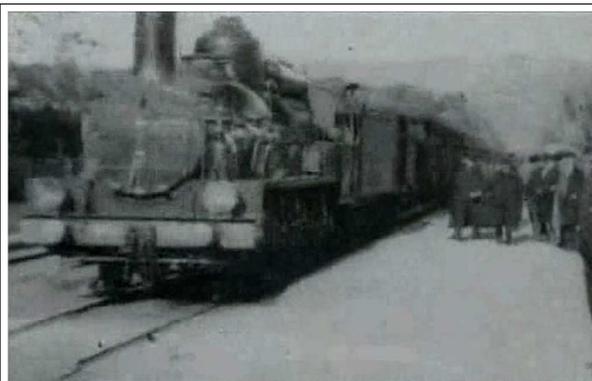
Surgimento de uma Indústria

O cinematógrafo, uma invenção de Louis e Auguste Lumière, consistia em tirar fotos rapidamente e em seqüência contínua (fotogramas), que, posteriormente projetadas, forneciam a ilusão de movimento.

Assim como na fotografia, os primeiros usos deste aparelho eram destinados a registros inspirados no cotidiano (mesmo que, de certa forma, simulado), como em “La Sortie des ouvriers de l'usine” (França, 1895) e “L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat” (França, 1895). Este último mostrando a chegada de um trem à estação de Ciotat (causando pânico nos espectadores, durante sua exibição, por parecer que o trem avançaria sobre eles).



Trem chega à estação Ciotat.



Projeção causou pânico nos espectadores.

O potencial narrativo dessas projeções foi logo percebido pelos próprios irmãos Lumière (assim como o comercial, já que estes logo criaram uma empresa de filmagem após decidirem obter lucros com os filmes e não com a venda do cinematógrafo⁵⁵), que começaram a fazer registros de situações encenadas⁵⁶, como em “L'arroseur Arrosé” (França, 1895), baseado em uma tira de quadrinhos de Herman Voguel de 1887, onde um garoto



Ator se mostra surpreso com a falta do fluxo de água.



Menino solta a mangueira como na charge de Voguel.

propositadamente pisa na mangueira de um senhor que regava suas plantas, fazendo com que este acabasse por se molhar. Furioso, corre atrás do menino para puni-lo pela traquinagem.

Esta gravação é claramente combinada previamente com os personagens, não sendo um registro feito ao acaso.

A razão pela propagação dos primeiros filmes é basicamente mercadológica. As projeções concorriam com outras atrações em salas de entretenimento, as *Vaudevilles*, com a

⁵⁵ TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995, p. 20.

⁵⁶ Ao contrário do que afirma Sadoul ao dizer que Louis Lumière “nunca fez encenação” em SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** - I vol. São Paulo: Martins, 1963, p. 23.

vantagem de que não era necessário realizar um número artístico no local repetidas vezes, pois se tratava apenas de re-exibir o mesmo filme, diminuindo, portanto, os custos com pagamentos de artistas, aumentando o lucro dos exibidores e donos de salas. O trabalho artístico era atingido duramente pelas tecnologias do capitalismo.

Apesar das inúmeras possibilidades que eram abertas, o invento foi explorado apenas na sua potencialidade técnica e comercial, mas não necessariamente no desenvolvimento de novas linguagens, evidenciando o que Bazin classifica de “espírito científico” ao retirar, dos inventores dos aparelhos óticos, o mérito pela configuração do cinema como arte narrativa:

(...) o cinema não deve quase nada ao espírito científico. Seus pais não são de modo algum eruditos (...). Até mesmo Edison não passa de um *bricoleur* genial (...). Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, o próprio Louis Lumière são monomaníacos, desvairados, *bricoleurs* ou, no melhor dos casos, industriais engenhosos. Quem não vê os desenhos animados do maravilhoso, sublime, E. Reynaud, são apenas o resultado de uma perseguição tenaz a uma idéia fixa?⁵⁷

Esta idéia fixa, de mera tecnicidade, parece ter sido a responsável pela destruição do Praxinoscópio e pelas negativas dos Lumière (que sucumbiram frente à concorrência que conseguiu colocar mais recursos no aparelho do que os próprios irmãos) à venda da patente do cinematógrafo a Georges Méliès: presente na primeira exibição pública do aparelho⁵⁸, em dezembro de 1895, foi justamente ele quem iria dar novas dimensões ao cinema.

Méliès percebeu que mais do que tecnologias que foram integradas, o cinema (nomeado desta forma devido ao cinematógrafo⁵⁹) possibilitava criar novas formas narrativas. Assim como na história da arte citada, o registro deveria servir para contar algo.

Combinando seus conhecimentos de ilusionismo com experimentos no cinematógrafo, Méliès começou a fazer filmes que se aproximavam mais aos sonhos⁶⁰ do que à realidade. O cinema, assim, ganhava e construía novos significados:

Existe um estreito parentesco entre o modo como se formam os valores significativos de um cinema e de uma imagem onírica. No sonho também, todas as representações recebem um sentido comum prático, o que se constitui numa espécie de idealização sentimental. Por exemplo um estojó de óculos pode vir a significar avó, mãe, pais, família, desencadeando todo o complexo afetivo – filial, maternal, familiar – ligado à lembrança de uma pessoa.⁶¹

⁵⁷ BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 27.

⁵⁸ TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995, p. 14.

⁵⁹ Ironicamente, não ao dos Lumière, mas ao de Leon Bouly, patenteado em 1892 mas nunca visto em funcionamento. Cf. ORTIZ, Carlos. **O romance do gato prêto**: história breve do cinema. Rio de Janeiro: Editora da casa do estudante do Brasil, 1952, p. 35.

⁶⁰ “*Diferente de Muybridge e Marey, Méliès fez do cinematógrafo uma máquina de sonhos*” - MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 3ª ed., 2001, ps. 37-38.

⁶¹ EPSTEIN, Jean In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro : Graal, 3ª ed., 1983, p. 296.

Os significados são construídos de acordo com cada obra, possibilitando expressões específicas para momentos distintos.



Cena da famosa viagem à Lua de Méliès.



Criando efeitos especiais, Méliès joga sua própria cabeça para o alto.

Concomitante às inovações dos Lumière e de Méliès na França, Thomas Alva Edison, nos Estados Unidos, desenvolveu seu cinetoscópio e as *penny machines*, onde fotos em seqüência podiam ser observadas individualmente ao preço de um centavo. Edison criava seus instrumentos claramente baseado nos seus possíveis usos dentro de uma pretendida indústria. Não hesitou em patentear seus inventos e conseguir praticamente monopolizar o mercado norte-americano através de franquias⁶².

Edison se tornou responsável pelos primeiros passos do desenho animado, filmando seu colega James Stuart Blackton (artista ágil e habilidoso e que já vinha envolvido com o cinema) desenhando em uma lousa, registrando cada pequena mudança nos desenhos para depois reproduzir tudo rapidamente e criar a ilusão de movimento.

As primeiras animações em filme, como “The humorous Phases of Funny Faces” (EUA, 1906), inspiraram diversos cartunistas de tiras de jornais, como Winsor McCay e Max Fleischer, que perceberam a chance de ganhar a vida dedicando-se às novas possibilidades que surgiam com o movimento simulado a partir de desenhos e projeções com ou sem o auxílio de um narrador local⁶³.

⁶² TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995, p. 38.

⁶³ Esta figura acabou sendo substituída também pelos créditos e anúncios publicitários escritos nas cartelas dos próprios filmes. Cf. TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995, p. 51.



Blackton cria caricatura para transformar em animação.



Artista é mostrado desenhando antes de dar vida à obra.

Edison também é o responsável pelo primeiro estúdio para filmagens, o “Black Maria” (apelido das locomotivas de trem), destinado a produzir narrativas para o seu cinetoscópio⁶⁴.

Esses eventos resultaram em uma geração de idealizadores que pretendia usar o cinema para contar as mais diversas histórias, aliadas também aos recursos de edição desenvolvidos, por exemplo, por David W. Griffith (com a “homogeneização do significante visual e narrativo, linearização plano-a-plano”⁶⁵), podendo ser desde viagens à lua (como no caso de Méliès) e gatos que falam através do desenho animado (como o personagem “Félix”, de Otto Mesmer e Pat Sullivan) até uma abordagem histórica (como “O Nascimento de uma nação”, EUA - 1915, de D. W. Griffith e “O Naufrágio do Lusitânia”, EUA - 1918, de Winsor McCay).



A guerra civil em “Nascimento de uma Nação”.

A narrativa fantástica e a histórica não são excludentes. Pelo contrário, ambas são originadas do mesmo princípio, que é a percepção do artista, tanto da realidade, quanto da ficção e da história (observa-se, por exemplo, que os acontecimentos históricos descritos por Griffith⁶⁶ no exemplo acima não passam de uma distorção de sua própria visão).

⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 36.

⁶⁵ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994, p. 25.

⁶⁶ Griffith tenta recontar a história da guerra de secessão norte-americana em “O nascimento de uma nação” (EUA, 1916), por exemplo, mas ilustra claramente na narrativa sua própria percepção segregacionista.

Tal percepção faz com que o cinema possa narrar manipulando o tempo, mostrando diferentes ações que ocorrem simultaneamente, elipses e encavalamentos temporais. Ou seja, ser *descontínuo*, herança esta que “vem antes dos music-halls, das histórias em quadrinhos, dos espetáculos de lanterna mágica, do circo e do teatro popular, do que dos romances do século XIX e do teatro clássico”.⁶⁷

Esse referencial talvez explique o fracasso do teatro filmado, pela falta de uma adaptação de sua linguagem àquela que foi sendo configurada pelo cinema⁶⁸.

Por outro lado, confirmando a tese de que as idéias que originaram o cinema já existiam muito antes que os usos de determinadas técnicas (relacionadas à indústria de cada época) permitissem a sua produção⁶⁹, as obras cinematográficas, principalmente de animação, utilizaram recursos que lhe cabiam bem das histórias em quadrinhos, com o uso de balões para expressar a fala das personagens e as onomatopéias que saltam nos quadros (casos evidentes nos desenhos animados dos gatos Félix e Krazy Kat, de George Herriman); e da música – principalmente à época do cinema mudo – uma vez que a exibição projetada contava com músicos ou orquestras inteiras nas salas de exibição.



Krazy Kat e Ignatz utilizam balões para se expressar

Max Fleischer e seu irmão David já faziam exhibições de “*sing-along*”, onde a platéia acompanhava a música seguindo os movimentos de uma bola animada (conhecida como *Bouncing ball*) que pulava em cada sílaba a ser cantada naquele momento, antes mesmo da incorporação da trilha de áudio nos filmes. Parece ser natural, a partir da criação desta, que o cinema tenha utilizado tanto os efeitos sonoros e a música em sua produção a partir da década de trinta, substituindo as orquestras e o canto ao vivo. Mais uma vez, os modos de produção e as tecnologias vinculadas a ambientes de trabalho específicos eliminavam diversos postos assalariados.

Desta forma, o cinema foi consolidando cada vez mais suas linguagens – repletas de possibilidades e desprovidas de suportes humanos locais, devido a sua origem híbrida:

⁶⁷ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994, p. 25.

⁶⁸ Cf. BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, ps. 149 e 157-158.

⁶⁹ Id., *ibid.*, ps. 27-31.

“Pouco a pouco ele (o cinema) vai adquirindo autonomia e se desenvolve como linguagem, ultrapassando essa fase de experimentalismo tecnológico”⁷⁰.

Os experimentos técnicos, agora servindo às possibilidades expressivas e suas respectivas linguagens, continuaram abrindo caminhos ao cinema. Até mesmo a cor foi incorporada aos filmes muito antes que a tricromia do processo Technicolor fosse implantada: “... Reynaud já pintava há muito tempo suas figurinhas e os primeiros filmes de Méliès são coloridos à mão”⁷¹. Sergei Eisenstein e Akira Kurosawa também chegaram a colorir alguns de seus filmes, diretamente no fotograma.

No caso do desenho animado, foram mais de seis décadas em preto e branco separando as exibições coloridas do Praxinoscópio até o primeiro episódio da série *Silly Symphonies* “Flores e árvores” (“*Flowers and Trees*” - EUA, 1932), de Walt Disney.

Infelizmente a maioria dos experimentos em cores dos primórdios do cinema foi perdida, normalmente sobrando à apreciação no tempo presente apenas cópias em preto e branco que não representam o que havia sido originalmente produzido na época. Entretanto, mesmo uma inovação tecnológica que se torna um padrão precisou se enquadrar às regras industriais. Já existiam técnicas para a colorização de filmes desde 1903⁷², mas os custos e dificuldades de produção impediram que os filmes fossem a cores logo no início da história do cinema.

A distorção nos registros⁷³ comentada acima é decorrente da distribuição de rolos às salas de exibição que permitia uma re-edição dos filmes de acordo com a capacidade técnica local. Assim sendo, há diversas cópias de “*Metrópolis*” (Alemanha, 1926), de Fritz Lang e de “*O Encouraçado Potemkin*” (URSS, 1925), de Eisenstein, sem que seja possível saber qual fora exatamente a montagem definida pelos próprios diretores⁷⁴.

Isto revela as dissonâncias nos métodos de produção cinematográficos, que se desenvolviam de forma desigual em diferentes partes do mundo. Entretanto, a eliminação das performances ao vivo nos *vaudeville* e sua transformação em salas de cinema já eram definitivas.

A indústria do cinema que se formava o fazia através da eliminação de trabalhos individuais ou de pequenos grupos que não acompanharam o desenvolvimento do concorrente e acabaram por ter suas atividades classificadas como inadequadas ou desinteressantes pelo

⁷⁰ COSTA, Maria Cristina C. Op. cit., p. 62.

⁷¹ BAZIN, André. Op. cit., p. 30.

⁷² TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995, p. 45.

⁷³ Distorção essa resultante do “*algo (...) destrutivo nas artes técnicas e industriais*”, como citado por Machado da percepção prévia de W. Benjamin, em MACHADO, Arlindo. Op. cit., p. 203.

⁷⁴ Cf. Id., *ibid.*, op. cit., ps. 207 e 210.

público que, ao invés de pagar pelo espetáculo ao vivo, passou, muitas vezes, a gastar seu dinheiro em ingressos de filmes.

O músico Carl Stalling é um dos poucos exemplos de adaptação e sobrevivência aos novos métodos que surgiam. Responsável por performances ao vivo em salas de teatro, compôs a trilha do primeiro episódio sonoro do estúdio de seu amigo Walt Disney⁷⁵. Seu talento para o cinema de animação lhe valeu uma carreira de mais de vinte anos⁷⁶ nos estúdios Warner Bros.

O mundo do trabalho e a automatização que lhe tomava no início do século XX podiam ser claramente observados no cinema, que encontrava cada vez mais maneiras de se desenvolver através da produção em larga escala. Assim surgiram companhias e distribuidores de filmes bem estruturados como a Pathé Frères em 1898⁷⁷, na França, e os estúdios norte-americanos como a Paramount⁷⁸, fundada em 1912, Warner Bros.⁷⁹ e Disney⁸⁰ em 1923 e Metro-Goldwin-Meyer (MGM)⁸¹ em 1924 (sendo que as origens destas duas últimas remontam à década de dez).

A formação de grupos industrialmente organizados modificou as relações de trabalho no cinema e o produto que vinha sendo construído. Com as grandes distribuidoras operando em escala mundial, por exemplo, Georges Méliès, apesar de todo o seu pioneirismo e sem a desejada patente do cinematógrafo, começou a encontrar dificuldades em distribuir seus filmes e, após montar sua própria companhia, tentou se associar à distribuidora Pathé Frères, mas, ainda assim, a concorrência mostrou-se predatória, fazendo com que Méliès perdesse seu público.

Sem conseguir produzir e distribuir com a velocidade dos outros estúdios, Méliès se tornou mais uma vítima do capitalismo da época que, buscando ser altamente mecanizado e se apoderando do trabalho, acabou abandonando então suas produções por falta de recursos.

Assim como seu conterrâneo Émile Reynaud, Georges Méliès viu sua atividade ruir frente ao desenvolvimento do meio que ajudara a criar. Perdeu toda sua fortuna e ficou às

⁷⁵ SOLOMON, C. **The history of animation**: enchanted drawings. New York: Random House, 2ª ed., 1994, p. 40.

⁷⁶ Id., *ibid.*, ps. 101 e 270.

⁷⁷ SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** - I vol. São Paulo: Martins, 1963, p. 46.

⁷⁸ Cf. History of Paramount. In **History of Branding**. Disponível em:

<http://www.historyofbranding.com/paramount.html>. Acesso em 20 de outubro de 2007, às 20:00hs.

⁷⁹ Cf. Histórico WB. In **Warner Bros. Estúdios**. Disponível em:

http://www.warnerbros.com.br/main/privacy/company_info.html. Acesso em 21 de outubro de 2007, às 21:00hs.

⁸⁰ Cf. Walt Disney Biography. In **Disney Archives**. Disponível em:

http://disney.go.com/vault/read/walt/waltbio_p3.html. Acesso em 21 de outubro de 2007, às 21:30hs.

⁸¹ Cf. History and Timeline. In **MGM Media Center**. Disponível em:

<http://mgm.mediaroom.com/index.php?s=40>. Acesso em: Acesso em 14 de outubro de 2007, às 21:30hs.

margens do círculo de produtores até que saiu por completo para terminar sua carreira vendendo brinquedos em uma estação de trem⁸² para sobreviver.

Esses não são casos isolados da industrialização que sublimou o trabalho de vários pioneiros. Os próprios Lumière abandonaram as atividades cinematográficas em 1905 porque não conseguiram acompanhar a concorrência⁸³ de uma indústria que praticamente fundaram, após demitirem os funcionários voltados à cinematografia⁸⁴. Passaram a se destinar apenas à venda de materiais para filmes.

Na Alemanha, uma projeção pública antecedeu em vinte e oito dias o primeiro espetáculo dos Lumière. Max Skladanowsky produziu um instrumento com princípios semelhantes ao do cinematógrafo, o Bioscópio, mas também não conseguiu acompanhar a estruturação da indústria cinematográfica⁸⁵. Na Grã-Bretanha, William Paul conseguiu inicialmente obter público pagante, mas a forma artesanal com que produzia suas obras foi tomada pela tecnologia em escala⁸⁶.

Quem parece ter compreendido a necessidade mercadológica para o desenvolvimento do cinema foi Thomas Edison, que através de processos judiciais acerca de suas patentes⁸⁷ conseguiu evitar diversos concorrentes nos Estados Unidos. Provavelmente, justamente pela visão industrial e capitalista que Edison imprimiu nas películas logo no começo das atividades cinematográficas naquele país, é que o cinema norte-americano passou a se desenvolver comercialmente mais rapidamente e em larga escala.

Tecnologias para as Linguagens

Apesar das baixas entre os realizadores, como visto acima, o cinema se consolidava industrialmente e em número de espectadores.

Se para Bazin “... *o cinema é uma linguagem*”⁸⁸, pode-se dizer que a rica herança de linguagens e expressões faz com que não haja uma linguagem cinematográfica, e sim linguagens cinematográficas.

⁸² TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995, p. 63.

⁸³ Id., *ibid.*, p. 78.

⁸⁴ SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** - I vol. São Paulo: Martins, 1963, p. 25.

⁸⁵ TOULET, Emmanuelle. *Op. cit.*, ps. 38 e 39.

⁸⁶ SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** - I vol. São Paulo: Martins, 1963, p. 61.

⁸⁷ TOULET, Emmanuelle. *Op. cit.*, p. 90.

⁸⁸ BAZIN, André. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro : Graal, 3^a ed., 1983, p. 129.

Isso porque, mesmo com uma possível predominância do modelo norte-americano de produção a partir da década de dez, não é possível ignorar as possibilidades que o meio ainda oferecia quão menos seu passado tão diverso de estilos e experimentos.

A convergência de diferentes artes para a sua constituição possibilitou o suporte e a adaptação de distintas linguagens, fazendo com que as técnicas passassem a se desenvolver para melhor suportá-las (sem esquecer, naturalmente, os fins mercadológicos):

Podemos considerar a relação da arte com a tecnologia como o casamento marcado por períodos de harmonias e crises conjugais. Sabemos, por exemplo, que a palavra *téchne*, de onde deriva *tecnologia*, se referia a toda e qualquer prática produtiva e abrangia inclusive a produção artística...⁸⁹

O emprego das técnicas à expressão através do cinema pode ser encontrado de forma evidente em diversos casos. Os irmãos Fleischer, para conseguir atingir um melhor resultado nos movimentos das personagens animadas, criaram, em 1915, o Rotoscópio, um aparelho que consistia em:

(...) uma prancheta, encaixada com um pedaço de vidro fosco e um projetor de filme montado abaixo que aumentava um único quadro do filme no vidro. Quando a figura no quadro havia sido traçada em um papel translúcido, uma manivela avançava o filme para o próximo quadro.⁹⁰

A invenção dos Fleischer não pretendia ser algo a revolucionar a tecnologia, e sim auxiliar uma linguagem que estava se definindo, tornando a produção mais rápida.

Fora percebido, entretanto, que seu uso constante causava realismo demais nos movimentos que deveriam ser livres e exagerados das personagens de desenho animado. Assim sendo, esta tecnologia não se encaixava perfeitamente no meio, sendo necessária apenas em situações específicas.

O Rotoscópio, posteriormente, foi utilizado de forma semelhante por diversos outros estúdios de animação, tendo evoluído até o tempo presente. Gerou técnicas de captura de movimento de ação real (*motion capture*) e mais recentemente a “*performance capture*”⁹¹ através de sensores distribuídos no corpo de um ator. Seu princípio, entretanto, continua o mesmo, tendo seus usos adaptados, no tempo presente, para as produções digitais em computação gráfica de três dimensões.

⁸⁹ MACHADO, Arlindo. Op. cit., p. 24.

⁹⁰ CABARGA, Leslie. **The Fleischer Story**. Cambridge: Da Capo Press, 1988, p.20.

⁹¹ Técnica que capta eletronicamente as expressões faciais do ator, além dos movimentos corporais. Cf. Tecnologia possibilita a Tom Hanks viver cinco papéis diferentes em filme. In. **Link – sua vida digital**. Disponível em http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=1012. Acesso em 25 de julho de 2008, às 15:48:00hs.

Mesmo com o pioneirismo em criação de técnicas e velocidade das produções, os Fleischer são um exemplo norte-americano da indústria que elimina aqueles que ousam sair dos seus rígidos métodos. A concorrência com os estúdios Walt Disney lhes deu renome, mas eles próprios parecem não ter percebido que o mercado cinematográfico, principalmente o de animação, começava a mostrar que seria dividido em segmentos, no caso, entre longas e curtas-metragens.

Disney se especializava no primeiro, enquanto o público dos Fleischer estava claramente no segundo. Mas a insistência em concorrer com o rival nos longas-metragens e consecutivas derrotas em bilheteria fizeram com que a distribuidora mantenedora dos Fleischer, a Paramount, resolvesse, em 1942, tomar o estúdio após uma discussão entre os irmãos.

A indústria dava um claro recado aos produtores. Nada poderia interferir na produção que, em escala, teria toda sua lógica arruinada caso houvesse qualquer tipo de interferência. Apesar de terem tentado, separadamente, retornar às suas atividades, os irmãos nunca conseguiram voltar por completo à indústria da animação e nem remontar o estúdio que perderam. Somavam-se, assim, às vítimas do modo de produção capitalista que já haviam atingido o outro lado do oceano Atlântico.

Tal extensão predatória do capitalismo acabou por chegar, inclusive, àqueles que não participavam, em princípio, de tal modelo econômico.

Filmes para o cinema começaram a ser produzidos também no Leste Europeu em 1908⁹² e Sergei Eisenstein ampliou as possibilidades da edição ao criar sua “montagem intelectual”, trazendo novos conceitos através do paralelismo e da montagem dialética⁹³. Adaptou seu repertório oriundo do teatro para o cinema (como é perceptível, por exemplo, em “O Encouraçado Potemkin”, onde há divisão de atos com títulos), ampliando as técnicas e os usos dos equipamentos. A ausência de som não era uma limitação, pois até as cartelas⁹⁴, em suas fontes e tamanhos, passaram a ser utilizadas para criar leituras e impactos diferentes no público⁹⁵, como ocorre na apresentação de Lênin em “Outubro” (URSS, 1925).

⁹² SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** - I vol. São Paulo: Martins, 1963, p. 63.

⁹³ Cf. EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

⁹⁴ Também conhecida como “intertítulo”, do nome comum em inglês “*intertitle*”.

⁹⁵ Cf. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit., p. 30.

Certamente por isso o diretor declarou que não era possível usar uma nova tecnologia sonora nos filmes de forma indiscriminada, sendo necessário adaptá-la a uma linguagem cinematográfica, fazendo com que ambas (linguagem e tecnologia) se complementassem⁹⁶.

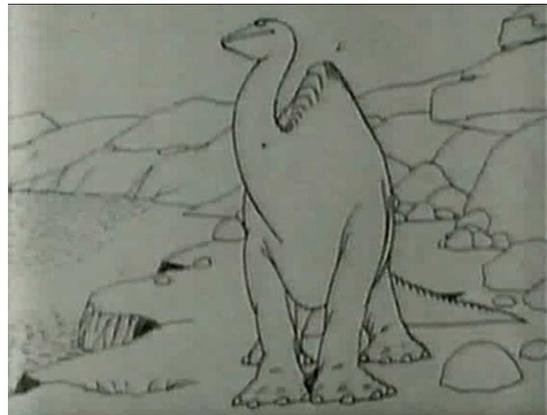
Tal raciocínio encontrava um campo mais propício para sua aplicação prática em uma sociedade na qual não havia tão fortemente a preocupação mercadológica, como na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas onde Eisenstein produzia.

A obra de Eisenstein tornou-se conhecida na Europa e nas Américas, influenciando diretores e produtores. Foi desta forma que recebera convites de estúdios norte-americanos para que ingressasse na indústria cinematográfica sob a lógica capitalista.

Eisenstein aceitou o convite, mas, durante as filmagens de “Que viva México” (EUA/México, 1932), discordou do estúdio e foi demitido, sendo logo substituído por outro que terminasse aquela obra, decepcionando⁹⁷ o diretor soviético.

Ironicamente, décadas após sua morte, o filme passou a ser comercializado evidenciando a imagem e autoria de Eisenstein.

Ainda assim, tais experiências e as linguagens resultantes (que, trabalhadas pelos cineastas através de suas particularidades tornaram seus estilos) fizeram o cinema um meio de difusão cada vez maior, aproximando-o do público e estabelecendo-o como arte: “*O cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afetivo*”⁹⁸.



A personagem pré-histórica Gertie.

Algumas linguagens, entretanto, não foram bem sucedidas comercialmente e deixaram de ser realizadas. Winsor McCay, por exemplo, assim como Reynaud, apresentava pessoalmente seus desenhos animados. Em certos casos, chegava a interagir com sua obra, como, por exemplo, em “Gertie, the Dinossaur” (1914), onde o artista, em sincronia com a projeção e ao vivo, atirava uma maçã à personagem Gertie por trás da tela, a fim de que, no momento exato em ela chegasse aos limites da superfície de exibição, entrasse a animação de

⁹⁶ Isto também é bastante perceptível nos desenhos animados da década de trinta, onde havia muita música, tal qual nas exibições mudas acompanhadas por uma orquestra, mas poucos diálogos. O som teve que ser adaptado ao desenho animado, e não o contrário.

⁹⁷ Um exemplo disso é uma declaração do próprio diretor de que a “...capacidade de construir filmes que atraíam foi perdida. E começamos a falar de entretenimento” - EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002, p. 89.

⁹⁸ MORIN, Edgard In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 3ª ed., 1983, p. 171.

uma maçã, desenhada, a ser apanhada pela personagem. Por fim, o artista andava para trás da tela no momento em que surgia uma caricatura sua entrando na tela e sendo pego por Gertie.

McCay trouxe importantes contribuições ao desenho animado, bem como novas técnicas para a produção desta trabalhosa linguagem, mas se decepcionou com a industrialização da arte e discursou contra os caminhos que os colegas estavam seguindo.

Ao se mostrar claramente desfavorável à indústria, McCay também foi marginalizado e teve sua obra audiovisual interrompida pela sua posição em relação ao mundo do trabalho no cinema, sendo mais um caso de exclusão ao sistema que se consolidava, adicionando seu nome à longa lista de excluídos que não conseguiram ou quiseram acompanhar a indústria e produzir conforme padrões que surgiam.

O que alguns dos pioneiros tiveram dificuldades em entender é que, diferente dos fantoches e títeres, o cinema logo se tornou uma arte industrial, cuja exibição tem autonomia na difusão de uma mensagem, como os quadros e as esculturas. Serve para contar histórias manipulando a realidade, sendo reprodutível, como definido por Benjamin, tecnicamente.

Sua magia⁹⁹ não está no emprego de tecnologias ou da presença do narrador no local de exibição, mas no “...sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador”¹⁰⁰, ou, como definido pelo mesmo autor, a identificação na tela com a vida real¹⁰¹.

Assim sendo, o filme, mesmo que não seja uma narrativa sobre seu próprio tempo, revela os métodos utilizados para se aproximar do público de sua época de exibição (o que também demonstra o contexto histórico) e, conseqüentemente, a tecnologia empregada: “*Não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira*”¹⁰².

O cinema, no início do século XX, principalmente nos anos vinte e trinta, sofria profundas transformações artísticas e de produção, decorrentes do Modernismo e do fordismo. Não por acaso, esta nova forma de arte foi tomada pelas vanguardas que reinterpretavam as artes plásticas, a música, a literatura e a arquitetura, fazendo assim com que surgissem novas linguagens audiovisuais ao mesmo tempo em que havia a necessidade delas se adaptarem à economia e ao modo de produção vigente.

⁹⁹ Essa magia é definida como um momento da recepção fílmica: “*Quando nossos sonhos – os nossos estados subjetivos – se desligam de nós para fazerem corpo com o mundo, dá-se a magia*”. – id., *ibid.*, op. cit., p. 147.

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, op. cit., p. 161.

¹⁰¹ Id., *ibid.*, op. cit., p. 151.

¹⁰² Cf. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit., p. 42. Ou seja, um filme fala de seu próprio presente. (p. 55).

Vanguardas do Cinema de 1920 e 1930

Ficou claro durante as décadas de 1920 e 1930 que as possibilidades narrativas do cinema são, praticamente, inesgotáveis. Não se pode dizer o mesmo de seus mercados.

Não só tal arte havia se apropriado das linguagens da fotografia, da pintura e das histórias em quadrinhos, bem como as transformado, fazendo-as servir como uma ferramenta à livre-expressão.

Surgiam assim vanguardas no cinema, influenciadas pela revolução que ocorria em todo campo artístico.

A primeira vanguarda, o impressionismo francês, pretendia atingir o “cinema puro”¹⁰³, retirando do meio, porém, a obrigatoriedade de contar histórias. Certamente tal intenção impediu um maior alcance deste grupo de artistas, uma vez que privaram a arte de sua própria natureza.



Cena de “O Cão Andaluz”, de Dali e Buñel.

A segunda vanguarda, dadaísta e surrealista, consistia em composições visuais centradas em formas abstratas em movimento, como, por exemplo, “Um cão andaluz”¹⁰⁴ (1929), de Luis Buñel e Salvador Dali, onde, na primeira cena, há um olho sendo cortado por uma navalha. Isto certamente representa que este filme não deve ser visto como os outros.

A terceira vanguarda é o expressionismo alemão, baseada em um cinema de “visões” e “alienações”¹⁰⁵, como “Metrópolis” (1926) e “O gabinete do dr. Caligari” (1920), de Robert Weine.

As vanguardas não predominaram na história do cinema, mas abriram portas para diversos gêneros e influenciaram cineastas futuros. Permitiram expandir expressões e linguagens, criando novas formas e técnicas. Sua não continuidade certamente está associada às suas impossibilidades mercadológicas que, tentando experimentar novas técnicas, já encontrava um público habituado com as narrativas norte-americanas.

¹⁰³ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit., p. 31.

¹⁰⁴ Id., ibid., op. cit., p. 32.

¹⁰⁵ Id., ibid., op. cit., p. 33.

Nota-se que o surgimento delas não ocorreu nos Estados Unidos, onde o cinema já era uma indústria. As produções norte-americanas, entretanto, em muito se inspiraram nas vanguardas, adaptando-as aos seus fins comerciais.

Tanto os pioneiros que foram obrigados a deixar suas atividades quanto os vanguardistas demonstram que a indústria cinematográfica demandava um modelo específico de trabalho e linguagem, se enquadrando nos métodos empregados na produção vigente à época.

Isso evidencia que a criatividade relacionada ao cinema só servia se voltada aos interesses dos estúdios e distribuidores, que eram, naturalmente, vinculados à aquisição de lucro. Experimentalismo e livre-expressão só poderiam ser impressos nos filmes se servissem mercadologicamente.

Características Narrativas

A tecnologia forneceu suportes às linguagens que (à exceção da primeira vanguarda citada acima) têm por objetivo contar uma história.

A história contada, saída da realidade ou não, é fruto de uma percepção única e constitui-se em uma ficção, essa “*capacidade de transformar a realidade, seja atuando sobre a subjetividade do ouvinte, seja agindo sobre a vida de um grupo social*”¹⁰⁶.

Mesmo sendo uma ficção, é a transmissão de uma idéia de algo retirado da realidade (daí a se observar, nos filmes se seguir, o capitalismo e seus métodos de produção) que faz com que a narrativa cinematográfica seja aceita e apreendida pelo público. Tal efeito está na origem do cinema, como no caso já citado de suas primeiras projeções: “*Foi, evidentemente, na medida em que os espectadores do cinematógrafo Lumière acreditaram na realidade do trem avançando sobre eles, que se assustaram*”¹⁰⁷.

O envolvimento dos espectadores com o filme revela o princípio do meio. Assistir a um produto cinematográfico como se fosse a observação de experiências alheias¹⁰⁸ ou experimentado sensações estimuladas pela narrativa.

Esse sistema de contar histórias como realidade através de narrativas ficcionais, a diegese, característico do cinema, é definido como aparelho dêitico: “*qualquer marca, qualquer indicador que remete tanto ao locutor quanto à situação de enunciação*”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ COSTA, Maria Cristina C. Op. cit., ps. 20-21.

¹⁰⁷ MORIN, Edgard In XAVIER, Ismail (org.).Op. cit., p. 151.

¹⁰⁸ Cf. PEREIRA, Ricardo Tapajós M. C. **O ensino da medicina através das humanidades** médicas: análise do filme *And the Band Played on* e seu uso em atividades de ensino/aprendizagem em educação médica. São Paulo: 2005. Tese de doutorado – Faculdade de Medicina - USP.

O aparelho dêitico está apoiado, principalmente, na narrativa através da imagem, que constitui, por sua vez, o eixo metafórico do filme¹¹⁰.

Assim sendo, a imagem é o elemento primordial a ser construído pelo cinema, através da compreensão dos elementos que a compõe: “*Devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente*”¹¹¹.

Nesta realidade encenada, enunciada¹¹² através da imagem, e que pretende ser apropriada pelo público, o cinema encontrou e estabeleceu características narrativas extralingüísticas, como apontado por Metz¹¹³, absorvendo, inclusive, após o som e a cor, as tecnologias digitais, expandindo suas possibilidades narrativas e adaptando-se a novos ritmos e conceitos dos tempos nos quais está inserido

Assim, a narração extralingüística, a imagem e o aparelho dêitico, conjuntamente, constituem as linguagens do cinema. Não para serem exclusivas, mas para servirem de base às outras que surgem e tanto enriquecem o meio. Não se pode esquecer, entretanto, que permeando cada um dos itens constituintes, há a necessidade do desempenho mercadológico, que é o que movimenta, de fato, a continuação da produção de obras dentro da indústria formada.

Possibilidades Inesgotáveis

Nota-se que “*é impossível estudar a história do cinema sem ao mesmo tempo acompanhar as origens e o desenvolvimento comercial dos filmes*”¹¹⁴. E tal comercialização é oriunda da produção gerada no mundo do trabalho, evidenciando mais uma das intersecções entre o trabalho e a comunicação.

Apesar de ter se tornado uma indústria e, como descrito por Adorno, adaptado suas narrativas para a própria comercialização¹¹⁵, o cinema ultrapassou as décadas de vinte e trinta mantendo suas possibilidades. O que foi construído a partir de certas tecnologias passou a utilizá-las como um modo para melhor difusão de suas linguagens.

¹⁰⁹ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit., p. 43.

¹¹⁰ Id., ibid., op. cit., ps. 64-65.

¹¹¹ Id., **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002, p. 53.

¹¹² A partir da enunciação, dá-se a significação àquela imagem: “*a enunciação é igualmente dotada de uma significação*” - BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Annablume Hucitec, 2002, 10ª ed., p. 129.

¹¹³ Cf. id., ibid., op. cit.

¹¹⁴ ORTIZ, Carlos. **O romance do gato prêto**: história breve do cinema. Rio de Janeiro: Editora da casa do estudante do Brasil, 1952, p. 45.

¹¹⁵ Cf. ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In CONH, Gabel (org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

A convergência de tecnologias e estilos artísticos que constituíram o espetáculo da imagem em movimento projetada fez com que este meio tenha se tornado um campo aberto para diversos tipos de expressão, ao mesmo tempo em que reflete épocas, modos de produção vigentes e formações sociais decorrentes destes. O objetivo de lucro nos filmes não pode ser jamais esquecido.

Suas peculiaridades nem sempre são percebidas, mas, quando trabalhadas, como mostrado por Eisenstein, possibilitam a difusão das mais diversas linguagens e expressões, que acabam sendo apropriadas pelo cinema. Entre tantas, a linguagem da fotografia, através da atribuição de significado pela composição da cena; das histórias em quadrinhos as possibilidades de enquadramento e impacto visual (como nas onomatopéias); das artes plásticas a história contada pela utilização de uma referência observada na realidade; do circo a comédia, o ritmo, a *gag*, o gesto, os efeitos especiais; da música a composição da trilha sonora; da literatura a imaginação; do teatro a encenação; da realidade a ficção.

Ficção Cinematográfica

A ficção no cinema é constituída por uma estrutura narrativa que se apropria do real para encená-lo e difundi-lo. Este processo visa construir sentidos¹¹⁶ de maneira com que o público reconheça e se identifique com os signos ali dispostos: “*Todos se sentem seguros, instalados na tranqüila certeza de um universo sem duplicidade...*”¹¹⁷. Ou seja, o cinema tenta representar, através de suas possibilidades, uma determinada realidade.

Vale notar, portanto, que o cinema passa a representar certa realidade na medida em que torna esta um signo:

...todo corpo físico pode ser percebido como símbolo (...). E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte de uma realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade.¹¹⁸

Define-se assim o cinema, meio de produção simbólica¹¹⁹, como uma narrativa ficcional capaz de servir como representante de diversos tempos, não sendo isento de opiniões e ideologias. Ele não significa uma determinada realidade, mas, por ser fruto dela, a

¹¹⁶ Cf. EPSTEIN, Jean In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 3^a ed., 1983, p. 296.

¹¹⁷ BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2^a ed., 1975, p. 21.

¹¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10^a ed., 2002, p. 31.

¹¹⁹ Bourdieu coloca a produção simbólica como modo de dominação em um contexto de luta de classes: “o poder simbólico é um poder de construção da realidade...”. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 8^a ed., 2005, p. 09.

representa de diversas formas, fornecendo dados que possibilitam, pelo menos em parte (como a hipótese desta pesquisa levantada adiante), a sua compreensão.

Buscar a compreensão de importantes momentos históricos através de uma abordagem que tem por foco a ficção, independente do meio, é justificável. A realidade não é nada além de um efêmero momento percebido. Seu passado e seu futuro são ficções. Mesmo seu registro pela memória é refratado, como mostrado por Bakhtin, por uma série de repertórios adquiridos socialmente, carregados de valores¹²⁰.

Kosik a define como a *práxis* humana, ou seja, a consciência do homem em agir sobre a natureza, como explicitado anteriormente na definição de trabalho. Entretanto, é possível que tal consciência seja imparcial e isenta dos valores sociais que a desenvolve? A natureza é uma realidade, mas a consciência é formada por ficções.

Por isso, nenhuma realidade contada, por outros ou por si mesmo, pode ser, de fato, real. E a ficção serve como meio à socialização¹²¹.

O cinema é apenas uma das maneiras de se estruturar a ficção, fator que permeia as relações humanas através da comunicação, como uma história de forma a atingir um grande número de pessoas:

A realização de um filme nada mais é do que a narração de uma história e ela – é óbvio – tem que ser boa (...) tem que ser verossímil, embora não corriqueira. Tem que ser dramática, e, ainda assim, semelhante à vida. O drama, alguém já disse, é a vida sem as manchas de monotonia.¹²²

Tendo posto a validade deste meio para análise, frente às suas particularidades, resta observar as origens do que será narrado a partir de suas linguagens, ou seja, entender como é a vida e como esta é transformada em cenas projetadas a um público.

Características da Vida Narrada

Os rituais, hábitos e percepção do tempo da vida social, que serão apropriados para as narrativas cinematográficas, podem ser entendidos como o cotidiano, ou seja, trata-se da *“organização do dia-a-dia da vida individual dos homens, a repetição de suas ações vitais fixadas na repetição diária”*¹²³.

¹²⁰ Cf. BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 34.

¹²¹ Cf. MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa cultural, 2003, p. 29.

¹²² GOTTLIEB, S. apud MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. São Paulo: Alexa cultural, 2003, p. 173.

¹²³ MOTTER, Maria Lourdes. Op. cit., p. 26.

A importância da compreensão do cotidiano para o cinema é exposta por Lefebvre: “A escrita cinematográfica, assim como a literária, toma como referência a cotidianidade, mas dissimula cuidadosamente a referência”¹²⁴.

Dissimular a referência é enviesá-la, uma vez que, transformada em signo, passa a ser dotada de um valor social.

Sendo o cotidiano a fonte das histórias a serem contadas, torna-se necessário entender o que significa o termo e suas implicações para as narrativas, uma vez que ele também é fonte de estudos históricos, afinal, “o cotidiano e a história são níveis que se constituem”¹²⁵.

O cinema busca a identificação com seu público. As linguagens tendem a ser adaptadas, “traduzidas”, para aquelas que se acreditam ser as mais próximas do espectador, comumente utilizadas em seu cotidiano. É a verossimilhança. As exceções são raras¹²⁶.

O exemplo da Revolução Francesa citado por Schaff¹²⁷ para mostrar os diferentes tipos de abordagens de um fato histórico, ilustra adequadamente também esta situação: um filme sobre tal acontecimento dificilmente conseguiria mostrar um ponto de vista da própria época e suas linguagens. O que se sabe da Revolução são memórias transmitidas e deduções.

No cinema, normalmente, utilizam-se signos do tempo presente de cada produção, considerados de fácil reconhecimento do público, a partir do ponto de vista daqueles que têm dramas que servem como metáforas para problemas encontrados no momento da exibição.

Nos chamados filmes de “ficção científica”, a repetição de signos comuns também ocorre. O homem pode estar sendo narrado de um planeta distante com tecnologias imaginadas apenas para um futuro distante, mas seus problemas familiares¹²⁸ e tensões amorosas geralmente refletem conflitos do tempo presente da produção. As questões morais de cada época norteiam todos os tempos cinematográficos.

A sociedade narrada tem que ser um reflexo do público espectador, independente do momento histórico em que a narrativa é inspirada (o que não é apenas uma característica do cinema, como citado por Eco ao afirmar que nas aventuras literárias de James Bond, o autor

¹²⁴ LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991, p. 13.

¹²⁵ TEDESCO, João C. **Paradigmas do cotidiano**: introdução à constituição de um campo de análise social. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 155.

¹²⁶ Algumas delas podem ser observadas nos filmes baseados nas obras em quadrinhos de Frank Miller, “*Sin City*, a cidade do pecado” (EUA, 2005) e “300” (EUA, 2007). Em ambos, a construção de sentidos não visa diretamente a relação com a realidade, mas a reprodução de linguagens das histórias em quadrinhos.

¹²⁷ Cf. SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

¹²⁸ Exemplos para esta situação são facilmente encontrados. A saga “Guerra nas Estrelas”, marco deste gênero, mesmo apresentando veículos voadores que atingem a velocidade da luz e armas com laser, tem em sua trama a relação conflituosa entre pai e filho como a maior questão a ser resolvida.

Ian Fleming recorre a clichês de “*um momento historicamente dado*”¹²⁹ e suas características).

Percebe-se, pois, que quando o cinema tenta construir em sua narrativa a realidade, está, de fato, encenando o cotidiano como o representante mais próximo desta: “...*não é possível entender a realidade da cotidianidade, mas a cotidianidade é entendida com base na realidade*”.¹³⁰

Conclui-se daí que, quando é possível analisar elementos que revelam certos fragmentos de realidade no filme, o que ocorre, de fato, é uma aproximação ao cotidiano.

O cotidiano, entretanto, não é absoluto ou constante. Sua estreita ligação com a história demonstra que as mudanças que ocorrem em diversos setores da sociedade interferem diretamente na cotidianidade e suas estruturas, bem como sua capacidade de reprodução: “*Para Heller, a vida cotidiana ‘é o conjunto de atividades que caracterizam a reprodução dos homens singulares’. As atividades cotidianas são atividades que promovem a reprodução do indivíduo e, por conseqüência, a reprodução do social*”¹³¹.

Essa reprodução social, a vida cotidiana, é a fonte inspiradora do cinema, mas não pode ser considerada imutável. Por isso deve ser analisada conforme suas transformações temporais.

Nas atuais configurações sociais, não há uma compreensão geral das características presentes na cotidianidade. Este fenômeno da aceitação da realidade como algo fixo, sem que seja possível compreender ou transformar sua natureza, é chamado de pseudoconcreticidade:

A pseudoconcreticidade é justamente a existência autônoma dos produtos do homem e a redução do homem ao nível da práxis utilitária. A destruição da pseudoconcreticidade é o processo de criação da realidade concreta e a visão da realidade, da sua concreticidade.¹³²

Se os elementos que constituem o cotidiano são permeados por uma pseudoconcreticidade, pode-se concluir que eles são apenas conceitos difundidos em uma determinada realidade, ou seja, uma ficção: “... *o mundo cotidiano do homem foi declarado uma ficção.*”¹³³

A vida narrada é, pois, uma representação que, no caso do estudo aqui descrito, vem sendo apropriada pelo cinema e “traduzida” através de seus signos.

¹²⁹ ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 160.

¹³⁰ KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986, p. 72.

¹³¹ TEDESCO, João C. Op. cit., p. 162.

¹³² KOSIK, K. Op. cit, p. 19.

¹³³ Id., *ibid.*, p. 24.

Obra e História

Mesmo que estruturadas e emitidas de formas distintas, realidade e ficção se debatem dialeticamente tanto no relato do cotidiano quanto nas narrativas ficcionais (e fílmicas, diante do propósito deste texto).

Permite-se assim a utilização do cinema para estudos de determinados momentos históricos, mesmo sendo um meio de comunicação que utiliza uma abordagem subjetiva para narrativas carregadas de valores sociais.

Não é possível separar nenhuma obra, independente do meio em que é produzida, do seu momento histórico e das ficções que o constitui: *“A vida que pulsa na obra se constrói no movimento que estrutura o mundo físico em consonância com seres que também se constroem como mundo humano ficcional.”*¹³⁴

Percebe-se, assim, que a ficção e a história se misturam ao serem resultantes de determinadas realidades que, constantemente, se transformam.

À obra resta, então, servir não como apresentação de uma realidade, mas como sua representação que permite a discussão e reflexão sobre possibilidades de transformá-la, ao mesmo tempo em que fornece, através de suas narrativas, material histórico que revela determinadas épocas e sociedades, através de relatos e retratos sociais particulares que mostram situações específicas sob a forma de personagens e tramas.

As Narrativas para Análise

A compreensão acerca do conceito de narrativa através do cinema se torna necessária uma vez que este conta uma história através de diferentes formas possibilitadas por suas linguagens.

Walter Benjamin, na década de trinta, citava o *“fim da narração tradicional”*¹³⁵ diante das transformações estéticas do início do século XX: *“Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mudanças da percepção (...) coletiva e individual”*¹³⁶. Daí a inserção do cinema nos meios artísticos e diferentes abordagens no modo de contar histórias.

¹³⁴ MOTTER, Maria Lourdes. Op. cit., p. 122.

¹³⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 55.

¹³⁶ Id. Ibid. loc. cit.

A narrativa pode ser considerada como “*uma cadeia de eventos em uma relação de causa e efeito acontecendo em tempo e espaço*”¹³⁷. Pode-se dizer que “*a narração tem um início e fim, o que ao mesmo tempo fixa os limites entre ela e o resto do mundo e se opõe ao mundo ‘real’*”¹³⁸.

Metz (1972), ao continuar suas análises sobre a narrativa, vai, por fim, concluir que esta representa “*uma das grandes formas antropológicas da percepção (caso dos consumidores de narração), bem como da operação (caso dos inventores das narrações)*”¹³⁹ e defini-la como um “*discurso fechado que irrealiza uma seqüência temporal e acontecimentos*”¹⁴⁰.

A narrativa, por ser um discurso, revela a visão de seus autores (valendo a afirmação de Balazs sobre a representação no cinema, sendo esta “*sempre uma visão humana da realidade, ou seja, uma representação em perspectiva mediada por uma subjetividade*”¹⁴¹) e conta histórias das mais diversas formas, de acordo com os conceitos pretendidos por quem a produz.

Século XX em Dois Filmes

O desenvolvimento das narrativas audiovisuais ao longo da história do capitalismo ocidental consolidou o cinema como um dos mais importantes meios de comunicação do século XX, sendo este capaz de refletir e refratar os métodos de produção que lhe proporcionaram a existência.

A observação das constituições sociais no modelo econômico predominante no período e as transformações nas lógicas operacionais de mercado e do trabalho possibilitam apontar dois modelos que nortearam, direta ou indiretamente, a produção do século XX: o fordismo e o toyotismo¹⁴².

¹³⁷ Do original “...a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space”. BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 5ª ed., 1997, p. 90.

¹³⁸ METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 30.

¹³⁹ Id. Ibid. p.41-42.

¹⁴⁰ Por “irrealização” entende-se: “...a narração como real - isto é, como sendo realmente uma narração – tem como conseqüência imediata a de irrealizar a coisa narrada”, ou seja, “o acontecimento narrado sempre foi irrealizado antes, no momento mesmo em que foi percebido como narrado”. Id. Ibid., p. 35.

¹⁴¹ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 56.

¹⁴² Harvey, por exemplo, ao comentar o século XX, coloca o fordismo como método de produção predominante no ocidente até a década de setenta, quando o capitalismo (a partir de análises de seu maior representante, os Estados Unidos) entra em crise e é obrigado a adotar um modelo de “acumulação flexível”. Antunes comenta tal período e sua flexibilização utilizando como base o modelo toyotista de produção, desenvolvido no Japão (cf. ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho**. São Paulo: Cortez, 1995). Não por acaso, Harvey cita o país oriental quando este se torna um dos

Os conceitos e descrições dos desenvolvimentos do trabalho e das linguagens audiovisuais expostos acima fornecem sugestões que permitem levantar percepções que se complementam até atingirem o objetivo da pesquisa:

1. O cinema, como meio de comunicação que acompanha o capitalismo, narra (ao menos em parte, mesmo que através de recursos ficcionais) a realidade do seu contexto de produção.

2. O século XX é caracterizado predominantemente pelo modo de produção capitalista e suas particulares organizações do trabalho (e, conseqüentemente, sociais).

O cruzamento das premissas leva a uma conclusão: o cinema possui narrativas (que se revelam ou na história exibida, ou na organização da composição de um filme; ou em ambas) sobre o capitalismo e a sociedade resultante de seus modelos.

Vem, desse pensamento, o objetivo da pesquisa: analisar o trabalho, suas relações e organizações, voltado ao capitalismo ocidental no século XX através do cinema.

Sendo o fordismo e o toyotismo as características mais marcantes de organização para a produção capitalista, levanta-se a hipótese de buscar observá-las (realizando, assim, a análise apontada) a partir de apenas duas obras cinematográficas, sendo cada uma representante narrativa do modelo vigente em seu respectivo contexto.

A análise cinematográfica possui conceitos essenciais ao modelo metodológico construído para a pesquisa a partir do objetivo proposto.

O capítulo a seguir é destinado à explicitação de tais conceitos e ao modo como os dados serão levantados, organizados e interpretados.

mais importantes centros financeiros mundiais na década de oitenta (cf. HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992, ps. 156-157).

CAPÍTULO II

Bases do Trabalho

Em toda a sua obra, Eisenstein segue um conceito chave: *“dois pedaços de filmes de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”*¹⁴³.

Seguindo este pensamento, para a análise de certas partes isoladas, é necessário remeter às suas origens em “pedaços” anteriores do filme.

A obra “A Greve” (URSS, 1924) foi apontada pelo próprio Eisenstein, a partir do conceito de justaposição, como uma unidade voltada a um determinado fim: *“Em A Greve, há mais do que uma transformação na técnica da câmera. A composição e a estrutura do filme como um conjunto adquire o efeito e a sensação de unidade ininterrupta entre o coletivo e o meio que cria o coletivo”*¹⁴⁴.

O “coletivo” no cinema está presente na composição dos filmes. Não só as obras são voltadas à coletividade – a sociedade (ou parte dela) que será transformada em público – como a própria produção é coletiva (a se pensar nas diversas funções e profissionais envolvidos até que o produto cinematográfico esteja pronto), lembrando atividades que se complementam para um determinado fim expostas no conceito de trabalho descrito acima.

Isto faz com que a produção fílmica, seus estilos, temas e recursos para contar uma história, sejam tão plurivalentes¹⁴⁵ quanto os signos que narram.

O ato narrativo é constituído de visões que incluem a performance dos atores para determinados personagens, a abordagem do diretor ao roteiro e o apelo mercadológico do roteirista, entre diversos outros fatores implícitos ou explícitos na mensagem transmitida de cada filme.

Essa característica do cinema, aliada à justaposição e seu mecanismo próprio de criação de valores, torna o meio uma fonte rica para análises que, para ser organizada sob uma metodologia adequada, precisa ser compreendida em relação ao contexto¹⁴⁶ de produção e às

¹⁴³ EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002, p. 14.

¹⁴⁴ Id. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002, p. 23.

¹⁴⁵ Plurivalência esta no sentido de conflitos e contradições de valores impregnados socialmente no signo. Cf. BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 46.

¹⁴⁶ Como é possível observar no comentário sobre Habermas, em que *“o cientista cultural necessita aprender a falar a língua que ele interpreta, mas deve necessariamente aproximar-se de tal interpretação de um ponto histórico específico”* - BAUER, Martin; GASKELL, George e ALLUM, Nicholas C. Qualidade, quantidade e

obras anteriores, elementos que compõem os signos dispostos em cada filme em forma de discurso: “*um discurso é sempre heterogêneo, isto é, todo discurso se constitui por meio de um debate com a alteridade independentemente de qualquer traço visível de citação, alusão, etc*”¹⁴⁷.

Analisar esta vasta gama de possibilidades requer definir ferramentas capazes de dar conta do objetivo proposto. E daí uma das dificuldades encontradas: a análise do filme não está apenas em seu contexto social, histórico e de produção, assim como não está apenas nas características de seus realizadores. Tampouco somente na linguagem verbal utilizada (quando há), quão menos exclusiva aos gestos e expressões dos atores em cena. A análise está na somatória de todos esses fatores.

A forma como os filmes constroem sentidos da própria narrativa (justaposição) e o contexto da produção estão refletidos e refratados nos signos dispostos através dos recursos audiovisuais.

Por isso o processo semiótico da pesquisa usa as contribuições de Mikhail Bakhtin para a análise dos sentidos nas obras apontadas segundo critérios descritos adiante. Como o autor soviético exemplificou suas teorias primordialmente a partir do texto literário, a transposição de tais pensamentos para o cinema nas análises aqui realizadas é feita com base na obra de Robert Stam, que percebeu que as contribuições de Bakhtin para a análise do cinema ainda estão para ser reveladas.

Stam aborda as teorias bakhtinianas da literatura numa observação do cinema a partir de analogias com o carnaval¹⁴⁸, o que nem sempre cabe ao objetivo aqui proposto (mas sugere que a escolha dos filmes, por uma aproximação à sua obra, pode ser realizada no gênero da comédia, uma vez que os outros referenciais utilizados, o pornográfico e o erótico, não são de interesse desta pesquisa):

Bakhtin dá o nome de 'tato' ao conjunto de códigos que regem a interação discursiva. O 'tato' (...) tem a ver com as relações entre interlocutores e é determinado pelo conjunto de relações sociais dos sujeitos falantes, por seus horizontes ideológicos e pelas situações concretas da conversa. Essa noção de 'tato' é extremamente rica para a análise do cinema, adequando-se literalmente às trocas verbais diegéticas (...) e, figuradamente, ao 'tato' existente no 'diálogo' metafórico entre filme e espectador. No sentido literal de tato, o cinema pode ser considerado, em parte, a *mise-en-scène* de situações discursivas reais, como contextualização visual e auditiva do discurso. Essa dramaturgia tem seu tato específico, suas maneiras de sugerir, através da colocação da câmera, do

interesses do conhecimento: evitando confusões. In. BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um guia prático**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 32.

¹⁴⁷ SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília de. Quais as contribuições da lingüística aplicada para a análise do trabalho? In. FIGUEIREDO, Marcelo; ATHAYDE, Milton; BRITO, Jussara e ALVAREZ, Denise (orgs.) **Labirintos do trabalho: interrogações e olhares sobre o trabalho vivo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p. 192.

¹⁴⁸ Cf. STAM, Roberto. **Da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992, ps. 58 e 59.

enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distância, companheirismo e dominação, em suma, a dinâmica social e pessoal que se realiza entre interlocutores. O sentido metafórico de tato, enquanto isso, evoca o poder implícito e as relações sociais entre filme e público.¹⁴⁹

Stam estabelece o movimento contínuo de diálogo do cinema com o público e com as produções de tempos passados, revelando técnicas e contextos através do momento de enunciação, como “tato”.

A coletividade e a justaposição citadas em Eisenstein somadas ao contexto sócio-histórico (analisadas a partir do estudo dos signos dispostos no filme), ao desenvolvimento da indústria audiovisual, aos conceitos de trabalho e ao tato, fornecem as primeiras instâncias¹⁵⁰ que compõem o modelo metodológico utilizado neste texto.

Método e Técnica

A observação das duas obras que representam o modo de produção capitalista no século XX e os conseqüentes impactos na organização do trabalho apóia-se em uma forma de análise construída para a pesquisa a partir de sua capacidade de ser “*reinventada a cada momento*”¹⁵¹ de acordo com os objetivos pretendidos.

São duas as partes fundamentais para a “desconstrução”¹⁵² necessária à análise fílmica proposta: a primeira é a categorização de fatores importantes do tema “trabalho” que estão presentes (muitas vezes não explicitamente) nos filmes, bem como elementos comuns nas duas obras que tenham sido considerados relevantes durante a pré-análise (momento de seleção dos representantes audiovisuais da pesquisa).

A segunda trata da análise dos dados categorizados à luz das teorias e autores citados durante todo o texto, estabelecendo relações entre as obras escolhidas e outros filmes correlatos, revelando os mecanismos que constroem os sentidos do trabalho e apontando conceitos em primeiro ou segundo plano: “*A leitura efectuada pelo analista, do conteúdo das comunicações não é, ou não é unicamente, uma leitura <<à letra>>, mas antes o realçar de um sentido que se encontra em segundo plano*”¹⁵³.

¹⁴⁹ STAM, Roberto. **Da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992, ps. 62 e 63.

¹⁵⁰ Cf. LOPES, Maria Immacolata V. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo, edições Loyola, 6ª ed., 2001, ps. 119 – 133.

¹⁵¹ BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 31.

¹⁵² Para Vanoye e Goliot-Lété, analisar um filme é desconstruí-lo. Cf. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994, p. 12.

¹⁵³ BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 41.

Para sua descrição, este último processo (de exploração do material¹⁵⁴) recorre à análise dos signos dispostos nos filmes (afinal, todo filme é composto de *planos*¹⁵⁵, e o “*plano cinematográfico não é uma fotografia [estática]. O plano é um signo, uma letra para a montagem*”¹⁵⁶), a fim de compreender as representações e conseqüentes valores que carregam, seguindo as etapas de “*isolar os elementos*” (inventário) e “*repartir os elementos, e portanto procurar ou impôr uma certa organização às mensagens*” (classificação)¹⁵⁷.

Tanto os cruzamentos entre a observação e as teorias quanto a seleção, categorização e interpretação dos dados fazem parte de um processo analítico que começa a ser pensado já durante a assistência dos filmes para a própria seleção dos mesmos.

Assim, a construção das formas de categorização e de análise é contínua, de acordo com a identificação dos elementos relevantes à pesquisa encontrados nos filmes.

Esta identificação é a inferência que norteará as categorias. É somente através das deduções que os signos são selecionados e dispostos de forma comparativa para estudos aprofundados:

Se a *descrição* (a enumeração das características do texto, resumida após tratamento) é a primeira etapa necessária e se a *interpretação* (a significação concedida a estas características) é a última fase, a inferência é o procedimento intermediário, que vem permitir a passagem, explícita e controlada, de uma à outra.¹⁵⁸

O levantamento de inferências nesta pesquisa, dentro do contexto de “*ciência das obras culturais*”, apóia-se na tríade sugerida por Bourdieu para o campo literário (e admitido pelo próprio autor como de possível extensão a outros produtos artísticos), em que os estudos são voltados à realidade social do campo a partir: primeiramente, da análise de sua relação com o campo do poder. Em um segundo momento, da análise do próprio campo internamente, sua organização, regras e métodos, bem como de suas transformações, levando-se em conta a posição daqueles que produzem no campo e a ele concorrem “*pela legitimidade*”. Por fim, da

¹⁵⁴ Segundo as fases descritas por Bardin: 1. Pré-análise; 2. Exploração do Material; 3. o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. Cf. BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 95.

¹⁵⁵ A palavra “plano” possui, aqui, dois significados que, para este texto especificamente adquirem sentidos complementares (e em alguns casos coincidentes). Em Bardin é possível perceber tratar-se de níveis de evidência de significação. O que está em primeiro plano é explícito, enquanto o que está em segundo plano precisa ser investigado, deduzido ou interpretado. Já o plano cinematográfico trata do enquadramento, da posição da câmera (em termos de distância e ângulo do objeto filmado) e seus movimentos. Esse “ponto de vista” da câmera é um dos signos a serem observados para a análise fílmica, pois o plano não é obtido ao acaso e sim planejado para a transmissão de uma mensagem específica.

Em ambos os casos, o “plano” está intimamente ligado ao processo de significação, sendo, pois, necessário levar em conta as duas definições.

¹⁵⁶ KULECHOV apud XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 48.

¹⁵⁷ Cf. BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 118.

¹⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 39.

origem de tais atividades e dos “*sistemas*” formados a partir da “*trajetória social*” que forma o campo¹⁵⁹.

Em outras palavras, no caso da análise fílmica, apontar cada fator transformado em inferência resulta, imediatamente, na investigação de seus sentidos em relação aos valores atribuídos e as conseqüentes disputas sociais (e, portanto, ideológicas) impressos no filme (em sua narrativa e no momento de sua produção); na observação dos mecanismos que compõem os filmes e como são trabalhados e adaptados pelos seus respectivos diretores em contextos sociais particulares de cada tempo; e nos estudos de como as linguagens desenvolvidas fazem parte de tais contextos e a eles são destinados.

A esta última parte foi destinado o capítulo anterior. As duas primeiras são voltadas à categorização e análises dos signos percebidos nas obras, como descritos no capítulo a seguir.

Observando os filmes mais de perto, para alcançar o objetivo proposto, há um cruzamento dos conceitos de Bourdieu com o sistema tripartido de Vanoye e Goliot-Lété de construção da obra cinematográfica: narrativa/narração/história-diegeese, onde história é “o significado, o conteúdo narrativo”; diegeese designa a história e o universo fictício que pressupõe; narrativa é a associação entre conteúdo e expressão; narração é o “ato narrativo produtor...”¹⁶⁰.

É estabelecida assim uma relação entre o desenvolvimento e consolidação de certas linguagens apoiadas em mecanismos narrativos específicos, inseridas em contextos sociais orientados pelos modos de produção vigentes que disputam o fruto do trabalho conforme os valores atribuídos e as regras impostas para os bens culturais com a história contada através do ponto de vista do realizador e das técnicas utilizadas.

As inferências, pois, são um constante diálogo dos fatores acima, levando em conta “*conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção)*”¹⁶¹, tratando-se, nesta pesquisa, de deduções que as transformam em categorias. Daí a abordagem nesta investigação ser qualitativa¹⁶², apontando elementos explícitos ou implícitos (ou até

¹⁵⁹ BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 243.

¹⁶⁰ Cf. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994, ps. 40-42.

¹⁶¹ BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 38.

¹⁶² A se pensar que a “pesquisa qualitativa (...) lida com interpretações das realidades sociais”. Cf BAUER, Martin; GASKELL, George e ALLUM, Nicholas C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões. In. BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um guia prático. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 23.

mesmo ausentes¹⁶³) em determinados momentos das narrativas (mas a ela são, invariavelmente, essenciais, como pode-se perceber diante do conceito de justaposição):

...na análise quantitativa, o que serve de informação é a frequência com que surgem certas características de conteúdo. Na análise qualitativa é a presença ou a ausência de uma dada característica de conteúdo ou de um conjunto de características num determinado fragmento que é levado em consideração¹⁶⁴

As categorias são citadas durante a descrição dos filmes, sempre que um momento relevante ao objetivo estiver presente na narrativa. Cada uma delas é embasada pelas teorias apresentadas aqui anteriormente e pela presença de elementos semelhantes em outros filmes para, posteriormente, ser montada uma tabela comparativa entre as duas obras selecionadas para a análise.

Duas Obras Para Dois Momentos

Os critérios de seleção das obras analisadas foram voltados a alguns fatores orientados às hipóteses e ao objetivo da pesquisa. Cinquenta anos separam as duas narrativas (ou seja, a observação de cada uma remete a seu tempo específico: “... *as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem*”¹⁶⁵), mas a escolha de ambas segue o mesmo padrão: são amostras que pretendem representar o todo¹⁶⁶ (de acordo com o objetivo e a hipótese descritos acima).

Os filmes abordam diretamente questões relacionadas ao trabalho em seu ambiente de produção assalariada. A obrigatoriedade da presença deste elemento pode parecer uma decisão radical, uma vez que diversas obras trazem importantes conceitos sobre o trabalho sem, necessariamente, narrar o assunto como sua trama central. Entretanto, o conceito de trabalho apresentado aqui permite, virtualmente, que qualquer obra possa servir de objeto, uma vez que todo filme é fruto do trabalho dos realizadores e a atividade humana é, de algum forma, quase sempre representada (mesmo, por exemplo, em desenhos animados com personagens antropomórficos onde o homem é parodiado na pele de um outro ser qualquer).

¹⁶³ Como comentado por Loizos: “A interpretação exige uma leitura tanto das presenças quanto das ausências de um registro visual” - LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In. BAUER, Martin e GASKELL, George. Id. *Ibid.*, p. 148.

¹⁶⁴ BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 21.

¹⁶⁵ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994, p. 37.

¹⁶⁶ Cf. BAUER, Martin e AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In. BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um guia prático**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 41.

Assim, é obrigatório que a venda do trabalho em troca do salário seja referência central na trama.

Como a proposta é a compreensão dos conceitos de trabalho no cinema, é necessário definir cronologicamente os períodos em questão. O cinema nasce e se consolida no desenvolvimento de sociedades industriais do século XX que possuem como carro-chefe o modelo econômico capitalista e seus métodos de produção.

Anteriormente fora apresentada uma breve história do cinema e sua transformação em uma indústria, a partir do modelo norte-americano de produção cultural. Sendo aquele país o berço desta indústria, apontam-se os representantes fílmicos pretendidos dentro de seus produtos.

Os filmes são do mesmo gênero narrativo. Analisar um documentário e um suspense dentro do contexto de um mesmo tema central pode gerar inconsistências na observação diante da diferença de linguagem empregada por cada um. É necessário que recursos de linguagem fílmica semelhantes sejam utilizados em ambas as obras, a fim de evitar os riscos da análise resultar em diferenças entre gêneros e não de abordagem ao tema.

Como representantes de determinados momentos, as produções cinematográficas não devem pretender narrar um tempo que não o seu próprio. Filmes que projetam um possível porvir ou que narram tempos passados implicam em análises de tempos cruzados (o de produção e o narrado) ou contextos imaginados, formado pela especulação dos realizadores, que fogem da “realidade” fornecedora de dados que inspiram as produções de suas próprias épocas.

Por fim, as obras são de longa-metragem. Apesar de diversos filmes em curta-metragem serem exibidos nas salas de cinema, foram os longas-metragens que se tornaram o padrão de exibição comercial, fator este de especial interesse nesta pesquisa diante das características industriais descritas e de grande importância para a investigação.

Tendo em vista os critérios acima, segue a análise de “Tempos Modernos” (EUA, 1936) e “Fábrica de Loucuras” (EUA, 1986).

CAPÍTULO III

A Esteira no Cinema



Boi é abatido no filme de Eisenstein...



...estabelecendo relação com massacre de grevistas.

O cinema do começo do século XX, com seus experimentalismos de vanguarda e produção intensa em diversos países onde cineastas concorriam por linguagens e tecnologias, já demonstrava, em suas narrativas, percepções acerca do tema “trabalho”.

Em “A Greve” (URSS, 1924), de Sergei Eisenstein, um operário comete suicídio após ser acusado por seus superiores na hierarquia da fábrica de roubar uma ferramenta, deflagrando diversas insatisfações dos colegas que resolvem entrar em greve até que recebam um tratamento justo por parte da administração.

Os dirigentes, retratados sempre distantes do ambiente de produção e das condições dos operários, não aceitam a greve e acionam as forças de manutenção da lei e da ordem, como a polícia e o corpo de bombeiros, para retaliar os grevistas que eram vigiados constantemente por agentes infiltrados nos grupos de trabalhadores.

Por fim a planta industrial é invadida e os grevistas massacrados (em cenas que estabelecem a relação da morte dos operários com o abatimento de bois¹⁶⁷), explicitando a força do capital que é percebido, por aqueles que detêm o poder, como mais importante do que a vida dos trabalhadores.

¹⁶⁷ Bordwell e Thompson chamaram esta cena, que constrói um significado metafórico único, de “*inserção não-diegética*”, sendo a primeira cena a construção de sentido para a segunda, como no conceito citado de justaposição. Cf. THOMPSON, Kristin e BORDWELL, David. **Film history: an introduction**. Nova Iorque: McGraw Hill, 2003, 2ª ed., p. 304.

“A Greve” é uma obra em que a abordagem ideológica é explícita. Seus dizeres, na cartela apresentada no final do filme, para que o proletariado se lembre (no caso, de como a realidade era configurada em moldes predatórios do capitalismo antes da Revolução Russa), demonstram como o filme serve a um propósito específico junto ao seu público, a fim de transformá-lo: “(...) *O que se propunha realizar Eisenstein era nada menos que transformar o cinema e, simultaneamente, transformar o espectador*”¹⁶⁸.

Tal característica é presente nas narrativas do diretor soviético, representando situações extremas a fim de alertar o público: “*Eisenstein (...) propôs um cinema ‘recitado’, baseado sobre a encenação, no qual as ‘atrações’ rigorosamente produzidas e orquestradas fossem capazes de agir em profundidade sobre a psique do espectador*”¹⁶⁹. Em “O Encouraçado Potemin”, por exemplo, um marinheiro é morto após se rebelar aos maus-tratos e precárias condições em que se encontrava, sendo deixado pelos colegas próximo ao porto com os dizeres “*morto por um prato de sopa*”.

Nessa época, outros exemplos no cinema surgiram questionando o papel do capitalismo nas relações de trabalho e sociais. “Metrópolis” (Alemanha, 1926), de Fritz Lang, tratou o tema do ponto de vista de ambiente imaginado, sem a intenção de um local e tempo específicos como Eisenstein pretendia retratar em “A Greve”.

O filme de Lang conta a história de Freder, o filho de um industrial que desce às linhas de produção e se passa por um dos operários.

Freder conhece a dura realidade a qual os trabalhadores locais se submetiam, testemunhando, inclusive, seu pai preferindo destruir a fábrica do que aceitar as reivindicações de seus subordinados.

O trabalho é representado, tanto em “A Greve” como em “Metrópolis” como uma permissão de existência por aqueles que não detêm o poder. Em ambas as obras, a insubordinação leva a conseqüências drásticas na vida dos operários. O que está sendo produzido não chega sequer a ser mostrado. O importante nas relações narradas é a divisão de classes refletidas na atribuição de tarefas industriais.

Lang demonstra o descaso do administrador com os operários ao usar um robô capaz de substituir o homem: sua primeira programação não é a realização de atividades, mas sim inflar os trabalhadores a fim de manipulá-los.

¹⁶⁸ GEADA, Eduardo apud GOMES, João Carlos T. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 383.

¹⁶⁹ COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2ª ed., 1989, p. 79.

Os finais de “A Greve” e “Metrópolis” são bastante distintos. O primeiro termina com a morte dos operários, na pretendida intenção de chamar o cinema “*a incorporar a filosofia e a ideologia do proletariado vitorioso*”¹⁷⁰, enquanto o segundo tenta uma reconciliação entre todos aqueles envolvidos com o processo de produção industrial. Freder, o protagonista, é o mediador entre duas realidades distintas – a do empregador e a dos empregados - capaz de demonstrar que os trabalhos são complementares e não excludentes (tanto no sentido social quanto nos conflitos entre os cargos): trata-se da tentativa de uma “*aliança do capital e do trabalho*”¹⁷¹.

Tais obras de Eisenstein e Lang demonstram diversas concordâncias, apesar dos desfechos distintos. O trabalho forçado, a luta de classes, a atividade voltada ao capital, a sociedade organizada pela produção e as relações de poder estão presentes nas duas narrativas.

O trabalho é percebido como um fardo, uma condição pré-estabelecida socialmente que não pode ser questionada. O capitalismo já era representado nas telas de projeção, logo no início do século, com algumas de suas características mais marcantes.

Novas Configurações

A década de trinta começou tragicamente para a economia. A quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 desestruturou empresas e impôs severas condições ao trabalho, que passou a conter um grande número de desempregados¹⁷² no país que mais procurava desenvolver sua indústria cinematográfica, os Estados Unidos.

Para o cinema, não só a sociedade que o inspirava estava enfrentando uma grande crise, como seus próprios paradigmas precisavam ser repensados. A possibilidade comercial dos filmes falados, após lucros extraídos de um grande público na segunda metade da década de vinte com o filme “O Cantor de Jazz” (EUA, 1927) (como narrado em “Cantando na Chuva”, EUA, 1952), fez com que os estúdios norte-americanos iniciassem um processo de adaptação das salas de exibição para a novidade, entrando mais uma vez em uma acirrada disputa de mercado¹⁷³.

¹⁷⁰ EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002, p. 25.

¹⁷¹ CIMENT, Michel. **Fritz Lang: le meurtre et la loi**. [S.l.]: Découvertes Gallimard, 2003, p. 36.

¹⁷² Cf. THOMPSON, Kristin e BORDWELL, David. **Film history: an introduction**. Nova Iorque: McGraw Hill, 2003, 2ª ed., p. 213.

¹⁷³ Tal disputa também causou diversos impactos no mundo do trabalho daqueles que estavam envolvidos com a produção cinematográfica. Casos de atores que não conseguiram se enquadrar às novas linguagens audiovisuais se tornaram tão conhecidos que se tornaram tema de filmes posteriores, como o próprio “Cantando na chuva” e “Crepúsculo dos deuses” (EUA, 1950). Alguns produtores, entretanto, viram ali oportunidades comerciais que permitiram a sua sobrevivência no mercado e conseguiram fazer carreira ao

O modernismo que possibilitou aos cineastas a livre-expressão agora exigia que a arte fosse um produto com finalidades comerciais¹⁷⁴. Por isso, a inserção da trilha sonora ou deveria trazer lucro pelo pioneirismo ou evitar perdas em relação ao concorrente pioneiro.

A composição de filmes seguiu a produção em escala das esteiras fordistas e o predomínio da fabricação mecanizada, graças ao financiamento estatal que pretendia evitar a crise¹⁷⁵. O oligopólio das produtoras de filmes foi mantido, mas seus modos de operação sofreram diversas mudanças em relação à mão-de-obra e inserção do som.

Naturalmente, a crise e os novos padrões passaram a estar presentes nos filmes não apenas na produção, mas também tematicamente. É neste contexto que Charles Chaplin, artista que certamente poderia ter feito carreira nos *vaudevilles* em tempos anteriores (caso não houvessem sido tomados pelo cinema), abordou em sua obra questões relacionadas ao modernismo e ao trabalho, como a mecanização, a força industrial e a urbanização que, na época, mergulharam em problemas econômicos:

Uma visão tão limitada das qualidades essenciais do modernismo estava bastante propensa à perversão e ao abuso. Há fortes objeções, mesmo no interior do modernismo (pensemos em *Tempos Modernos*, de Chaplin), à idéia de que a máquina, a fábrica e a cidade racionalizada oferecem uma concepção rica o bastante para definir as qualidades eternas da vida moderna¹⁷⁶.

Tendo iniciado sua carreira duas décadas antes, Chaplin descreveu seu local e tempo não através do “herói coletivo”¹⁷⁷ de Eisenstein ou do filho do industrial de Lang, mas, nesta obra analisada, sob a ótica do operário de fábrica que vive em um sistema que não parece questionar, que se resigna sozinho com sua condição de trabalhador assalariado em busca de um sonho capitalista.

explorá-las, como Walt Disney (que havia, após diversos fracassos e difícil situação financeira, alcançar sucesso comercial com uma animação sonora, como descrito em IWERKS, Leslie e KENWORTHY, John. **The hand before the mouse**. Nova Iorque: Disney Editions, 2001, p. 70) e Leon Schlesinger (Conferir em Schneider, Steve. **The art of Warner Bros. Animation**. Nova Iorque: Henry Holt and Company Inc., 1990, p. 35)

¹⁷⁴ O que aconteceu em diversos outros campos artísticos além do cinema. Cf. HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993, ps. 31 e 32.

¹⁷⁵ THOMPSON, Kristin e BORDWELL, David. **Film history: an introduction**. Nova Iorque: McGraw Hill, 2003, 2ª ed., p. 214.

¹⁷⁶ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 39.

¹⁷⁷ Diferente de “Metrópolis”, por exemplo, “A Greve” (bem como outros filmes seguintes, como “O Encouraçado Potemkin” e “Outubro”) não possui um protagonista. Nas palavras de Eisenstein: “*Levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo (...) do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes daqueles períodos fizeram um desvio abrupto – insistindo em uma compreensão da massa como herói*” - EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002, p. 24.

Tempos Modernos

O filme *Tempos Modernos* (EUA, 1936) é o primeiro analisado neste texto como representante do século XX. O clássico de Charles Chaplin (e por ele escrito, produzido, interpretado e dirigido, incluindo a composição da trilha sonora) traz um relato das condições trabalhistas e, conseqüentemente, sociais da época, tornando-se um interessante relato histórico do modelo produtivo adotado naquele momento.

Para uma profunda leitura da obra, antes mesmo que o filme comece a ser descrito, vale observar com atenção o cartaz de *Tempos Modernos*.

Chaplin, com a sua característica personificação de Carlitos¹⁷⁸, está sentado sobre uma enorme engrenagem, enquanto, sorrindo e vestido com um macacão de operário, segura atrás de sua cabeça uma chave do tipo estrela. Pode-se interpretar, por esta imagem, a síntese do filme. A roupa indica que faz parte de uma classe que vive do trabalho, a classe operária¹⁷⁹.



Imagem utilizada para divulgar filme de Chaplin.

A ferramenta de trabalho, como disposta em relação à cabeça do personagem, parece formar um par de chifres, dando a impressão de se tratar de uma referência ao operário ideal de Taylor, “*tão forte quanto um imbecil, um homem-boi*”¹⁸⁰. Este homem-boi senta-se sobre uma engrenagem, que é muito maior do que as dimensões corporais de Chaplin, mostrando que apenas faz parte de um complexo, pois esta peça, para funcionar, precisa estar em conjunto com outras. Assim sendo, Carlitos não está apenas sobre uma engrenagem. Está sobre uma máquina. Pode-se dizer que o homem,

¹⁷⁸ O personagem criado por Chaplin é normalmente chamado de “Vagabundo” (tradução de “*tramp*”, do inglês). Entretanto, no Brasil, ele recebeu o apelido de “Carlitos”, muitas vezes servindo de referência, inclusive, para o próprio ator. Como “vagabundo” não parece ser uma classificação adequada a este contexto, já que se trata de uma busca constante por trabalho, este texto, sempre que cita o personagem, se utiliza do apelido “Carlitos”, até porque o próprio filme, em sua introdução, apresenta Charles Chaplin representando um “operário de fábrica”, e não um “vagabundo”.

¹⁷⁹ Deste conceito o texto utiliza a abordagem de Antunes: “(...) utilizaremos a noção de classe trabalhadora ou classe-que-vive-do-trabalho para englobar tanto o proletariado industrial, como o conjunto de assalariados que vendem sua força de trabalho (e, naturalmente, os que estão desempregados, pela vigência da lógica destrutiva do capital)” - ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: Ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 6ª ed., 2000, p. 103. Grifos do autor.

¹⁸⁰ C.f. RAYMUNDO, Paulo R. **O que é administração**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 18.

operário, bestializado em suas funções trabalhistas, vive em uma sociedade baseada no uso de máquinas.

A engrenagem não só simboliza¹⁸¹ o modo de produção e a sociedade que serão referências para o filme, como também remete à idéia de ritmo e tempo, devido ao seu funcionamento. E é justamente através da concepção de tempo que é possível passar para o título do filme; “Tempos Modernos” (tradução literal do original em inglês “*Modern Times*”).

Em uma sociedade industrializada, o tempo se torna disciplina orientada à produção, como descrito sobre as mudanças na noção de tempo a partir da revolução industrial no século XIX: “... o tempo agora está começando a se tornar em dinheiro, o dinheiro do empregador. Assim que se contrata mão-de-obra real, é visível a transformação da orientação pelas tarefas no trabalho de horário marcado.”¹⁸²

Esse horário é marcado de acordo com a capacidade de produção das linhas automatizadas. Assim, é o empregador quem determina o tempo de trabalho. A modernidade é uma inovação tecnológica industrial, determinada pelo ritmo e possibilidades produtivas impostos por aqueles que detêm o poder financeiro e controlam as formas de produção nos estabelecimentos voltados a este fim: as fábricas.

Pode-se concluir que se trata de uma sociedade do operário “homem-boi” (também citado por Eisenstein no abatimento do animal durante o massacre dos operários em “A Greve”), dominada pelas máquinas, sob o ritmo e hora marcada voltados à produção que deve gerar capital. Eis a modernidade dos tempos representados.

Neste sentido, a primeira cena do filme não poderia ser outra senão um relógio, importante objeto da industrialização, como citado por Thompson: “O (...) instrumento que regulava os novos ritmos da vida industrial era ao mesmo tempo uma das mais urgentes dentre as novas necessidades que o capitalismo industrial exigia para impulsionar o seu avanço”¹⁸³.

¹⁸¹ O objeto passa a representar uma certa realidade na medida que assumimos que se torna um signo: “...todo corpo físico pode ser percebido como símbolo: é o caso, por exemplo, da simbolização do princípio de inércia e de necessidade na natureza (determinismo) por um determinado objeto único. E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte de uma realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade.” – BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 31.

¹⁸² THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 272. Sobre a “orientação pelas tarefas”, o autor as define como “notações de tempo geradas por diferentes situações de trabalho, e sua relação com os ritmos ‘naturais’. É óbvio que os caçadores devem aproveitar certas horas da noite para colocar as suas armadilhas. Os pescadores e navegantes devem integrar as suas vidas com as marés.” Id., *ibid.*, p. 271.

¹⁸³ Id., *ibid.*, p. 279.

O relógio e a engrenagem estão intimamente conectados. Um, de certa forma, não existe sem o outro. Representam não só o horário padronizado e marcado, como também “sincronização do trabalho”¹⁸⁴. Vale lembrar que em “Metrópolis”, relógio e máquina de produção industrial estão representados no mesmo objeto, exaurindo as forças do trabalhador.

Em “Tempos Modernos”, os ponteiros, em *close-up*¹⁸⁵, vão chegando às seis horas, quando uma cartela anuncia o propósito do filme: “‘Tempos Modernos’. Uma história sobre indústria, sobre empreendimento individual – cruzando-se a humanidade na busca da felicidade”¹⁸⁶.

Logo em seu início, Chaplin mostra o norte do filme. Para saber o resultado de tal busca, o público precisa assistir à narrativa até seu fim, passando pelas condições humanas.

Quando as seis horas são quase apontadas pelos ponteiros, aparecem ovelhas aglomeradas andando apressadamente em uma fila¹⁸⁷. Com um rápido corte¹⁸⁸, criando-se a justaposição, vê-se a mesma aglomeração e o mesmo passo rápido, porém agora são homens saindo de uma estação de trem subterrâneo, uma vez que o relógio já havia indicado o horário de entrada nas fábricas.

Este paralelo entre as ovelhas e os homens remete à interpretação do cartaz do filme, como descrito acima, da transformação do homem em um animal.

¹⁸⁴ Id. *ibid.*, loc. cit.

¹⁸⁵ Plano onde o objeto filmado ocupa quase toda a tela. Cf. BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 5ª ed., 1997, p. 477.

¹⁸⁶ A pesquisa discorda, neste ponto, da legenda em português inserida na edição do DVD (conforme descrito nas referências filmográficas) utilizada para a análise. Do original em inglês: “‘*Modern Times*’. A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness.” - traduzido ao público como “‘Tempos Modernos’. Uma história sobre a indústria, a iniciativa privada e a humanidade em busca da felicidade”. Daí algumas observações: “*individual enterprise*” não deve ser traduzido como “iniciativa privada”. É iniciativa sim, mas “privada” remete à idéia de empreendimento oriundo de sociedade civil, de funcionamento outro que não governamental ou público. Mas não, necessariamente, ao sentido de “individual”. O filme narra claramente o personagem de Chaplin. Trata-se de indivíduo, e não de “privado”. “*Humanity crusading*” também não cabe apenas como “humanidade”. Trata-se do início de uma cruzada, uma aventura/jornada em prol de alguma coisa (sabe-se pela cartela ser o objetivo a felicidade). É possível haver um duplo sentido, pois poderia ser tanto com a idéia de “cruzada humana”, quanto a descrita de “cruzando humanidade”. Este último remete à interpretação de que são cruzadas condições humanas – de trabalho na indústria e da bestialização sofrida pelos trabalhadores aos olhos do modo de produção vigente. Ou seja, durante o empreendimento individual por felicidade, o caminho passa pelas condições que a humanidade se encontrava. Por isso a preferência por uma tradução feita para este texto do que a apresentada para o público junto ao filme.

¹⁸⁷ A edição do DVD utilizada para a análise acompanha o documentário “Chaplin Today” (França, 2003) de Phillippe Truffaut, onde os cineastas Luc e Jean-Pierre Dardenne percebem uma ovelha negra na cena, que remeteria à idéia da representação de Carlitos, cuja origem é de personagem “vagabundo”, em um ambiente industrial.

¹⁸⁸ Corte é a “mudança instantânea de um enquadramento a outro” - BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 5ª ed., 1997, p. 478.



Imagem de ovelhas alinhadas...



... sofre transição para mostrar operários rumo à fábrica.

Esta relação entre homem e animal expõe o conflito entre Marx e Taylor. Para Marx, o homem se distingue do animal pela sua capacidade de adaptação e transformação da natureza em um processo de autoprodução, o que o torna um ser genérico¹⁸⁹.

Já para Taylor, o que importa é a “*perfeita execução de cada tarefa*”¹⁹⁰, em sua animalização do homem. Este não deve se diferenciar do animal, pois apenas cumpre algo programado repetidamente, sem sua participação intelectual na transformação da realidade.

Neste jogo de definições humanas, na sociedade capitalista apresentada pelo filme percebe-se, pelas ovelhas e pela posição da chave-estrela, que predomina (industrialmente, na pretensa realidade narrada) a visão de Taylor, remetendo, imediatamente, a situações de exploração ocasionadas pelo seu modelo de produção.

Neste sentido, a cena seguinte reafirma o raciocínio acima, uma vez que mostra os operários já entrando, enfileirados, nas linhas de produção. O que se passou no dia e momentos anteriores às atividades nas linhas de produção não importa.

A vida é condicionada ao exercício repetitivo e mecanizado nas plantas industriais, de onde o filme segue com um encarregado sem camisa operando uma sala de máquinas, quando então recebe ordens do presidente da empresa (sabe-se ocupar tal cargo pois antes de apresentar o personagem é mostrado, como se fosse uma cartela, o vidro de sua sala com o nome da empresa e a palavra presidente), através de um telão.

¹⁸⁹ Nas palavras do autor: “*O animal identifica-se imediatamente com sua actividade vital. Não se distingue dela. É a sua própria actividade. Mas o homem faz da actividade vital o objeto da vontade e da consciência. Possui uma actividade vital consciente. Ela não é uma determinação com a qual ele imediatamente coincide. A actividade vital consciente distingue o homem da actividade vital dos animais. Só por esta razão ele é um ser genérico*”. - MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, ps. 164-165.

¹⁹⁰ RAYMUNDO, Paulo R. Op. cit., loc. cit.



Presidente observa diferentes setores da fábrica.



Seu distanciamento é constante.

Este momento também revela que o filme é diferente dos anteriores de Chaplin. O manuseio das máquinas emite diferentes sons. A trilha que introduz o filme não é apenas uma tentativa de reprodução da provável orquestra local na exibição de um filme mudo. Ela e os demais efeitos sonoros estão incorporados à narrativa.



Adaptação para o cinema do livro 1984...



... narra a onipresença do Grande Irmão nas telas.

O telão¹⁹¹ é um elemento interessante, pois mostra o distanciamento entre o presidente da empresa e seus funcionários. Quem comanda não vai até as linhas de produção dar as ordens, elas são ditadas por intermédio de uma máquina. É clara, portanto, a relação de dominação entre o presidente, que detém o poder, e os operários. Além disso, quando o primeiro é apresentado ao espectador, está montando um quebra-cabeça, ao ser, então, lhe

¹⁹¹ Aqui vale uma observação. Recurso semelhante de tela já havia sido apresentado em “Metrópolis”. Na época do filme ainda não existia a televisão e o vídeo, ou seja, ter câmeras espalhadas para a vigilância não era uma possibilidade real (a câmera convencional de cinema utiliza película e não transmite imagens “ao vivo”). Este olhar onipresente do Senhor de Metrópolis é uma clara visão do porvir e certamente inspirou George Orwell em sua obra “1984”, de 1948 (portanto, vinte e dois anos após o filme de Lang), ao descrever uma sociedade futurista controlada através da vigilância constante de diversas câmeras representadas pelo olho-que-tudo-vê na imagem do “Grande Irmão”.

oferecida uma pílula e um copo d'água por sua secretária, conforto oriundo de um contexto fora do alcance aos subordinados.

Com este personagem inicia-se a categorização de elementos apresentados que constituem a situação de venda/apropriação do trabalho dentro da narrativa cinematográfica, valendo notar a semelhança física na obra entre o ator Allan Garcia, que interpreta o presidente, e Henry Ford.

1. Empregador	<ul style="list-style-type: none">- Presidente da empresa.- Distante das linhas de produção- Utiliza a tecnologia para demonstrar superioridade.
---------------	--



A diferença entre o ambiente de trabalho do presidente, servido por alguém, tendo tudo à mão em uma espaçosa sala própria, e os operários nas linhas de montagem com ritmos acelerando continuamente, é enorme, a ponto de não se misturarem, exceto quando uma nova máquina é testada, como é descrito mais adiante.

O quebra-cabeça, entretanto, não é montado até o fim. Ao não localizar as peças, o presidente confere no telão os setores de sua fábrica, quando decide dar às ordens de que uma das linhas deveria aumentar a velocidade. O encarregado aceita prontamente o que lhe foi passado, independente de aviso ou comum acordo com os operários que serão atingidos pela voz, intermediada pelo telão, do presidente.

¹⁹² Conferir em: <http://www.famous-people.info/180/Henry-Ford.html>. Acesso em 01 de março de 2009, às 23:00hs.

2. Ambiente de Produção	<ul style="list-style-type: none"> - Representado pela fábrica. - Divisão de espaços distintos: sala do presidente e linhas de produção.
-------------------------	--

Em um sinal muito semelhante à continência militar, evidenciando a relação de poder entre os dois, o encarregado mexe em alguns aparelhos, quando há então um corte para a área afetada com tal ação. Trata-se da primeira aparição de Carlitos no filme, apertando porcas com suas características chaves tipo estrela em uma esteira rolante.

3. Protagonista	<ul style="list-style-type: none"> - Operário da fábrica - Relacionado diretamente à linha de montagem representada pela esteira rolante.
-----------------	---

Nesta cena vale notar a trilha sonora que introduz o personagem. Chaplin passou a utilizar o recurso a partir deste filme e a música não transmite a comédia de Carlitos, mas o ritmo da esteira.

Chaplin, que se manteve resistente aos usos dos som em seus filmes, utilizou nesta obra cartelas misturadas a música e falas, dependendo do momento do filme. O diretor e ator apresentava dificuldades em encontrar trilhas sonoras adequadas, pois pensava que o acompanhamento musical não deveria ser direcionado ao perfil cômico do personagem, mas sim instigar emoções no público¹⁹³.

Neste caso, tal emoção é remetida ao ritmo da trilha que acompanha a esteira, em uma descrição audiovisual mais focada nas situações e condições de trabalho do que na figura do operário Carlitos.

Quando o presidente é apresentado, seu nome aparece em uma porta e, logo abaixo, há o nome da empresa e sua área de atuação, mostrando que se trata de uma indústria de aço. É possível fazer uma relação entre a produção de aço e derivados, o telão, o surgimento do cinema e a esteira rolante: são estas algumas das mais fortes características da sociedade industrial capitalista do começo do século XX. Já os operários não são apresentados nominalmente.

Com a industrialização, o setor de transportes precisou crescer a passos largos, uma vez que o fornecimento de matéria-prima para diferentes áreas precisava ser feito com

¹⁹³ Cf. THOMAS, Frank e JOHNSTON, Ollie. **The Illusion of life**: Disney Animation. Nova Iorque: Hyperion, 1995, p. 285.

rapidez, pois uma série de operações dependia dessas entregas. Aumentaram as migrações, ocasionadas pela urbanização, e procura de empregos fora do campo.

Com essas freqüentes viagens em busca de oportunidades, em países que iam redesenhando suas geografias econômicas, pode-se estabelecer uma relação entre a realidade que era exposta ao viajante passando rapidamente através da janela de um trem e o mundo que estava sendo projetado para uma tela de cinema¹⁹⁴. A ficção dos filmes e a evolução dos transportes forneciam a mesma visão *retangular* de modernidade em movimento.

Há também a relação entre o aço e as esteiras rolantes. Estas últimas tornaram-se a maior referência do modo de produção difundido por Henry Ford através do modelo taylorista (daí o surgimento do *fordismo*); entretanto:

(...) as inovações tecnológicas e organizacionais de Ford eram mera extensão de tendências bem estabelecidas. A forma corporativa de organização dos negócios, por exemplo, tinha sido aperfeiçoada pelas estradas de ferro ao longo do século XIX e já tinha chegado (...) a muitos setores industriais.¹⁹⁵

Vale notar que as estradas de ferro, no fim do século XIX, haviam sido tomadas pela indústria do aço, como a Carnegie Steel Co., que dominou o setor tornando seu presidente, Andrew Carnegie, o homem mais rico do mundo na época¹⁹⁶. Portanto, não é coincidência que Carlitos trabalhe, ao menos no começo do filme, na “Electro Steel Co.”, indústria associada ao desenvolvimento do modelo fordista, explícito na esteira rolante onde o personagem aperta porcas.

A obra relata sua época baseada na divisão dos setores de uma empresa e na esteira de Ford: “*Ford fez pouco mais do que racionalizar velhas tecnologias e uma detalhada divisão do trabalho preexistente, embora, ao fazer o trabalho chegar ao trabalhador numa posição fixa, ele tenha conseguido dramáticos ganhos de produtividade.*”¹⁹⁷

Definida a base de novidades da sociedade retratada; aço, transporte, cinema e fordismo. Soma-se a esses elementos a eletricidade (presente no nome da empresa “Electro Steel Co.”) – que alimenta os processos de todos os quatro e é intimamente ligada ao cinema na figura de Thomas A. Edison.

Vê-se Carlitos apertando ininterruptamente as porcas que estão acopladas em peças que passam pela esteira rolante. Qualquer outro movimento que faça e o distraia (mesmo que seja a concordância com o superior que o ameaça fisicamente ou um inseto que ronda sua

¹⁹⁴ C.f. BRUZZO, C. **O cinema na escola**. Campinas: 1995. Tese de doutorado – Unicamp.

¹⁹⁵ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 121.

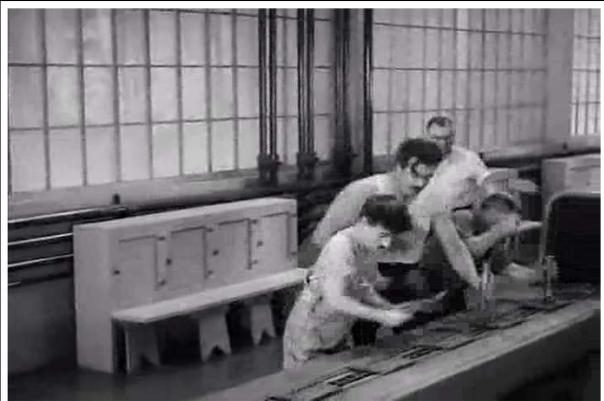
¹⁹⁶ C.f. TEDLOW, Richard S. **Sete homens e os impérios que construíram**. São Paulo: Futura, 2002.

¹⁹⁷ HARVEY, D. Op. cit., loc. cit.

cabeça) resulta na perda de ritmo do personagem e acaba por atrapalhar toda a linha de produção, pois os outros operários dão continuidade às suas funções (cada um depende do colega anterior) e a esteira corre independente de suas vontades.



Manifestações pessoais têm pouco espaço e tempo no ambiente de produção mercadológica.



Supervisionados, operários se esforçam para manter o ritmo da esteira.

Em certo momento, a chave-estrela de Carlitos fica presa na porca. O operário seguinte dá alerta para que a esteira pare, interrompendo toda a produção.

4. Condições de trabalho	<ul style="list-style-type: none"> - Voltadas ao funcionamento da máquina. - Produto final não é mostrado. Operários realizam tarefas repetitivas e em seqüência, onde cada trabalhador adiciona seu trabalho ao que fora realizado pelo colega anterior.
5. Organização da produção	<ul style="list-style-type: none"> - Operários posicionados conforme a disposição da máquina. Vários ambientes da fábrica são mostrados com destaque a quatro (sala do presidente, sala de controle das máquinas, salão de produção com a esteira e banheiro), mas operários dividem apenas uma. Concentração de trabalhadores em espaço único reflete relações de poder.

Carlitos se desculpa com o seu superior na hierarquia da empresa, reclamando que o colega na esteira havia lhe acertado com sua marreta antes de interromper a produção.

O superior adverte o agressor, que consente plenamente. Quando Carlitos repete o discurso do superior após a saída do mesmo, seu colega reage o ameaçando, mostrando então submissão, mas resistência ao discurso, uma vez que a mesma ordem gera reações contrárias no indivíduo, de acordo com a posição e poder, na empresa, de quem discursa.

6. Hierarquia	<ul style="list-style-type: none"> - Explícita e com permissão a agressões. - Discursos autoritários são unidirecionais (de cima para baixo). - Poucos são os superiores de muitos.
---------------	--

O filme volta então ao presidente da “Electro Steel Co.”, que mais uma vez ordena aceleração no processo. Observa-se que este personagem está sempre de costas ao telão, ou seja, quem detém o poder local ignora a realidade daqueles que cumprem suas ordens.

Em seguida, um colega reveza o serviço com Carlitos, que, mesmo tendo deixado as ferramentas de lado, continua a realizar o movimento que vinha fazendo repetidamente. Após bater o cartão no relógio de ponto (objeto que demonstra o controle do tempo capitalista), vai ao banheiro e apenas tem tempo de acender um cigarro, pois já é obrigado pelo presidente da empresa, através do telão onipresente, a voltar à esteira, apesar de seu descanso ter sido anunciado verbalmente no local de suas atividades.



Na percepção capitalista, é natural que o presidente da empresa fique vigilante, uma vez que o tempo de trabalho é sempre o tempo de quem possui o poder:

Aqueles que são contratados experienciam uma distinção entre o tempo do empregador e o seu ‘próprio’ tempo. E o empregador deve usar o tempo de sua mão-de-obra e cuidar para que não seja desperdiçado: o que predomina não é a tarefa, mas o valor do tempo quando reduzido a dinheiro. O tempo é agora a moeda: ninguém passa o tempo, e sim o gasta.¹⁹⁸

¹⁹⁸ THOMPSON, E. P. Op. cit., p. 272.

Uma vez que o filme volta a colocar a questão do tempo incorporado no relógio de ponto, não é de se surpreender que, ao sair do banheiro, assustado, Carlitos bata, mais uma vez, o seu cartão no artefato.



Presença do relógio de ponto é constante na fábrica.



Ponto precisa ser batido para ida ao banheiro, mesmo próximo ao horário do almoço.

O presidente recebe então a visita (anunciada ao público sob o som de cornetas, como associada à apresentação de uma figura importante em tempos medievais) de outra empresa, que promete ter uma invenção capaz de eliminar o horário de almoço e aumentar a produtividade, deixando o comprador do aparelho apresentado “à frente da concorrência”. O objeto é um “alimentador automático”, que obriga o operário a almoçar preso à máquina, sem sair do seu posto de trabalho.

O produto é testado em Carlitos durante a pausa para o almoço, quando o presidente finalmente vai à linha de produção para observar o desempenho do que está lhe sendo oferecido. Até então, todas as aparições deste personagem, através do telão, lhe davam a dimensão de ser muito maior do que as outras pessoas, seus empregados. Desta vez, está presente com todos, mas continua a demonstrar a relação de poder ao assistir o teste do outro lado da sala onde estão os operários.



Mesmo momento de alimentação pode ter tempo reduzido.



Alimentadora, entretanto, é falha.

Carlitos fica preso à máquina, apesar dos dois continuarem separados pela esteira, para que esta o alimente, numa alusão a estar preso ao seu trabalho para evitar a fome que a depressão vinha vigorando na sociedade da época.

As engrenagens o traem, a máquina é falha e, apesar de toda a sua tecnologia e promessas, não é capaz de substituir a ação humana.

7. Tecnologias

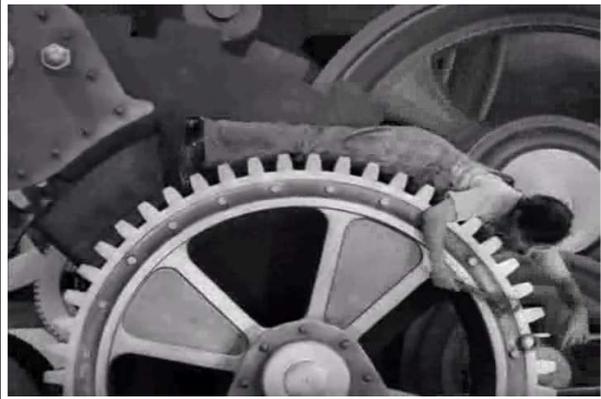
- São falhas
- Visam o controle da força de trabalho humana
- Orientadas à concorrência mercadológica e estão ligadas a economia de tempo.
- Merecem maior atenção dos administradores do que os trabalhadores.

Após a rejeição da alimentadora automática por não funcionar devidamente, o presidente se retira e Carlitos volta às suas atividades. Acidenta-se e cai na esteira rolante, após o superior ordenar a velocidade limite da linha de montagem, deslizando até o maquinário que a movimenta.

O protagonista passa entre gigantescas engrenagens, como se o homem fosse só mais um elemento – imperfeito e fora de lugar – no mundo das máquinas. É retirado por seus colegas e, neste momento, perde a razão e começa a apertar tudo o que vê como se fossem porcas, chegando a imitar, colocando mais uma vez as chaves-estrela na cabeça, um animal prestes a atacar sua presa ao ver os botões da saia da secretária do presidente e confundi-los com as porcas de sua responsabilidade.



Carlitos passa entre as engrenagens após cair na máquina.



Parecendo não perceber a situação, continua a executar suas funções de venda de trabalho.

Ao se transformar no homem-boi, sai da fábrica e continua a apertar o que reconhece como porcas, até que a polícia é chamada e ele, assustado, corre de volta à fábrica, onde bate mais uma vez o cartão no relógio de ponto.

A rígida presença dos controles de tempo e da hierarquia faz Carlitos entrar na sala de máquinas e modificar todas as programações, causando “desordem” na fábrica e espirrando óleo em seus colegas, como se os operários, por serem homens, trabalhassem como máquinas emperradas. É estabelecida uma relação de concorrência entre o homem e a máquina, lembrando as palavras de Marx: “*Visto que o trabalhador foi reduzido à máquina, a máquina pode com ele competir.*”¹⁹⁹

Com todos o perseguindo, Carlitos é entregue ao presidente sob ordens deste. O operário acaba por repetir o ato com o óleo no superior, mesmo com policiais ao seu lado (um deles acaba também sendo vítima), em momento em que a trilha sonora descreve a comédia e em seguida o drama da cena e não mais o ritmo da esteira.

¹⁹⁹ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 106.



Alienado, Carlitos sofre um colapso nervoso.



Protagonista sofre processo de bestialização.

Carlitos é então retirado da fábrica em uma ambulância, tendo sofrido um colapso nervoso que o bestializou²⁰⁰, quando a música de abertura do filme, que acompanhava o relógio, é repetida ao público. Se no primeiro momento ela acompanhava as horas de entrada à fábrica, agora descreve o fim do tempo do personagem naquela planta industrial.

8. Conseqüências humanas	- Colapso nervoso decorrente do produto estranho e mecanização com regras e ritmos exacerbados, métodos outros que não os do trabalhador.
9. Manutenção da ordem	- Dentro e fora do ambiente de produção oriundo da venda da força de trabalho. Dentro no sentido da organização voltada à máquina e a repressão imediata àqueles que, por algum motivo, deixam de funcionar com uma engrenagem. Fora através das forças sociais como a polícia.

Carlitos sai do hospital desempregado e com o alerta do médico de que deve evitar emoções fortes, sob a cartela de que está prestes a começar uma “vida nova”.

Um recomeço indica que o fim da venda de sua força de trabalho na fábrica é como o fim de uma vida, pois não se trata do retorno ao posto abandonado por um problema de saúde, mas de iniciar outras atividades em um lugar diferente, certamente adotando um novo cotidiano.

²⁰⁰ O homem incorporando a figura de um animal remete ao pensamento de Marx sobre a economia política “que toma o trabalhador como mero instrumento de trabalho e o distancia da sua condição humana” - RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 30.

Ao passar por uma rua, vê-se que há alguns estabelecimentos comerciais fechados e o ritmo acelerado da industrialização, representando a forte recessão da época pós-quebra da bolsa de Nova Iorque, sob a repetição música de abertura (que se torna o símbolo dos tempos – industriais e capitalistas com severas conseqüências humanas – narrados no filme) em imagens sobrepostas ao protagonista. Para alguém sem fonte de renda em um país falido, percebe-se que é difícil evitar as tais emoções fortes.

10. Cotidiano	<ul style="list-style-type: none"> - Relação direta do ambiente de produção voltada ao capital com a vida social. - Sociedade reflete situação econômica²⁰¹.
---------------	---

A volta de Carlitos ao ambiente social demonstra que o trabalho organizado no capitalismo é voltado apenas ao ambiente de produção. O personagem não recebe nenhum apoio ou suporte da empresa, tendo sido imediatamente excluído de seu posto após o colapso sofrido²⁰².



Carlitos pega uma bandeira que havia caído de um caminhão e corre para tentar devolvê-la, quando a trilha sonora anuncia o ritmo de uma marcha militar. Ao fazê-lo, acidentalmente, se integra com uma passeata trabalhista (que porta cartazes com dizeres de

²⁰¹ Tal característica, em especial, serve como início da trama do próximo filme analisado, “Fábrica de Loucuras”.

²⁰² Essa passagem lembra o pensamento de Marx: “É de todo evidente que a economia política considera o proletário, isto é, aquele que vive, sem capital ou renda, apenas do trabalho e de um instrumento unilateral, abstracto, como simples trabalhador. Conseqüentemente, pode propor a tese de que ele, tal como um cavalo, deve receber tanto quanto precisa para ser capaz de trabalhar. A economia política não se ocupa dele no seu tempo livre como homem, mas deixa este aspecto para o direito penal, os médicos, a religião, as tabelas estatísticas, a política e o funcionário de hospício” - MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 109.

liberdade e unidade, algumas vezes escritos em outras línguas que não o inglês, indicando ideais e imigrantes oriundos de outras nações e que se encontram na mesma lógica local de apropriação do trabalho alheio e repressão descritas a partir da narrativa sobre o protagonista), onde então é preso por ser confundido com um líder comunista.

Uma das placas merece uma atenção especial: “*la libertad o la muerte*” repete em espanhol uma outra próxima em inglês, “*liberty or death*”. O tema de “liberdade ou morte” motiva a manifestação que é rechaçada pela polícia, em plano que se assemelha à invasão da planta industrial por policiais contra os grevistas em “A Greve”. Representa-se, assim, a permissão de vida apenas em caso de submissão.



Carlitos se integra acidentalmente a uma manifestação. Situação social é compartilhada com outros trabalhadores.



Sem poder se explicar, protagonista é preso por ser considerado um líder comunista.

Nesta parte do filme, é interessante refletir sobre a seguinte observação:

Nos Estados Unidos, onde a Lei Wagner de 1933 tinha dado aos sindicatos poder no mercado (com o reconhecimento explícito de que os direitos de negociação coletiva eram essenciais para a resolução do problema da demanda efetiva) em troca do sacrifício no campo da produção, os sindicatos viram-se sob um ataque virulento nos anos de pós-guerra por uma pretensa infiltração comunista e terminaram por ser submetidos a uma disciplina legal estrita pela Lei Taft-Hartley de 1952 (Lei promulgada no auge do período macarthista...).²⁰³

O que é importante na citação acima, em relação à passagem da prisão de Carlitos por ser um líder comunista, é que o filme foi lançado dezesseis anos antes da promulgação da tal lei e antes mesmo do início da Segunda Grande Guerra. Ou seja, a perseguição aos comunistas e ao sindicalismo norte-americano revela-se, pelo filme, anterior à bi-polarização

²⁰³ HARVEY, D. Op. cit., p. 127-129.

do mundo nos blocos socialista e capitalista do pós-Guerra, mesmo com os Estados Unidos tendo sua economia “quebrada” e altos índices de desemprego.

A falta de amparo à situação do personagem e a prisão de Carlitos demonstram como a sociedade voltada ao capital formula suas regras, em formas de leis, direciona a produção para a aquisição de lucro de poucos, enquanto os trabalhadores são obrigados à complacência e ameaçados pelas forças de manutenção da ordem em caso de reivindicação por melhores condições, no que Harvey chama de “*leis coercitivas da competição de mercado*”²⁰⁴.

O conflito entre os trabalhadores e os administradores (e, nesse sentido, estende-se a administração do ambiente de produção voltado ao mercado para toda a sociedade) revela-se ser uma luta por poder social, ou seja, grupos distintos que lutam pela hegemonia, representada no filme em imagens do embate entre os personagens e também pelos sons de sirene (da ambulância, quando o protagonista é levado ao hospital, e da polícia, quando é preso), valendo a relação com a seguinte citação: “*Gramsci (...) situa dentro da sociedade civil a luta pela hegemonia. O grupo que controla a sociedade civil é um grupo hegemônico; a conquista da sociedade política é o coroamento desta hegemonia.*”²⁰⁵

Há, neste ponto, um corte para a cena de uma menina “*que se recusa a ficar faminta*”, segundo a cartela, roubando alimentos e os distribuindo para diversas crianças em um porto.

A transmissão de idéias nos intertítulos fornece mais uma pista do “tato” do filme. As mensagens transmitem opiniões com falas em primeira pessoa que pretendem dialogar diretamente com o espectador, sendo um importante recurso narrativo na obra.

Em seguida é revelado ao público que se trata da filha de (mais) um desempregado da história. Este, ao chegar em sua casa, mantém uma expressão triste e cansada, com um olhar *perdido* (enaltecido pelo *close-up* e pela trilha sonora), enquanto tira o suor da testa. Parece, aqui, que ao estar desempregado, o homem perde “*a conexão entre trabalho, produção e reprodução da vida, ciência e liberdade*”²⁰⁶, alijando-se do sentido de sua própria existência.

Para lembrar o desempregado seus motivos para continuar a existir, lhe aparecem as três filhas de surpresa na casa, dentre elas a mais velha - a que havia roubado comida. Pai e filhas se abraçam, ele estranha ter alimentos que lhes são oferecidos e, apesar de olhar para a mais velha com reprovação por entender que aquilo havia sido conseguido ilegalmente, acaba aceitando e todos comem. Pouco depois de sua apresentação na tela, sob a música de

²⁰⁴ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 102.

²⁰⁵ GOLFE, Osvaldo L. Antônio Gramsci: uma alternativa para o marxismo. In **Rubedo**. Disponível em <http://rubedo.psc.br/artigos/gramsalt.htm>. Acesso em 27 de jan. de 2005, às 16:00h.

²⁰⁶ RANIERI, J. Op. cit. , p. 31.

introdução do filme e seu sentido cada vez mais interligado à idéia de acontecimento relacionado a um evento de conseqüências diretas na vida, ele morre em uma manifestação de desempregados que sofre a interferência da polícia (e, mais uma vez, remete-se à nona categoria apontada acima, apesar de não ser evidente a origem dos tiros que o atingem).



Família reunida pouco antes da morte do patriarca, aqui desempregado.



Carlitos, decidido a voltar à prisão, aproveita refeição "ilegal".

A morte associada ao fim das atividades voltadas ao mercado ou à insubordinação é narrada em “Tempos Modernos”, assim como aconteceu em “A Greve” e indiretamente em “Metrópolis”. Neste último, as crianças da planta industrial são salvas momentos antes de serem vitimadas por uma enchente causada pelos próprios pais que, incitados pelo robô programado para tal fim, inundam a área destinada à própria moradia, sem que se lembrem dos filhos no local. Quando o fazem, acreditam terem se tornado assassinos, pois a salvação repentina ainda não havia sido informada.

Em “Daqui a Cem Anos” (Inglaterra, 1936), de William Cameron Menzies (inspirado no livro “Ventos da Mudança”, de H. G. Wells) ocorre uma situação ainda mais extrema. Neste filme do mesmo ano da obra analisada de Chaplin, os longos anos de guerra destruíram as bases da sociedade que, aos poucos, tenta se reorganizar para a reconstrução. Entretanto, uma estranha enfermidade, descrita como “doença do vagar”²⁰⁷, causa pânico entre os sobreviventes. As pessoas que sofrem do mal passam a andar a esmo, sem reações ou vontades, excluindo-se da vida social ao caminharem sem rumo.

²⁰⁷ Do original “wandering disease”.



É possível concluir que a doença do vagar, que não causa nenhuma mudança física no portador, é o estranhamento da própria produção do sujeito, que não encontra propósito em sua existência após as consecutivas guerras e destruição de tudo que foi feito até então. Trata-se da perda da generalidade do ser, que se encontra desprovido de motivos para produzir e, portanto, viver.

A solução adotada pelos grupos sociais que se formam não é a cura, mas sim a execução imediata do doente. Atiradores são posicionados em diversos lugares com permissão para alvejar qualquer indivíduo que aparente o “vagar”.

<p>11. Comportamento</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Subordinado: Permissão para viver em precárias condições. - Insubordinado: Marginalização ou morte.
--------------------------	--

De volta para Carlitos que, na prisão, após alguns incidentes, impede uma rebelião e se torna então amigo dos oficiais locais. Ao ser solto, pede para ficar mais um pouco, uma vez que a situação fora da cadeia está muito pior do que dentro e lá sente-se “feliz”. O chefe de polícia pensa que o protagonista não está sendo sério e este volta às ruas e à procura de emprego.

Alguns planos da cadeia e a cartela que as apresentam indicam que o filme é narrado como se houvesse o orador local, como descrito nos primórdios do cinema. Carlitos olha diversas vezes diretamente para a câmera (faz isso em sua cela, bem como ao testar a alimentadora automática), como se estivesse tentando conversar diretamente com o espectador, criando, de certa forma, intimidade entre personagem e público. É o diálogo do filme com os espectadores (que são as várias vozes que inspiraram a obra), a manipulação do

“tato”, conforme citado da obra de Stam anteriormente, numa percepção aguçada dos possíveis recursos, nem sempre apenas tecnológicos, do meio.

A cartela também tenta tal aproximação. Descreve que a “nossa” vítima inocente esmorece na prisão.

Tais passagens fazem parte da aparente intenção do filme em ser um extrato da realidade que o originou. É possível ao protagonista se expressar diretamente ao público, como um ator no palco do teatro que interage com o narrador e a platéia, pois esta talvez faça parte das mesmas características sociais enfrentadas pela ficção projetada, como uma conversa entre pessoas que se identificam. Neste caso, o elo entre elas é a situação de trabalho.

Após algumas frustrações ao tentar reiniciar sua carreira, decide que quer voltar à cadeia e conhece a menina que roubava no cais, agora órfã e sem as irmãs (levadas pelo Estado), desta vez tentando furtar um pedaço de pão. Quando ela é capturada, ele assume a culpa, mas ela volta a ser denunciada. Carlitos provoca então sua prisão ao comer fartamente em um restaurante e propositadamente não pagar, chegando a convidar um policial para testemunhar o ato, para atingir seu objetivo.

Relembrando as placas de “liberdade ou morte”, Carlitos parece conseguir encontrar a primeira, contraditoriamente, na cadeia. Pelo menos a de pensamento e expressão, pois entre as duas opções levantadas pelos manifestantes, fica a impressão de que a liberdade está associada à “vida”. E a sociedade sob o modelo capitalista dá pista de não oferecer condições suficientes para todos viverem bem regidos por suas regras, formais ou informais.

Por fim, os dois se reencontram a caminho da carceragem, quando acontece um acidente com o camburão e, ao fugir, a órfã pede para ele que a acompanhe.

Quando interrompem a fuga para descansar, param em frente a uma casa de onde um casal alegremente se despede. O marido parece estar indo para seu cotidiano de trabalho. Carlitos e a órfã começam a sonhar em ter uma casa como aquela, repleta de comida disponível. Ele decide então que vai ter uma casa, “nem que tenha que trabalhar para isso”. Acaba saindo apressadamente do local após a chegada de um policial, o que ressalta a presença ostensiva das forças de manutenção.

12. Motivação ao trabalho	- Ideais capitalistas voltados ao consumo. - Sonhos aparentemente inatingíveis.
---------------------------	--

Vale notar, nesse trecho de lampejo de desejo de um trabalho (no contexto, assalariado), que o filme descreve uma situação que lembra as palavras de Ranieri:

(...) o operário transforma a natureza; cria, através do seu trabalho, objetos e coloca neles o que tem de melhor em termos de capacidades humanas essenciais. Mas, na mesma medida em que produz e menos possui aquilo que foi produzido, mais estes objetos aparecem diante dele como potências autônomas (pertencentes que são ao capital) que o dominam, ao invés de serem por ele possuídas e dominadas – o resultado disto (...) é que os operários acabam por se reduzir a predicado dos seus próprios predicados, os quais se separam do sujeito transformando-se, eles próprios, em sujeitos, ou seja, é o sujeito real que acaba por se tornar predicado do próprio predicado.²⁰⁸

Neste sentido, a casa (objeto), ou ter um bem material fruto de produção humana, passa a ser o determinante na relação sujeito-objeto, não sendo o operário senhor de sua produção, mas o que é produzido assumindo o controle da vida do operário. Carlitos não decide construir sua casa, e sim encontrar um trabalho assalariado que o possibilite comprá-la.



Carlitos e a órfã observam casal em casa, criando um sonho de consumo.



Em sonho, Carlitos obtém leite diretamente da vaca, ainda dentro da casa.

Trata-se de primeiramente vender a força de trabalho, para então ter acesso ao capital que o permita a realização de seu sonho, em um complicado momento do filme onde trabalho e capital se confrontam no sonho do personagem. A relação do momento narrativo com as palavras de Ranieri continuam:

Para Marx, o desvendamento da relação assinalada pela economia política revela-se na contradição dialética instaurada entre salário e capital. O trabalho assalariado é trabalho vivo gerador de capital, que por sua vez é trabalho passado que se contrapõe ao trabalho vivo – como o capital é trabalho acumulado, o exercício de seu domínio ocorre sobre o trabalho e seus produtos, ou seja, opõe-se ao próprio trabalho. Capital e trabalho se opõem, mas não podem existir sem a presença do seu oposto, dado que o capital produz o trabalho e o trabalhador, o capital. Sua relação é um confronto de contraposições em reciprocidade.²⁰⁹

²⁰⁸ RANIERI, J. Op. cit., p. 39.

²⁰⁹ Id. Ibid., Loc. cit., p. 33.

Em sua mudança de objetivos – ao invés de querer voltar à cadeia, resolver conseguir um trabalho que lhe permita fundos para ter uma casa – Carlitos encontra um novo emprego como vigia noturno em uma loja de departamentos, após acidente com o ocupante do cargo.

Uma vez dentro do estabelecimento (onde, não por acaso, recebera um relógio como primeira instrução do serviço a ser realizado, relembrando a relação entre o instrumento e o capitalismo), sob trilha sonora diferente do ritmo industrial da música que apresentou o protagonista, ele busca a sua amiga órfã para lhe fazer companhia.

Lá, além de comer, eles utilizam vários produtos à venda os quais não têm acesso por causa de suas condições sócio-econômicas e, para cada um experimentado, assumem uma postura de personalidade diferente, onde é possível lembrar as palavras de García Canclini: “A lógica que rege a apropriação dos bens enquanto objetos de distinção não é a da satisfação de necessidades, mas sim a da escassez desses bens e da impossibilidade de que outros os possuam”²¹⁰.



Carlitos patina em área perigosa que representa sua situação às margens da sociedade.



Órfã experimenta produtos que resultam mudança de comportamento.

Por isso, a cada nova mercadoria que usam, fingem ter um *status* diferente na sociedade, de acordo com a possibilidade financeira que cada uma impõe, como fica evidenciado quando a órfã veste um casaco de pele e passa a imitar, com expressões faciais em *close-up* e movimentos lentos (bastante diferentes da agilidade juvenil que apresentava roubando alimentos no cais) posturas de pessoas estereotipadas de alto nível econômico.

²¹⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p. 56.

13. Consumo	<ul style="list-style-type: none"> - Rege comportamentos de acordo com possibilidades de posse. - Reflete as classes sociais.
-------------	---

Neste momento do filme, fica evidente o papel social que os produtos exercem sobre o sujeito, uma vez que o indivíduo se torna aquilo que possui.

Carlitos patina com os olhos vendados próximo a uma placa que indica “perigo”, junto a uma cerca quebrada - deixando o piso onde o personagem se encontra desprotegido em relação aos andares inferiores. Interessante observar a trilha sonora que transmite a idéia de comédia em um momento tão perigoso ao personagem, contrária à música apresentada ao público nos momentos de venda da força de trabalho. Parece que uma situação de risco, desde que em um momento de livre-expressão longe de diversas amarras sociais, merece um acompanhamento sonoro mais alegre do que o trabalho organizado por outro que o apropria.

A patinação de olhos vendados no arriscado ambiente talvez seja uma metáfora em relação ao operário vivendo muitas vezes às margens de uma sociedade que lhe impõe sua ideologia.

Na seqüência, a loja é assaltada por um ex-colega de Carlitos na fábrica onde trabalhava que alega não ser um criminoso, mas estar com fome. É um indício da sociedade fordista que marginalizou sua própria mão-de-obra, complementando a décima primeira categoria apontada:

11. Comportamento	<ul style="list-style-type: none"> - Subordinado: Permissão para viver em precárias condições (emprego). - Insubordinado: Marginalização (desemprego) ou morte.
-------------------	---

No dia seguinte, após o assalto, Carlitos volta para a cadeia e encontra-se sem emprego novamente, uma vez ser creditado a ele a conduta marginal.

Ao ser solto vai morar em uma casa que a órfã encontrou para os dois. Longe de ser o que haviam sonhado, a residência está desabando e fica à beira de um rio, tendo como cenário várias plantas industriais. A casa tem características de favelas, exceto pela falta de outras residências na mesma situação nas proximidades.

Carlitos descobre, ao ler um jornal que indica que a “prosperidade virou a esquina” (no sentido de que haverá alguma bonança a partir daquele momento), que há fábricas sendo re-abertas em bairro que abriga centenas de desempregados e estão recrutando funcionários.

Sob a música de abertura, sempre indicando momento de grande mudança, corre entusiasmado em busca de trabalho para conseguir um “lar de verdade” (ao se lembrar do que observara com a órfã, tendo a imagem de que “lar de verdade” é a habitação dos mais abastados financeiramente).

Desta vez, após enfrentar uma multidão de pretendentes às vagas (mostrados em planos onde a câmera realiza “tilts”²¹¹ de cima para baixo e logo após o inverso, com cortes rápidos seguidos de enquadramentos do grande número de pessoas, mostrando a dramaticidade da extensão da aglomeração de desempregados) torna-se assistente de mecânico, para consertar todas as máquinas que ficaram “muito tempo inoperantes” (possivelmente em decorrência de alguma greve, lembrando o filme de Eisenstein que aborda o tema, onde os operários decidem cruzar os braços não para pressionarem os patrões acerca da interrupção de seus potenciais produtivos, mas com o objetivo de parar as máquinas, como se estas fossem as únicas responsáveis pela transformação da natureza e o homem apenas seu assistente).



Casa obtida em muito difere daquela sonhada.



Máquina se alimenta do trabalhador que a opera.

Durante a análise do equipamento, uma prensa destrói o relógio do mecânico.

A presença do relógio é constante quando se trata de uma ferramenta de controle em relação aos funcionários, onde é possível fazer um paralelo com o relato citado por Thompsom descrevendo que ao funcionário não era permitido o controle do tempo em época de Revolução Industrial:

²¹¹ O “tilt” é um movimento de câmera onde esta gira para cima e para baixo mantendo-se num mesmo eixo. Cf. BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 5ª ed., 1997, p. 482.

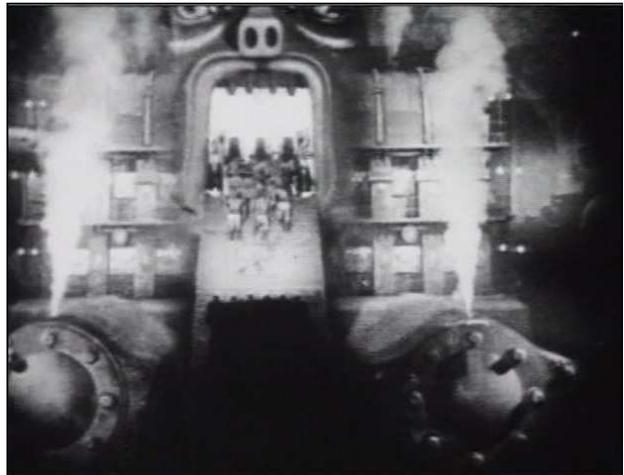
(...) na realidade não havia horas regulares: os mestres e os gerentes faziam conosco o que desejavam. Os relógios nas fábricas eram freqüentemente adiantados de manhã e atrasados à noite; em vez de serem instrumentos para medir o tempo, eram usados como disfarces para encobrir o engano e a opressão. Embora isso fosse do conhecimento dos trabalhadores, todos tinham medo de falar, e o trabalhador tinha medo de usar o relógio, pois não era incomum despedirem aqueles que ousavam saber demais sobre a ciência das horas.²¹²

Nesta cena, o acidente que destrói o objeto, considerado pela mecânica uma herança de família, estabelece após o acidente a relação final entre o relógio, as fábricas e os operários. As horas, assim como o capital, eram de domínio das mesmas pessoas, exclusivamente, mesmo com a submissão (algumas vezes incondicional) dos funcionários, que se colocam em tal posição por interesses próprios (bens de consumo, como a casa, por exemplo, além da sobrevivência).

14. Utilização do Tempo	<ul style="list-style-type: none"> - Horas são de propriedade do empregador. - Mensurada como forma de controle dos subordinados. - Voltada ao ritmo de produção das máquinas e não do trabalhador.
-------------------------	--

As cenas seguintes revelam a predominância da tecnologia em relação ao trabalhador. Seguindo a lógica do cinema mudo que antecedeu o filme, os operários não têm voz emitida enquanto conversam, mas todo o som de ferramentas e maquinarias são ouvidos pelo público. Neste experimento sonoro de Chaplin, são as máquinas que falam primeiro.

O mecânico acaba sendo engolido por uma das máquinas como havia ocorrido com Carlitos no começo da obra, lembrando o sonho do personagem Freder em “Metrópolis”, quando vê uma máquina se alimentando dos trabalhadores, remetendo ao “Moloch” de Giovanni Pastrone em “Cabiria” (Itália, 1914). Entretanto, nestes dois filmes não há o tom de comédia apresentado em “Tempos Modernos”.



Moloch no sonho de Freder em “Metrópolis”.

²¹² THOMPSON, E. P. Op. cit., p. 294.

Voltando a Chaplin, os funcionários entram em greve. Carlitos e o mecânico demonstram dúvida se devem aderir e demonstram decepção por, mais uma vez, estarem sem suas atividades remuneradas.

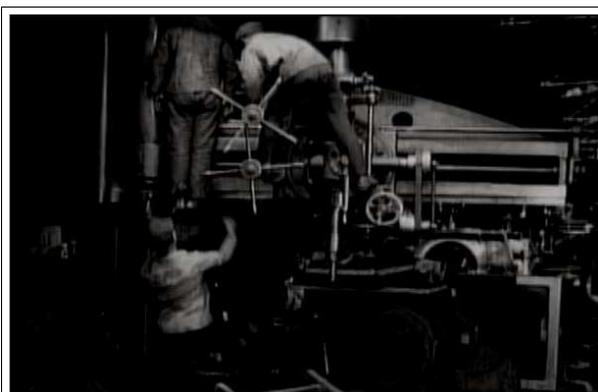
Mesmo com emprego, a insatisfação dos trabalhadores pode ser justificada nas palavras de Harvey: *“Sem acesso ao trabalho privilegiado da produção de massa, amplos segmentos da força de trabalho também não tinham acesso às tão louvadas alegrias do consumo de massa. Tratava-se de uma fórmula segura para produzir insatisfação”*²¹³.

Quando deixa a fábrica, há um tumulto e Carlitos acidentalmente agride um policial que ajuda a reprimir a multidão de grevistas (ou ex-funcionários, o que parece não haver muita diferença). Pela terceira vez no filme, é preso, voltando a música de abertura de momento dramático de virada de situação misturada aos sons de sirene.

Comparando as Greves

Vale aqui relembrar a obra de Sergei Eiseinstein “A Greve”, citada diversas vezes anteriormente. Percebe-se tanto em “Tempos Modernos” quanto no filme soviético o jogo claro de interesses e o descaso com a vida humana quando esta serve ao capital nas posições hierárquicas mais baixas socialmente.

Em ambos os filmes, as greves são rechaçadas pela polícia, sem qualquer diálogo, servindo apenas ao grupo que possui o controle político através da posse de capital.



Operário se enforca na máquina após ser acusado de roubo em “A Greve”.



Polícia montada cerca operários no filme de Eisesntein.

As forças da ordem, como a polícia, não se importam com as condições dos operários que, se não estão vendendo sua força de trabalho, são considerados, imediatamente,

²¹³ HARVEY, D. Op. cit., p. 132.

marginais, como observado na décima primeira categoria apontada, lembrando passagem de Marx: “*A união entre capitalistas é habitual e eficiente, ao passo que a união entre os trabalhadores é proibida e traz-lhes as mais penosas conseqüências*”.²¹⁴

Fica estabelecida, após a assistência destes dois filmes, a idéia de que a submissão incondicional é requisito básico para a convivência com pares em uma sociedade baseada no capitalismo. O pensamento operário crítico é inaceitável e deve ser eliminado.

Chaplin não explora a figura da morte tão profundamente como Eisenstein. No primeiro, apenas o pai de sua companheira aparece morto após a manifestação, enquanto no segundo há a célebre metáfora com o abatimento dos bois que simboliza o massacre dos operários, após a cartela que introduz a cena descrevê-la como “carnificina”, conforme o diretor soviético comentaria mais tarde: “*Da mesma forma que um açougueiro derruba um boi com o golpe de um machado, os trabalhadores são assassinados a sangue frio e cruelmente*”²¹⁵.

O abatimento dos operários como os bois pretendidos pelos empregadores encerra a participação dos grevistas no filme, remetendo à nona categoria levantada neste texto, no propósito de Eisenstein de transformar seu público ao narrar certas percepções que visam uma “*cine-sensação do mundo*”²¹⁶.

A greve em Chaplin não tem seu desfecho narrado, talvez pelo possível desfecho trágico que não seria condizente à proposta de comédia e de mensagem otimista (mesmo com todas as situações desfavoráveis) que o filme pretende, explicitado em seu final.

Continuam os Tempos

De volta a “Tempos...”, enquanto Carlitos está preso, a órfã consegue um emprego como dançarina de um restaurante, após apresentar-se na rua, e o leva ao estabelecimento quando mais uma vez é solto (os curtos tempos de cárcere fornecem um indício de que tais prisões eram comuns frente à difícil situação econômica). Lá, ele também é contratado para servir como garçom e entreter os clientes.

Os eventos do restaurante enaltecem a relação entre o trabalho e a identidade do sujeito. Ali ele é um garçom e não o “trabalhador de fábrica” que as cartelas iniciais do filme

²¹⁴ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 101.

²¹⁵ PUDOVKIN, V. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro : Graal, 3^a ed., 1983, p. 64.

²¹⁶ Cf. Termo em VERTOV, D. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 3^a ed., 1983, p. 253.

havam apresentado. O termo se torna um estigma, um conceito a ser carregado pelo sujeito mesmo quando executa outras funções ou está desempregado.



Protagonista é preso enquanto polícia dispersa multidão.



Após última prisão, Carlitos recebe chance de trabalho artístico.

O tipo de trabalho na hierarquia social parece não possuir, de fato, tanta diferença. Ele continua recebendo ríspidas ordens dos superiores e é completamente ignorado pelos clientes (provavelmente pertencentes a classes superiores) durante uma dança destinada a estes, tendo dificuldades em chegar às mesas que deve servir. A multidão, desta vez, não é de desempregados e por isso o acompanhamento musical diferenciado e movimentos de câmera que acompanham o personagem e não a extensão dramática de pessoas candidatas a um posto de trabalho.

Quando finalmente Carlitos realiza seu número de canto (como condição para permanecer no emprego), após alguns incidentes na nova profissão, há pela primeira vez algo pronunciado por voz humana individual ao público que não tenha sido emitido através de uma máquina.

Relembrando: as ordens do presidente da fábrica eram dadas através de um telão. A alimentadora automática foi apresentada por um discurso reproduzido por uma vitrola. A primeira soltura de Carlitos da prisão havia sido anunciada pelo rádio. Um grupo de cantores se apresenta no restaurante antes do protagonista, bem como é possível ouvir gritos e burburinhos de festividades e de reclamações no mesmo local. Mas não há nenhuma voz pronunciada por apenas um sujeito. A única exceção é quando Carlitos canta.

Ao cantar, o personagem assume sua saída da indústria mecanizada, entrando no universo artístico e, talvez, mais humano, pois, não por acaso, não há um microfone nesta cena. Ele esquece a letra do que deveria cantar, mesmo esta tendo alguma relação com seu contato com a órfã. Mesmo assim, no improviso e criando sentenças desconexas misturadas de várias línguas, em um momento em que pode se expressar, consegue agradar os clientes do restaurante.

Sua entrada para o número de entretenimento é anunciado pela mesma música que apresentou a alimentadora automática, logo no início da obra. Desta vez, o homem comum mereceu, mesmo que brevemente, o mesmo tratamento destinado às máquinas.

Apesar de ter perdido as anotações do que deveria cantar, consegue conquistar o público e uma proposta de emprego fixo ao improvisar. Entretanto, a garota é reconhecida por policiais como a órfã fugitiva (ela não aceitou ser levada pelos oficiais do Estado que tomaram a custódia de suas irmãs após o falecimento do pai) e há o aviso de que será levada por eles. Esse é o único momento em que um empregador intercede por seus subordinados. O dono do restaurante tenta argumentar com os oficiais para que a garota fique, mas é em vão.

O casal se vê em fuga mais uma vez e, conseqüentemente, sem emprego. Assim a história termina, com Carlitos e a órfã na estrada dispostos a tentar, mais uma vez, uma vida digna, mostrando a tênue divisão entre o desemprego e a desintegração social baseada no modo de produção fordista, tornando-o sempre um “desempregado”, como descrito na citação logo abaixo:

Para os permanentemente desempregados e desempregáveis, a realidade da alienação significa não somente a extensão da impotência ao limite, mas uma ainda maior intensificação da desumanização física e espiritual (...). O aspecto vital da alienação deve-se ao fato de que a impotência está baseada na condição da integração social pelo trabalho. Se essa forma de integração social está sendo crescentemente prejudicada pelo avanço tecnológico, então a ordem social começa a dar claros sinais de instabilidade e crise, levando gradualmente em direção a uma desintegração social geral.²¹⁷

Desintegração geral retratada na obra, como, por exemplo, Carlitos desempregado na estrada, a órfã fugindo da polícia e os colegas de trabalho tendo se tornado assaltantes. A alienação é percebida na mudança de comportamento do personagem.

²¹⁷ RAMTIN apud ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: Ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 6ª ed., 2000, ps. 132 – 133.



Apesar de estar em fuga, protagonista tenta convencer sua companheira a manter as esperanças.



Otimismo que contagia a órfã encerra a participação de Carlitos nas telas de cinema.

O Carlitos que canta está sob uma organização de trabalho diferente daquela observada na fábrica, onde o protagonista, forçado a resolver o esquecimento da letra da música, tem a oportunidade de criar e, portanto, ter controle sobre sua produção. Em tal momento, ele pouco lembra a tentativa de apertar os botões das vestes da secretária do presidente da “Electro Steel Co.”. A manifestação artística possibilitou ao personagem o retorno de sua natureza humana fora das plantas industriais. A polícia local, entretanto, demonstrou que isso não era permitido.

Concluindo os Tempos

As bases configuradas por Vanoye e Goliot-Lété para a análise cinematográfica estão presentes no filme: a história do trabalhador, em uma sociedade em grave crise econômica que resulta em diversas implicações cotidianas, construída pela estruturação do aparelho dêitico que coloca o protagonista em um universo de desemprego, alienação e luta pela sobrevivência através da venda da força de trabalho para empregadores escassos e repressores.

A narrativa é centrada em uma figura cômica que busca dialogar com seu público polifônico ao contar, utilizando o cinema, seus próprios dramas que cruzam com tantos outros, sendo a narração de Chaplin a produção de um discurso que continua a vigorar mesmo após tantas mudanças tecnológicas do meio.

As conclusões possíveis após a assistência de “Tempos Modernos” (tendo em vista que são estas análises realizadas pela pesquisa diante do objetivo descrito), são de que o conceito de trabalho está intimamente ligado à produção de mais-valia, submissão ao capital,

à disciplina do tempo do empregador e ao relacionamento de poder entre este e os operários – com hegemonia do primeiro - assim como problemas que giram em torno do emprego provavelmente assalariado (pois não é mostrado o recebimento de um salário durante todo o filme) e às condições em que se dá esse trabalho, trazendo o questionamento acerca da escassez de oportunidades: se há emprego, pode haver insatisfação pela falta de condições que este oferece. Se não há empregos, também não se tem capital; sem capital não há acesso à produção. Se não existe produção, não há condições de oferecer empregos e, portanto, gerar capital.

Diversas características associadas ao trabalho são narradas pela obra, sendo aqui, após observadas (tendo em vista o “tato” presente no filme), separadas em categorias, organizadas da seguinte forma: a primeira coluna lista os elementos necessários para a compreensão do conceito de trabalho e que a ele parecem inatos (Elementos do Trabalho). A segunda indica as representações utilizadas pela obra para narrá-los, a partir do ponto de vista do trabalhador e suas experiências (daí a não listagem na primeira coluna desta figura).

Elementos do Trabalho	Abordagem Narrativa
1. Empregador	3. Protagonista (operário)
2. Ambiente de Produção	4. Condições de Trabalho
5. Organização da Produção	10. Cotidiano
6. Hierarquia	8. Conseqüências humanas
7. Tecnologias	14. Utilização do Tempo
9. Manutenção da ordem	11. Comportamento
13. Consumo	12. Motivação ao trabalho

É possível perceber que o trabalho não é visto como produção intelectual por parte do operário, que se restringe a obedecer a instruções e repeti-las continuamente. Este precisa ser submisso²¹⁸ ao empregador e inferior às máquinas que dominam sua vida. Sua luta é menos pela realização pessoal do que pela sobrevivência, apesar de ter sonhos de acesso à produção e ascensão social.

²¹⁸ Os administradores de “A Greve”, de Eisenstein, chegam a colocar um cartaz sobre o tema: *uma conduta civil da administração só é recomendada sob a submissão incondicional dos trabalhadores*”.

Nota-se também as características sempre presentes de controle e do modo de produção fordista no pós-quebra da bolsa de valores de Nova Iorque. A greve é inaceitável, assim como não há nenhuma participação dos operários em quaisquer processos de decisão dentro das empresas.

Há a narrativa também da interdependência das categorias apontadas neste texto em relação à construção dos sentidos do trabalho, de acordo com diversos momentos do filme. Por exemplo: é o empregador quem decide quais são as tecnologias e como utilizá-las (cena em que o presidente da “Electro Steel Co.” ordena o aumento da velocidade das máquinas e outra em que rejeita a alimentadora automática).

Tal fator resulta em determinadas condições de trabalho (operários que se apressam para acompanhar a esteira) e na organização do ambiente de produção (distinção entre a sala do presidente e as linhas de montagem, sendo que esta é pensada para deixar os operários enfileirados de acordo com o formato da esteira).

Reflexo de tal está no cotidiano (como no momento em que o protagonista percebe a diferença da sua realidade em relação àqueles que têm posses), formado pelos traços (consequências) deixados no trabalhador em seu convívio social (o colapso nervoso do operário, por exemplo, e a marginalização do colega).

Dentro da sociedade há um padrão de comportamento de acordo com o grupo o qual o indivíduo pertence (o casal que se despede na casa observada pelo protagonista; a órfã experimentando os itens da loja). Mesmo que se aspire posses de um outro grupo, o que pode gerar a motivação da venda de sua força de trabalho (o desejo de empregabilidade para a conquista de uma lar), mas, ao mesmo tempo, estrutura as hierarquias no ambiente de produção voltado às trocas de mercadoria (a atividade do presidente da empresa de montar quebra-cabeças enquanto os operários trabalham em ritmo acelerado).

Se tal organização é percebida ou dela o sujeito é excluído, os níveis superiores da hierarquia acionam as forças da lei que acabam por servir como manutenção do *status* (a prisão, perseguição ou internação do protagonista a cada vez que se torna desempregado).

Todo este processo é narrado através da figura do protagonista (Carlitos), um operário subordinado a regras alheias que determinam sua vida e a organização de seu tempo.

O filme aponta indícios de diversas outras realidades existentes na época que não apenas a que possivelmente serviu como inspiração à narrativa. Quais as histórias de personagens citados ou que provavelmente co-existem no meio social narrado (por exemplo, os clientes da loja em que Carlitos consegue o posto de guarda, o casal que possui uma casa,

os frequentadores do restaurante onde faz seu último espetáculo ou ainda os consumidores de tudo aquilo que produz em plantas industriais) são desconhecidas pelo público.

Duas categorias, em especial, estão presentes constantemente no filme, com aparente proximidade: comportamento e manutenção da ordem. A conduta dentro da sociedade industrial capitalista é observada de perto pela polícia, que parece sempre agir rapidamente.

<p>Manutenção da ordem versus Comportamento</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Lei se aplica independente da origem do problema (consequências humanas). - Condições não são questionadas pelo protagonista. Aqueles que o fizeram submeteram-se à ameaça de prisão ou da própria vida (passeata pró-direitos avaliada como comunista ou manifestação que resultou na morte do pai da parceira de Carlitos).
---	--

Em “Metrópolis”, essa relação chega ao ponto de não haver a necessidade de uma força outra da ordem. O próprio empregador tem autonomia e poder para tal.

Em “Tempos Modernos”, o camburão repleto de pessoas e os diversos prisioneiros na cadeia são recursos que a narrativa utiliza para descrever a ativa presença da polícia (também mostrada em “A Greve”) para que o comportamento, após colapsos nervosos ou não, com ou sem fome decorrente de exclusão social, seja mantido “civilizado” (como descrito pelos administradores na obra de Eisenstein) e padronizado (neste caso, complacente).

A repressão relacionada ao trabalho é um fator constante e que atravessa o tempo, a se observar o documentário “Roger & Eu” (EUA, 1989), abordado diversas vezes para a análise no capítulo a seguir. Após cinquenta e três anos do último filme do personagem Carlitos, o filme de Michael Moore narra a relação entre o comportamento e a manutenção da ordem, independente de uma observação prévia das forças da lei acerca das consequências humanas (desempregados são despejados de suas casas, por exemplo).

<p>Empregador versus Protagonista (operário)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Distanciamento. - Desconhecimento da realidade alheia. - Trabalhos diferentes: o primeiro apropria-se do trabalho do segundo.
--	---

Carlitos consegue cinco empregos ao longo do filme, mas seu contato com o empregador (no sentido de ser presidente ou dono da empresa), mesmo no ato da admissão, é narrado superficialmente. Na segunda indústria que passa, é mostrada apenas sua relação com o superior imediato. Na primeira, seu contato com o presidente é apenas através do telão, quando serve de cobaia de uma nova tecnologia e no momento em que está tendo um colapso nervoso e acaba por espirrar óleo no superior. Não há na trama o início de suas atividades ali.

Depois, com uma carta de recomendação fornecida pela polícia após evitar uma rebelião na cadeia, tenta um trabalho na indústria naval, mas causa um acidente assim que é admitido e abandona o posto. Ainda assim, não se vê de quem é tal empresa, bem como ocorre na loja de departamentos.

O protagonista encontra-se diretamente apenas com o responsável pelo restaurante (não há indícios de que este não seja o dono do estabelecimento).

Percebe-se que há pouco ou nenhum interesse dos empregadores em conhecer a realidade de seus subordinados. Não é mostrado, por exemplo, nenhum questionamento dos empregadores sobre as habilidades do protagonista. E nem mesmo este parece escolher a área de atuação. O importante é a vaga que pode ser preenchida.

Os cinco empregos mostrados podem dar a impressão de que a situação econômica não era ruim pela quantidade de postos oferecidos. Mas Chaplin põe em cena sinais contrários: o protagonista, ao ler no jornal sobre vagas disponíveis em uma empresa, tenta ocupar uma a fim de conquistar a casa sonhada, enfrentando uma multidão de pretendentes aglomerados em um portão que está sendo fechado a todos os candidatos. Por pouco Carlitos consegue passar a confusão e conseguir um cargo.

O dono do restaurante e o presidente a “Electro Steel Co.” em muito se diferem. Suas expressões e entusiasmos revelam pessoas com motivações distintas. Enquanto o primeiro felicita Carlitos pelo seu número musical e lhe dá o emprego imediatamente, o segundo demonstra pouco além da irritação e sua preocupação com o quebra-cabeça parece ser muito maior do que com o bem-estar dos operários.

Os subordinados não possuem voz perante o empregador e suas únicas expressões possíveis parecem ser a greve ou as manifestações coletivas, formas imediatamente reprimidas pelas forças de manutenção da ordem.

Hierarquia versus Conseqüências Humanas	<ul style="list-style-type: none"> - Possuir é demonstrar <i>status</i> na sociedade. - Sonhos capitalistas resultam na venda da força de trabalho. - Indivíduo direciona a vida em decorrência da posição que deseja ocupar socialmente.
Motivação ao Trabalho versus Consumo	<ul style="list-style-type: none"> - Possibilidade de aquisição motiva destituídos de bens específicos a produzir, o que será posteriormente apropriado pelos que ocupam níveis superiores sociais (dentro ou fora do ambiente voltado às trocas comerciais) para manter a hierarquia. - Consumo também destinado a produtos necessários para a sobrevivência.

As relações entre a hierarquia e o consumo resultam imediatamente nos padrões de comportamento social. Enquanto a órfã prova roupas da loja onde Carlitos é empregado como guarda, suas expressões mudam conforme a veste experimentada, com movimentos lentos que enaltecem a postura corporal de alguém de uma classe social hierarquicamente superior.

Quando está vestida com os trajes habituais que revelam sua origem humilde, descalça, possui movimentos rápidos, juvenis e despreocupados.

Os personagens de Chaplin narram inocência e desconhecimento dos mecanismos sociais que ajudam a sustentar. Carlitos deseja a casa e pensa na bonança financeira. Permite-se, em sua imaginação, desperdiçar alimentos como um direito que o *status* dá a aqueles com maior acesso à produção. Também sonha com um comportamento distinto caso pertença a outra classe.

O consumo, por sua vez, não está diretamente ligado ao dinheiro em si, mas nos anseios do personagem, na fartura. Isso faz com que a motivação ao trabalho não esteja apenas no consumo, mas, primeiramente, na sobrevivência (mesmo que esta esteja relacionada com a aquisição de produtos voltados a suprir necessidades básicas).

Carlitos talvez pense na vida do campo (possivelmente seu ambiente antes da migração ao centro urbano) e seus hábitos que contrapõem a industrialização como ideal e tenta alcançar o que ela teria de melhor a oferecer através da venda de seu trabalho ao sistema capitalista. Não se sonha comprando leite, mas tendo à sua disposição uma vaca provendo o alimento dentro da residência a qualquer momento, bem como árvores que lhe ofereçam frutos constantemente.

O protagonista não possui clareza da realidade capitalista, mas entende que o comportamento social varia com a classe, refletido no consumo, mesmo que este seja, de certa forma, impossível.

Organização da Produção versus Cotidiano	<ul style="list-style-type: none"> - Espaço organizado para a disposição das máquinas. - Sala destinada à produção demonstra a prioridade da ferramenta em relação ao homem: é este segundo quem tem que se adaptar à máquina e não o contrário. - Divisão de trabalho é refletido na vida fora do espaço destinado à produção mercadológica.
Tecnologias versus Tempo	<ul style="list-style-type: none"> - É o ritmo das engrenagens (voltadas à produção) que determina o tempo do trabalhador. - Tecnologia parece “autônoma” e capaz de fazer do trabalho humano secundário. - Relógio de ponto registra uma forma de aceite social (trabalho voltado ao mercado).

Chaplin não se preocupa em narrar exatamente o que as máquina do filme produzem talvez porque, aos olhos do operário, isso não faça diferença, já que o produto final possivelmente só seja percebido através do consumo e ao trabalhador resta a execução contínua da tarefa e não a transformação da natureza para a construção de um bem (com ou sem atribuição social de valor) próprio.

Já a relação de predominância entre o operário e a máquina é narrado com prioridade funcional da segunda (mesmo que não haja a preocupação no filme em demonstrar os detalhes do funcionamento tecnológico daquilo que é apresentado).

A velocidade da esteira pode ser aumentada e o operário tem que se adaptar. Não é a tecnologia que se adapta ao seu usuário. A integração total entre os dois, entretanto, não é possível. A alimentadora automática não consegue atingir o seu propósito. Quando as funções humanas são pretensamente substituídas demonstra-se a falha do sistema de produção como um todo.

Mesmo fora da fábrica, o que acontece dentro do ambiente de produção mercadológica interfere na vida do homem. Seu cotidiano é orientado pelas classes sociais equivalentes às divisões de trabalho. O hospital psiquiátrico e a prisão representam as alternativas (a aqueles

que não são incondicionalmente submissos) de um modelo econômico que esquece do trabalhador.

Se o tempo é regido pelo ritmo industrial capitalista é o relógio sua maior representação. O instrumento incorpora a idéia de horas e sua difusão através de um mecanismo automático.

O relógio de ponto organiza o tempo humano. Entrar e sair do ambiente de produção é prioritário na vida do trabalhador. Sua sociabilidade e posses dependem da venda do trabalho conforme o número de horas e adaptação ao ritmo.

Ambiente de Produção versus Condições de Trabalho.	<ul style="list-style-type: none">- Sociedade é parcialmente estruturada no ambiente de produção.- Condições dentro do ambiente são refletidas fora dele, bem como suas conseqüências.- Estar produzindo mercadologicamente é condição de sociabilidade.
--	--

No ambiente de produção todos os elementos citados estão representados. É nele que se utiliza a tecnologia sob determinado tempo e hierarquia, a fim do provimento de recursos a serem utilizados socialmente. Sua organização é planejada de acordo com as possibilidades produtivas, tornando o trabalhador refém da própria atividade.

As condições são narradas a partir da forma como as funções são distribuídas. Mesmo no restaurante há a presença da lógica industrial na composição do espaço planejado como uma máquina, onde os garçons executam o papel de peças.

A alienação do protagonista quando incorpora o animal, seja a ovelha da apresentação, seja o homem-boi que remete ao pensamento de Taylor, torna evidente as condições que se submete dentro da lógica produtiva, num tipo de trabalho muito diferente da montagem do “quebra-cabeça” (tanto no sentido literal do objeto quanto na possível metáfora de organização do ambiente) que resulta na dor de cabeça do presidente da “Electro Steel Co.”.

Os tipos de trabalho refletem as realidades (trabalhistas e sociais), suas condições e conseqüências, como a sanidade do trabalhador, a solidariedade entre os pares (no sentido social: Carlitos não denuncia o ex-colega assaltante e perde a oportunidade de novo emprego ao fugir com a companheira) e os sonhos de consumo.

Outra falha do modelo econômico, entretanto, demonstra ser ainda mais grave. O protagonista, após se recuperar do surto, decide abrir mão de sua liberdade para não se

submeter novamente às condições que o ambiente de produção o forçaria. Carlitos prefere ser preso a retomar seu antigo posto.

Essa é uma decisão complicada que remete às conseqüências humanas. O personagem abandona tudo o que possui e o contato com outras pessoas de seu círculo pelo possível zelo à sua saúde mental.

Não é possível analisar esta passagem de maneira aprofundada, pois a obra não mostra o passado de Carlitos. Poder-se-ia assumir que os filmes anteriores sejam seu histórico, mas isso acarretaria em montar uma cronologia do personagem que talvez não tenha sido necessariamente elaborada pelo diretor/ator, uma vez que não há em “Tempos Modernos” coadjuvantes presentes também em narrativas prévias.

Assim, é mantida a análise dos signos apenas do próprio filme (relembrando o caráter comunicacional da pesquisa), restando deduzir parte de seu passado.

Quando decide ser preso, talvez tenha optado por abandonar seus bens, uma vez que ao sair da prisão encontra-se sem moradia, mas antes possivelmente habitava algum lugar.

Seus amigos anteriores não são apresentados (à exceção do “colega” de fábrica), mas o rápido afeto e companheirismo que adquire com a órfã e a amizade que faz com os policiais, mesmo dentro da prisão, demonstram que Carlitos é “sociável”, ou seja, não era, necessariamente, solitário em sua vida.

Decidir ficar na cadeia pode parecer então uma volta às raízes de “vagabundo” do personagem, no sentido de desprezar o trabalho. Mas todos os seus esforços no filme narram o contrário, ou seja, não parece que permanecer na cadeia fosse agradável apenas por ter alimentos fáceis e ócio.

Estar preso parece renegar tudo o que até ali foi construído ou conseguido pelo protagonista, material e socialmente (fatores inter-relacionados, como já concluídos anteriormente) e desprezar um sistema (talvez incompreensível aos seus olhos) que sacrifica o seu próprio motor, que é o trabalhador.

Viver às margens da sociedade organizada sob tal modelo parece ser mais “são” do que integrar-se a ela, e talvez por isso a presença ostensiva e repressora das forças de manutenção da ordem.

Não há liberdade e atividade conscientizadora suficiente provida pelos meios sociais que tenha um valor equivalente àquele carregado nos produtos, fazendo com que o personagem de Chaplin prefira abandonar tudo para manter-se, talvez, humano.

Conclui-se que o trabalho, fator de transformação do homem e formador da consciência, é narrado a partir do resultado de sua apropriação alheia, gerando alienação e

bestialização. Por isso, em certos momentos, acaba sendo evitado para que se salve a consciência que resta.

Por fim, o público desconhece o final dos personagens Carlitos e órfã, que terminam o filme na estrada, simbolizando uma longa caminhada com um rumo não definido. Se conseguiram a casa plenamente abastecida de alimentos, ou a felicidade tão procurada que é anunciada no começo da obra (sendo o único momento que o protagonista expressa sentir-se feliz é quando está na cadeia), não é possível saber, já que “Tempos...”, não por coincidência, foi o último filme do personagem Carlitos/vagabundo produzido. O operário e o trabalho, diante das características percebidas aqui, terminam a história com um futuro incerto.

CAPÍTULO IV

Fábrica de Filmes

O segundo filme escolhido para a análise não goza da fama de “Tempos Modernos”, que parece ser uma escolha obrigatória quando o tema é trabalho e cinema. Mas não deixa de ser uma importante observação das mudanças que os modelos de produção sofriam nas décadas de 1970 e 1980, incluindo um choque cultural muito diferente da narrada na citada obra de Chaplin.

Para melhor compreensão de “Fábrica de Loucuras” e o seu contexto, vale notar que os praticamente cinquenta anos que separam os dois filmes apontados são preenchidos por diversas inovações no cinema e nos filmes que abordam o trabalho.

O período durante a Segunda Grande Guerra foi permeado por narrativas de batalhas que incluíam os desenhos animados, principalmente os curtas-metragens, como os episódios do personagem Patolino, dos estúdios Warner Bros., lutando contra as forças do eixo.

Se por um lado a abordagem ideológica não se preocupava em ser implícita, por outro algumas tecnologias se tornavam o padrão explícito das narrativas. O cinema sonoro já havia decretado o fim das cartelas e aos poucos as cores ganhavam força frente ao cinema em preto-e-branco.

Tais possibilidades de recursos integrados resultaram no destaque do gênero musical, que aliado a trilhas orquestradas, fazia uso de fortes e variadas cores.



Estréia de filme em “Cantando na Chuva”.



Set de filmagens do filme de Kelly e Donen.

Do início da década de 1950, “Cantando na Chuva” usa diversas técnicas recentes ao seu tempo para observar o passado do próprio cinema em sua transição sonora. E dentro dos conflitos narrados, apresentam-se as atividades realizadas para a própria composição de um filme, onde é possível reconhecer as categorias levantadas em “Tempos Modernos”.

No filme de Stanley Donen e Gene Kelly vêem-se os personagens do empregador - produtor dos estúdios Monumental Pictures - e dos subordinados (desta vez não nas figuras de trabalhadores de fábrica, mas principalmente como atores).

O ambiente de produção e sua organização voltada à produção cinematográfica e os usos de novas tecnologias são o norte da obra que acrescenta ao cotidiano o fundamental papel dos meios de comunicação como um valor consumido (além do próprio cinema, também o rádio, mostrado logo no início da obra, bem como jornais e revistas que circulam informações que afetam diretamente processos decisórios e, conseqüentemente, a vida dos envolvidos).

Não só nos Estados Unidos o cinema, aliado a técnicas e linguagens que surgiam, citava a atividade humana vinculada ao consumo da comunicação. François Truffaut dirigiu “Fahrenheit 451” (Inglaterra, 1966), onde o trabalho não é voltado à produção, mas sim à sua destruição. Livros são proibidos, considerados subversivos pela sociedade formada na ficção narrada.



Presença da tela é constante em “Fahrenheit 451”.



A personagem Linda Montag (interpretada por Julie Christie) denuncia o próprio marido no filme de Truffaut.

A obra de Truffaut, baseada no livro de Ray Bradbury, demonstra a alienação resultante não da produção estranha, mas da não-produção (representada através da personagem Linda Montag). Os efeitos narcotizantes da televisão nos centros urbanos,

associados à destruição do conhecimento simbolizado pelo livro, criam um universo que opera contra a formação da consciência, semelhante às conseqüências da produção mecanizada apropriada por outro que não o trabalhador (como descrito anteriormente em outros filmes).

As relações entre o comportamento e a manutenção da ordem são evidentes. O protagonista é perseguido pela força da lei mesmo sendo ele próprio um oficial.



Set de filmagem em “A Noite Americana”.



Diretor sonha com o meio o qual se dedica.

Truffaut dirigiu também “A Noite Americana” (França, 1973) que, como “Cantando na Chuva”, trata do cinema narrando sua própria produção, demonstrando os complexos mecanismos interligados para a composição de uma obra audiovisual.

Não só as cidades industrializadas e organizadas para o consumo foram temas de filmes. Adaptado do livro homônimo de Graciliano Ramos, “São Bernardo” (Brasil, 1971) mostra relações da apropriação do trabalho alheio, semelhantes às obras de Eisenstein, Lang e Chaplin, mas com a ambientação no campo.

A hierarquia está fortemente presente na narrativa dirigida por Leon Hirszman, com conseqüências humanas que mais uma vez remetem à morte. No cotidiano quase não são observadas divisões entre o ambiente de produção e a vida social. As condições impostas pelo personagem Paulo Honório tanto para seus subordinados quanto em seu casamento são praticamente as mesmas.



O protagonista Paulo Honório, interpretado por Othon Bastos, em sua característica solidão em “São Bernardo”.



Personagem conduz vida pessoal da mesma forma que comanda sua fazenda.

Hirszman também é responsável pela adaptação em filme da peça de Gianfrancesco Guarnieri “Eles Não Usam Black Tie” (Brasil, 1981), que retoma o tema da luta operária observado em “A Greve”. O intuito do lucro é narrado pelo diretor na descrição da organização do trabalho e seu impacto no cotidiano, seja na área rural (como na obra da década anterior), seja nas plantas industriais urbanas.



Guarnieri, à direita, participa também do filme.

De volta à cinematografia norte-americana, a substituição da atividade humana pelas máquinas, mostradas nas obras citadas do começo do século XX, se tornam o norte de “Blade Runner - o caçador de andróides” (EUA, 1982), de Ridley Scott, baseado em livro de Philip Kindred Dick de 1968.



Replicante à beira da “aposentadoria” no filme de Scott.

Assim como em “Metrópolis”, robôs são feitos à imagem e semelhança do homem para assumir a responsabilidade pela produção. E, como o trabalho é formador de consciência, em certo momento as máquinas, assumindo as atividades humanas, tornam-se conscientes de suas próprias condições. O trabalho é o responsável por humanizar a máquina, que começa a questionar sua submissão.

Como em outros filmes citados, a formação de consciência pode ocasionar um comportamento questionador que imediatamente deve ser reprimido. Daí o surgimento de uma força de manutenção da ordem contra os rebeldes que desta vez não são os operários, mas aquilo que foi criado pelo homem a fim de substituí-los.

Mais de cinquenta anos após “Metrópolis”, “Blade Runner...” mostra como situações que envolvem o trabalho e seu papel social não foram resolvidas ao longo do tempo. Os avanços tecnológicos não parecem ter sido jamais voltados à melhoria das condições humanas que uma sociedade industrial acarreta.

Os ciborgues que tentam fugir de suas obrigações primárias devem ser eliminados. Mas, re-estabelecendo a relação com o trabalho, não se fala em executá-los (apesar de ser esta a ação tomada pelos mantenedores da ordem, os chamados “Blade Runners”, da sociedade narrada), mas sim em “aposentá-los”²¹⁹, demonstrando a relação da falta de produção mercadológica com a morte também presente em filmes já citados.

Essas obras acima, entretanto, abordam indiretamente as questões do trabalho voltado ao capitalismo no ocidente, à exceção de Hirzsmann que o faz diretamente, servindo como relatos de pontos de vista de realidades incapazes de encontrar o equilíbrio entre o trabalho e o capital.

É nesta busca que se inicia a análise da próxima obra e seu relato de metodologias conflituosas que se encontram dentro do mesmo ambiente de produção.

Fábrica de Loucuras

Apesar da inadequada adaptação do título ao português, o filme “Fábrica de Loucuras” (do original “Gung Ho”, EUA, 1986) traz pontos interessantes sobre o trabalho e a relação entre os modos de produção e valores sociais.

A começar pelo título original: “Gung Ho” é um termo surgido na Segunda Guerra Mundial para designar “trabalho em conjunto”²²⁰ ou “espírito de trabalho em equipe”, com o sentido de fazer algo de forma intensa e muito entusiasmada²²¹, original do chinês e adaptado ao inglês.

²¹⁹ Como percebido por PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners In. COLLINS, RADNER E COLLINS. **Film theory goes to the movies**. Nova Iorque: Routledge, 1993, p. 234.

²²⁰ Traduzido de “work together”, conforme descrito no Dictionary of the English Language em **The american heritage**. Disponível em <http://www.bartleby.com/61/49/G0314900.html>. Acesso em 23 de jan. de 2005, às 19:00h.

²²¹ Traduzido de “spirit of teamwork” e “very eager or enthusiastic”, conforme descrito no Word of the Day, em **Random house**. Disponível em <http://www.randomhouse.com/wotd/index.pperl?date=19980126>. Acesso em 23 de jan. de 2005, às 19:30h.

Apesar de ser originário de um termo sino-americano, o filme trata de problemas relacionados às diferenças nos métodos de produção japonês e norte-americano, quando, após a saída de uma fábrica automobilística de uma pequena cidade nos Estados Unidos, uma indústria japonesa assume a planta a pedido dos moradores locais.

Há de se observar que há outra obra com praticamente o mesmo título, à exceção de uma exclamação: “Gung Ho!” (EUA, 1943) estreou durante a Segunda Grande Guerra, narrando a tomada da ilha Makin, controlada por forças japonesas, por um batalhão norte-americano.



Coronel norte-americano explica o termo chinês "Gung Ho"...



: ... e recebe o grito de guerra inflado dos soldados.

Nesta obra é citada a participação de um coronel norte-americano nas forças chinesas (o que explica o uso da expressão como título), que pede o grito de guerra “Gung Ho!” após explicar-lhes o que havia aprendido com os chineses: “gung” significa trabalho e “ho” quer dizer harmonia, no sentido de que um colega sempre ajuda o outro. Este sentido de solidariedade é fundamental para a análise do filme lançado cinco décadas mais tarde.



Enquanto o filme de 1943 aborda situação de guerra contra o Japão...



... a obra de Howard discute a integração na indústria automobilística entre os dois povos.

Se em 1943 “Gung Ho” designava a união militar contra os japoneses, em 1986 o filme de Ron Howard se dedica à mensagem de trabalho industrial em conjunto com profissionais e métodos vindos do Japão. As quatro décadas que separam ambas as obras mostram que o inimigo de outrora se tornou um necessário parceiro mercadológico.

Também vale ressaltar a época em que “Fábrica de Loucuras” foi produzido, sendo esta de grande importância nos estudos acerca das mudanças nos modos de produção e seus impactos nas relações sociais e políticas, valendo a citação de Antunes sobre a década de 1980:

Foram tão intensas as modificações, que se pode mesmo afirmar que a classe-que-vive-do-trabalho sofreu a mais aguda crise deste século, que atingiu não só a sua materialidade, mas teve profundas repercussões na sua subjetividade e, no íntimo inter-relacionamento destes níveis, afetou a sua *forma de ser*.²²²

Trata-se, portanto, de uma obra realizada em um período singular. Com isto em vista, segue a análise para verificar como as características das transformações ocorridas estão presentes no filme.

Algumas delas são evidenciadas logo no cartaz do filme (que também anuncia o gênero de comédia da obra²²³): de herança fordista, a industrialização e as linhas de montagem de veículos, importantes à economia capitalista, estão impressas sob a forma de carros que substituem as estrelas na bandeira dos Estados Unidos. A “estrela” do modelo

²²² ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?**: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 3ª ed., 1995, p. 15.

²²³ Lê-se, ao canto inferior, que “quando o oeste encontra o leste as gargalhadas mudam para uma marcha maior” -marcha esta no sentido do câmbio de um veículo, numa tradução livre feita para este texto.

econômico daquele país não é sua união (a ser lembrada a observação do título original) sob a forma do Estado que integra governos locais, mas a sua produção em série, especialmente a de automóveis.

Sob o capô de um carro, ao centro, encontram-se personagens japoneses e norte-americanos: executivos, operários e o intermediário entre os dois primeiros. Onde normalmente encontra-se o motor, a imagem indica que é da integração dessas figuras que se origina a força-motriz da indústria. A coletividade do cartaz já fornece pistas das diferenças entre os modelos de produção de “Fábricas de Loucuras” e de “Tempos Modernos” (relembrando o operário solitário e bestializado retratado na publicidade deste).



Cartaz do filme “Fábrica de Loucuras”.

Mesmo na edição de DVD da Paramount (até a data deste texto ainda indisponível no Brasil), distribuidora responsável pelo filme, onde há uma maior ênfase no protagonista interpretado por Michael Keaton, nota-se a presença de diversos operários ao fundo.

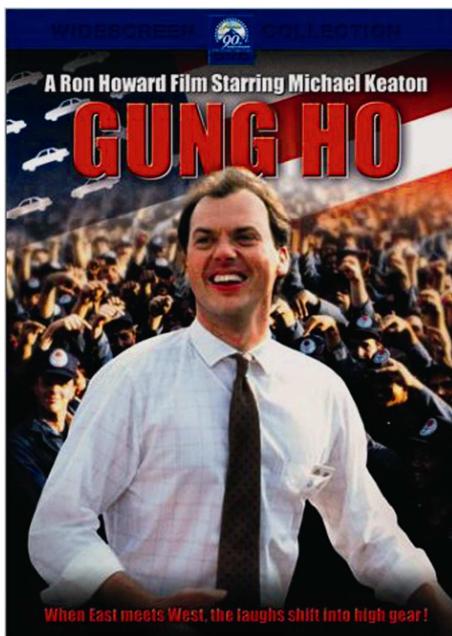


Imagem para o DVD enfatiza protagonista.

A história da obra de Ron Howard começa com uma tela preta onde apenas podem ser ouvidos gritos, dando a impressão de que pessoas estão sendo torturadas. A primeira imagem surge com o personagem Kazihiro (interpretado por Gedde Watanabe), aos berros, que logo observa um colega cair de exaustão enquanto todos os presentes na sala continuam gritando e ignoram o caído. No lugar um treinamento está sendo conduzindo, testando a resistência dos que ali estão.

O ambiente e as características físicas dos personagens indicam que o evento está ocorrendo no Japão.

Um corte de cenas revela o personagem Hunt Stevenson (Keaton) se preparando para ir ao aeroporto. O recurso de *close-up* descreve dois sujeitos em situações bastante diferenciadas. Cansado, Kazihiro decide continuar gritando, enquanto a câmera em Stevenson enaltece o preparativo do nó de sua gravata e seu sorriso que tenta demonstrar confiança, após

tirar seu passaporte da gaveta e colocá-lo à frente da fotografia da namorada. Suas intenções são claras: por alguém que não apenas ele próprio, Stevenson está de viagem marcada.

1. Protagonista	- Enfrenta o desemprego. - Tem a missão de salvar os empregos da cidade e o seu próprio.
-----------------	---

O protagonista vai ao aeroporto e, no caminho, passa por diversos estabelecimentos comerciais fechados (como ocorre quando Carlitos sai da prisão em “Tempos Modernos”, conforme anteriormente descrito), enquanto seus vizinhos mostram torcer para que sua missão seja bem-sucedida. Ele então comenta com sua namorada, enquanto tenta reprimir o nervosismo, que se falhar a cidade inteira morrerá. O destino de sua viagem continua, para o público, desconhecido.



Novos cortes mostram o modo de treinamento de executivos japoneses que falharam, em uma rotina de implorar perdão aos gritos e de agressões físicas por parte dos instrutores. Dentre eles, o personagem de Takahara Kazuhiro é evidenciado, enquanto Stevenson é felicitado por moradores locais prestes a embarcar. Estes, ao desejarem sorte, revelam o seu destino: Japão.

O objetivo de Stevenson é ir até o país asiático se encontrar com executivos de uma montadora automobilística chamada Assan Motors.

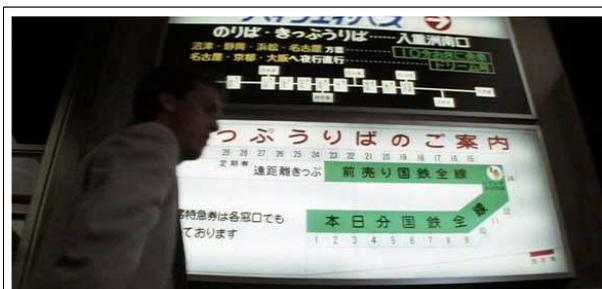
Antes mesmo de o filme apresentar seu título, o protagonista é mostrado no ambiente de luzes e marcas corporativas do Japão, sob a música “Don't get me wrong” da banda “The Pretenders”.

Os cinquenta anos entre “Tempos Modernos” e “Fábrica de Loucuras” fizeram diversas releituras sobre os usos da trilha sonora. Enquanto no primeiro o som ainda era, de certo modo, uma novidade que havia sido abraçada por diversos cineastas dos quais Chaplin havia tentando, em vão, se excluir, no segundo ela já é recurso comum e as composições não necessariamente são pensadas para os filmes, mas muitas vezes apropriadas por eles.

Este é o caso da canção utilizada para a abertura da obra de Howard. Enquanto a letra diz “*não me leve a mal caso eu parecer meio fascinado, eu vejo luzes de neon todas as vezes que você passa*”²²⁴, Stevenson vê luzes de neon de empresas japonesas e, logo em seguida, com um corte de cena, as pernas de alguém que divide com ele um ambiente repleto de gavetas que são camas, um dormitório característico do Japão onde as pessoas dormem em cubículos retráteis de uma parede. “Não levar a mal” parece ser a intenção de Stevenson, que não adaptou devidamente o discurso à situação.

Enquanto a música continua e as situações, à exceção do primeiro momento, destoam comicamente da mensagem cantada, a busca de Stevenson continua paralela ao rígido treinamento de Kazihiro.

Após algumas dificuldades em encontrar o local, Stevenson, tentando pedir informações sobre a localização da Assan Motors, encontra pela primeira vez Kazihiro, que aparentemente está no término do treinamento e evidentemente exausto. As atitudes do protagonista em muito diferem da disciplina local.



Protagonista chega ao Japão em sua missão para salvar a cidade.



Dificuldade em compreender instruções locais estão presentes em diversos momentos do filme, dentro e fora da fábrica.

Ele finalmente se reúne com executivos japoneses de tal companhia para propor que assumam a fábrica de sua cidade, Hadleyville, já que toda a economia e trabalho do local

²²⁴ Tradução livre do trecho original “*Don't get me wrong, if I'm looking kind of dazzled. I see neon lights whenever you walk by*”.

dependiam do funcionamento daquela instalação que, já há nove meses, estava inoperante, devido ao encerramento das atividades de outra montadora no local.

Seus modos, entretanto, explicitam o choque de costumes entre os presentes. Stevenson tenta, em vão, conversar de forma descontraída e chega a dizer que o pai esteve no Japão durante a década de quarenta (o que remete ao primeiro “Gung Ho!”, como explicitado acima, e às batalhas travadas entre norte-americanos e japoneses) e percebe rapidamente a inconveniência do assunto. Seu nervosismo inicial é multiplicado pela falta de maior interação com os executivos, demonstrado pela atuação de Michael Keaton.

O que Stevenson procura não é um comprador ou responsável para a indústria local, mas uma salvação à sociedade ali formada, naturalmente, baseada no trabalho, o que lembra uma passagem de Marx que auxilia a compreensão da seqüência:

Se a oferta excede por muito a procura, então parte dos trabalhadores cai na penúria ou na fome. Assim, a existência do trabalhador encontra-se reduzida às mesmas condições que a existência de qualquer outra mercadoria. O trabalhador tornou-se uma mercadoria e terá muita sorte se puder encontrar um comprador.²²⁵

O protagonista explica que todos na cidade dependiam da fábrica e que trabalhavam duro, prometendo que trabalhariam ainda mais caso a Assan assumisse a planta industrial. Percebe-se que “trabalho”, na fala do protagonista, tem o sentido exclusivo de atividade assalariada.



Jeito despojado de Stevenson demonstra ser inadequado em relação ao comportamento dos executivos japoneses.



Protagonista demonstra decepção por aparentemente não conseguir cativar a empresa.

Após uma reunião aparentemente frustrante em que os conflitos de comportamento são evidentes, Stevenson volta pensando não ter conseguido convencer os executivos

²²⁵ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 102. Entretanto, vale outro pensamento do autor no contexto apresentado: “Será a teoria do trabalho como mercadoria diferente de uma teoria disfarçada da servidão?” – Id., *ibid.*, p. 116.

japoneses a se instalarem em Hadleyville, acreditando que a cidade, em breve, chegará ao seu fim por falta de um impulso econômico, já que a maioria dos trabalhadores encontra-se desempregada (tanto os que trabalhavam diretamente na antiga montadora quanto aqueles que possuíam suas atividades relacionadas à prestação de serviço ou comércios fomentados pela economia gerada por ela).

Ao retornar encontra mais lugares comerciais fechando as portas enquanto a namorada diz que muitas pessoas estão indo embora. Mesmo evitando tocar no assunto, Stevenson conta que a reunião com os “japoneses” (termo utilizado pelo protagonista) não havia sido boa.

2. Cotidiano	<ul style="list-style-type: none">- Sociedade baseada em economia.- Crise econômica interfere na atividade e nas relações sociais.- Desestruturação de velhos hábitos e de coletividades diante de problemas relacionados ao emprego assalariado.
--------------	---

Ele próprio começa a procurar empregos em outras cidades, enquanto crianças brincam do lado de fora de sua casa. É a forma do filme mostrar que a próxima geração local, em tais condições, não encontrará seu futuro ali.

A preocupação da cidade e seu representante não é infundada. No documentário “Roger e Eu” (EUA, 1989), situação semelhante à de Hadleyville é narrada através de um acontecimento na cidade de Flint. Lá, o diretor Michael Moore demonstra os impactos locais após o fechamento da fábrica da General Motors.



Cidade de Flint começa a ser abandonada após saída de fábrica de automóveis local, no documentário “Roger e Eu”.



Policial entrevistado por Moore admite ter prendido diversos ex-colegas de fábrica após assumir novo emprego como oficial mantenedor da ordem.

A obra de Moore revela algumas interligações entre “Tempos Modernos” e “Fábricas de Loucuras”. O documentário mostra, por exemplo, uma greve no interior da fábrica terminada em 1937, ano seguinte ao filme de Chaplin. Nela, a Guarda Nacional foi chamada para intervir, como narrado no filme de 1936 em relação às forças de manutenção da ordem. Também dali nasceu o sindicato da empresa, instituição rejeitada pela Assan, na ficção de Howard (como descrito a seguir). E foi em 1986, ano de lançamento de “Fábrica...”, que a GM fechou sua fábrica em Flint, apesar de lucrativa (motivada a abrir novas plantas no México, onde os salários podiam ser menores, e investir a diferença em outros tipos de indústrias).

Os efeitos do encerramento das atividades da subsidiária em Flint são descritos como “devastadores”. Milhares de empregos foram eliminados e a cidade esmoreceu econômica e, conseqüentemente, socialmente.

Como em ambas as obras analisadas, comerciantes fecharam seus estabelecimentos por falta de clientes, uma vez serem estes os operários das fábricas que abandonaram os locais. O desemprego tornou-se comum e as relações sociais cada vez mais conturbadas.

A fictícia Hadleyville vai à mesma direção de Flint. Uma das moradoras desta é mostrada preparando uma lebre para ser vendida como alimento, relembrando o abatimento do boi em “A Greve” e estabelecendo a mesma simbologia em relação ao animal e o operário desprovido de condições básicas de sobrevivência. Talvez a previsão de um trágico futuro como esses é que tenha motivado a missão para que uma outra empresa assumisse a planta industrial de “Fábrica de Loucuras”.

De volta à obra de Howard, é informado a Stevenson, aos gritos de comemoração, que a Assan Motors havia enviado representantes para avaliarem as condições da fábrica. A cidade se alegra por considerar a possibilidade de emprego assalariado de volta, sem questionar eventuais impactos sociais ou trabalhistas.

A cidade prepara uma grande festa para receber os executivos japoneses. Um policial é mostrado, sorrindo, em meio à multidão. A presença de um representante da manutenção da ordem lembra o que foi retratado em “Tempos Modernos”. Mas, desta vez, não havia mais – até aquele momento – um interesse capitalista com poder bastante para nortear a lei local. Talvez daí o interesse do policial em observar a comitiva japonesa.

3. Manutenção da ordem	<ul style="list-style-type: none"> - É pouco presente na obra. - Não interfere nas relações entre executivos e operários. - Seu discreto papel no filme parece ser motivado pela falta de uma voz política (baseada em poder econômico) que norteie sua função.
------------------------	--

É interessante notar a cena seguinte. O prefeito de Hadleyville, tentando organizar crianças de quimono (na tentativa de representar a cultura oriental), as ameaça dizendo que pegará uma mangueira de bombeiros caso não se comportem.



População de Hadleyville recebe empresa japonesa com entusiasmo.



Prefeito imita executivos japoneses ao retirar os sapatos para caminhar sobre o tapete vermelho na recepção no aeroporto.

Objeto semelhante foi utilizado em “A Greve” para reprimir e atacar os grevistas do filme de Eisenstein. O policial e a citação à mangueira em um curto intervalo de tempo podem não ter sido propositais, mas inevitavelmente remetem às outras obras e como certas relações de poder permaneceram inalteradas, sendo utilizados, inclusive, os mesmos instrumentos de manutenção social. Desta vez, entretanto, os detentores do poder (ao menos político) estão desorientados sem a referência econômica que permite suas existências.

O responsável pela instalação da montadora japonesa é justamente Kazihiro que, acompanhado por um grupo que inclui o sobrinho do Sr. Sakamoto, o “chefe” da empresa, contrata Stevenson para que este seja o intermediário entre a companhia e os trabalhadores, revelando que preferiam ter alguém de dentro da Assan Motors negociando com os futuros funcionários do que estimular a organização dos operários junto a um sindicato.

4. Empregador (1)	<ul style="list-style-type: none"> - Kazihiro exerce apenas parcialmente o papel de empregador, uma vez que ele próprio responde a outro. - Poder limitado aos que estão hierarquicamente abaixo.
-------------------	---

Uma sindicalização interna é comum ao modo japonês de produção pós-Segunda Guerra, também chamado de toyotista:, conforme a descrição abaixo:

Após a repressão que se abateu sobre os principais líderes sindicais, as empresas aproveitaram a desestruturação do sindicalismo combativo e criaram o que se constituiu no *traço distintivo do sindicalismo japonês da era toyotista: o sindicalismo de empresa, o sindicato-casa, atado ao ideário e ao universo patronal.*²²⁶

Dentro da metodologia empregada pelos novos responsáveis pela planta industrial local, Stevenson exerce um papel que lembra o intermediário entre aqueles que planejam e os que produzem do filme de Fritz Lang: a busca em “Metrópolis” é justamente por alguém capaz de unir harmonicamente todos os envolvidos no processo de produção.



Assembléia com os operários é convocada para discutir proposta da empresa japonesa.



Protagonista ajuda a convencer a cidade pela não-sindicalização.

Kazihiro se apresenta como diretor executivo e quando é reconhecido por Stevenson explica que estava passando por um treinamento de administração, quando então a informação é complementada pelo sobrinho do presidente como programa para executivos fracassados.

O contexto proposto pela narrativa é o modo toyotista, conforme desenvolvido por Taichii Ohno e o seu método *Kan-Ban*, explicado por Coriat da seguinte forma:

²²⁶ ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?**: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 3ª ed., 1995, p. 25.

...o trabalhador do posto de trabalho posterior (aqui tomado como “cliente”) se abastece, sempre que necessário, de peças (“os produtos comprados”) no posto de trabalho anterior (*a seção*). Assim sendo, o lançamento da fabricação no posto anterior *só se faz para realimentar a loja* (a seção) em peças (produtos) vendidas.²²⁷

Esse sistema em muito difere do sistema norte-americano baseado no fordismo e narrado na figura da esteira rolante e engrenagens múltiplas de “Tempos Modernos”.

Os administradores japoneses entregam a Stevenson as normas trabalhistas da empresa com sua metodologia. O intermediário, contente pelo salário e pelo novo cargo – agora executivo - pergunta o motivo pelo qual a fábrica não funciona como antes, considerado por ele próprio como “muito bom”. O sobrinho do “chefe” (provavelmente o presidente da Assan Motors, apresentado na reunião com Stevenson no Japão) faz menção de perguntar por que o fechamento já que era “muito bom”. A fábrica, entretanto, não tem garantias de ser definitivamente reaberta.

Nenhuma das partes parece compreender que talvez o problema narrado não seja a capacidade de produção interna, mas questões mercadológicas, como apresentadas no documentário “Roger e Eu” (EUA, 1989), na qual uma fábrica abandona suas atividades em um local em busca de mão-de-obra de menores custos, como descrito adiante.

Em assembléia, Stevenson convence todos os operários que estão sendo recontratados, enquanto esses gritam “trabalho”, a assumirem suas atividades assalariadas sem organização sindical, aceitando, inclusive, um valor menor do que recebiam antigamente e sem a obtenção de contratos trabalhistas. Pelo menos durante o início da implantação da Assan Motors na planta industrial local, já que havia sido dito que a companhia só se instalaria definitivamente após analisar o desempenho local.

A linguagem utilizada pelo intermediário é particularmente interessante. Com analogias sobre uma partida de basquete, explica aos operários que o aceite às novas condições é como estar em jogo. Consegue então inflar os colegas para que assumam os novos postos.

Não é citado no filme o que os operários fizeram durante os meses em que não puderam vender suas forças de trabalho. Parece que a volta a um posto assalariado funciona como uma permissão para viver.

Assim, o povo de Hadleyville é empregado pela Assan Motors, demonstrando grande satisfação. Exemplo desta ocorre quando um dos operários beija o cartão de ponto antes de

²²⁷ CORIAT, Benjamin. **Pensar pelo avesso**. Rio de Janeiro: Revan: UFRJ, 1994, p. 56.

colocá-lo no painel, bastante diferente do que ocorre no filme analisado de Chaplin no qual o cartão acaba interrelacionado com a bestialização do protagonista.

A fábrica volta à atividade plena e, pouco depois, começam a surgir conflitos oriundos da imposição do modelo de produção japonês. Os operários passam a ter que trabalhar em diferentes setores e isso lhes causa desconforto, pois acreditam que são especialistas nas funções que exerciam antes do fechamento da fábrica anterior e que não precisam compreender como as outras áreas funcionam.



Conflitos entre operários norte-americanos e executivos japoneses é evidente logo no início do funcionamento da fábrica.



Operário reclama com intermediário que superior japonês supervisiona suas idas ao banheiro, relembrando o telão de "Tempos Modernos".

As metodologias também causam estranheza. Os exercícios matinais que antecedem a jornada de trabalho são ridicularizados pelos operários, demonstrando que seus laços com a indústria diferem dos japoneses.

5. Organização da Produção	<ul style="list-style-type: none"> - É voltada a fazer com que os funcionários compreendam todo o processo de produção. - Ao invés de uma única atividade, os operários executam diversas delas dentro da mesma linha de montagem.
----------------------------	--

Mais uma vez os sistemas fordista e toyotista são colocados um contra o outro na percepção dos trabalhadores que, contrariando possíveis observações sobre as conseqüências humanas após a assistência de “Tempos Modernos”, parecem ter se acostumado com o primeiro.

Para compreender melhor a situação narrada por Howard, vale observar a “*via própria, japonesa, de organização do trabalho e de gestão da produção*”, cujo:

...traço central e distintivo, em relação à via taylorista norte-americana, é que em lugar de proceder através da destruição dos saberes operários complexos e da decomposição em gestos elementares (...) vai avançar pela desespecialização dos profissionais para transformá-los não só em operários parcelares, mas em plurioperadores, em profissionais polivalentes, em ‘trabalhadores multifuncionais’²²⁸.

Ao invés da trilha sonora que acompanha a esteira de “Tempos Modernos”, é uma canção de *rock'n'roll* que dá ritmo às cenas que mostram a produção industrial. Elemento obrigatório no contexto de uma fábrica é a câmera de vigilância, um dos primeiros elementos a ser mostrado na planta industrial. Na obra de Carlitos, a câmera com transmissão em tempo real era uma fantasia narrada na figura do telão como símbolo do rígido controle hierárquico. Já em “Fábrica de Loucuras” é um instrumento comum. Porém, o objetivo de seus usos continua o mesmo, apesar do desconforto explícito resultante entre os operários.

A trilha sonora é emitida como se fosse a música do rádio de um dos operários. Kazihiro a interrompe, advertindo que ali não pode haver música nem o charuto que o dono do aparelho estava a fumar, somente trabalho.

O ato remete novamente ao telão onipresente de “Tempos Modernos”, quando Carlitos é chamado para voltar imediatamente à esteira quando fumava no banheiro em seu horário de folga. Seja no fordismo, seja no toyotismo, o pensamento é o mesmo de apenas trabalho. Mas este, exclusivamente, no sentido de atividades voltadas à venda da capacidade produtiva.

6. Ambiente de Produção	- Voltado à vigilância constante dos operários. - Não permite manifestações que não estejam associadas à atividade assalariada. - Possui regras rígidas de comportamento em seu interior.
-------------------------	---

Mesmo o banheiro é um elemento comum: um dos operários é repreendido pelo supervisor japonês por estar lendo um jornal naquele local. O controle continua absoluto com a troca do modelo de produção, meio século depois a obra de Chaplin.

Stevenson, frente a diversas reclamações e com problemas à filosofia de “defeito zero”, pede ao sobrinho do presidente da empresa para que os operários voltem às suas posições originais, porém, obtém como resposta que só há uma maneira de dirigir a fábrica. Mais uma vez, como nos filmes já citados, é demonstrada a relação de poder impressa nas hierarquias organizacionais.

²²⁸ Id., *ibid.*, p. 53. (grifos do autor)

7. Hierarquia	<ul style="list-style-type: none"> - É unidirecional (de cima para baixo). - É predominantemente vertical, dividida em diferentes níveis. - Poucos comandam muitos.
---------------	--

O intermediário recorre então a Kazihiro, que parece lhe ouvir, mas não concordar e, principalmente, não gostar da pretensa intervenção de Stevenson no modelo de produção. Para compreender melhor o momento, vale voltar a pensar a “desespecialização”, que possui uma finalidade clara, como é possível perceber na citação abaixo de Coriat:

Este movimento de desespecialização dos operários profissionais qualificados, para transformá-los em trabalhadores multifuncionais, é de fato um movimento de racionalização do trabalho no sentido clássico do termo. Trata-se aqui, também – como na via taylorista norte-americana –, de atacar o saber complexo do exercício dos operários qualificados, a fim de atingir o objetivo de diminuir os seus poderes sobre a produção, e de aumentar a intensidade do trabalho. E os operários qualificados viveram efetivamente este movimento de desespecialização como sendo um ataque ao seu exercício profissional e ao poder de negociação que este mesmo exercício autorizava.²²⁹

Percebe-se nesse autor o vínculo existente entre o fordismo/taylorismo com o toyotismo em alguns aspectos relacionados ao tratamento daqueles que estão abaixo hierarquicamente e às tentativas de alijá-los de qualquer forma possível de decisão e poder.

Após tantas conseqüências psicológicas no personagem de Carlitos meia década antes, Stevenson diz a Kazihiro que trabalhar excessivamente faz mal, relembrando um caso que conhecia de suicídio após loucura causada por “muito trabalho”.

Para apaziguar as tensões, o intermediário convida o grupo japonês para um jogo de beisebol para confraternizar a direção e os operários. Entretanto, o sobrinho do “chefe” acaba sendo agredido em um lance por um dos operários, com quem já havia entrado em certo conflito anteriormente ao instruir certas técnicas na fábrica. O término da partida revela as fortes dificuldades de integração e a luta explícita pela monopolização dos valores culturais locais.

²²⁹ Id., *ibid.*, loc. cit.



Em lance decisivo da partida, o sobrinho do "chefe" tenta pegar a bola.



Provavelmente motivado por conflitos na fábrica, operário agride executivo para ganhar o jogo.



Público observa violência da disputa e parece perceber motivos e conseqüências daquele momento.



Queda do executivo no jogo acarreta queda hierárquica na fábrica do operário agressor.

No dia seguinte, o funcionário agressor é rebaixado de posto, indo para o setor de limpeza, causando ainda mais atritos ente os operários e a direção. Revoltado, ele decide se demitir, mas Stevenson o convence a não o fazer, pois deveria pensar na família para sustentar, remetendo ao que já havia sido mostrado em “Tempos Modernos”: submissão pela sobrevivência.

8. Motivação ao trabalho

- A execução de atividades assalariadas não precisa ser condizente às habilidades ou anseios do operário, desde que continuem a gerar salário.
- A venda da força do trabalho deve ser mantida para prover condições de sobrevivência individual ou coletiva fora do ambiente de produção.

Se de um lado os norte-americanos apresentam dificuldades de adaptação ao sistema japonês, por outro aparecem sinais dos japoneses se integrando à ideologia capitalista dos Estados Unidos. A esposa de Kazihiro, por exemplo, se orgulha das compras feitas em uma loja de magazine para o aniversário do filho. Parece ser o consumo uma das razões pelas

tentativas de integração. A alegria, entretanto, não dura por muito tempo. O marido se desculpa por telefone com o sr. Sakamoto, o “chefe”, pela baixa na produção.

9. Consumo	- É cultural, prática ideológica do sistema capitalista e se sobrepõe aos métodos de produção (não são os norte-americanos que se adaptam ao estilo de vida japonês, mas os japoneses que se apresentam favoráveis aos hábitos de consumo norte-americanos).
------------	--



Esposa de Kazuhiro demonstra disposição ao consumo enquanto cobra do marido atitude "americana".



Problemas da fábrica são refletidos na casa do executivo.

Em um jantar na casa de Kazuhiro, Stevenson é demitido por não conseguir intermediar adequadamente o “difícil operário norte-americano”, que se coloca acima da empresa, sai minutos mais cedo e chega minutos mais tarde (relembrando as questões do relógio inserido no mundo do trabalho), que falta toda vez que fica doente - prejudicando seu trabalho - e quer mais dinheiro a cada vez que faz hora extra, colocando-se “acima da companhia”, sendo que no Japão o operário não trabalha por dinheiro, mas pela companhia (demonstrando a exploração sob um discurso ideológico).

Stevenson alega que o único homem capaz de mudar a mentalidade dos operários é ele próprio e, quando sua namorada (ainda presente na mesa após as esposas dos executivos terem se retirado para a conversa de negócios) reafirma a capacidade do intermediário, Stevenson a interrompe dizendo para que se cale²³⁰.

Quando ela deixa a mesa, irritada, Stevenson consegue convencer Kazuhiro a mantê-lo no emprego e eles concordam que, pelo menos por enquanto, vão deixar os operários em um

²³⁰ Esta passagem remete a uma reunião em que Henri Ford ordenou a seu filho Edsel para que calasse a boca. Edsel posteriormente viria a ser presidente da Ford Co. e faleceu ainda jovem de problemas cardíacos, sendo a culpa pelo fim precoce de sua vida geralmente atribuída ao pai. C.f. Henri Ford em TEDLOW, R. Op. cit.

cargo fixo, sem a rotatividade do sistema japonês. Aos poucos, o toyotismo empregado inicialmente vai se tornando o fordismo de “Tempos Modernos”.

No dia seguinte, Stevenson, acreditando que os operários precisavam de mais estímulos, aposta com a direção da Assan Motors que a fábrica de Hadleyville pode quebrar o recorde de produção que as plantas da montadora conseguiram no Japão. Para tal, será necessário produzir quinze mil carros em um mês. Se conseguirem esse número, os funcionários terão um aumento de salário e garantia de emprego. Caso contrário, a companhia não fornecerá “nada”.

10. Utilização do Tempo	<ul style="list-style-type: none">- Voltada à produção de mercadorias.- Pensada exclusivamente como tempo do empregador.- Desafio feito não pensado na relação de produção e tempo do operário, mas em dados que aparentemente favorecem o empregador.
-------------------------	--

Essa proposta é particularmente interessante neste contexto de transformação. O fordismo, responsável pela bestialização do homem narrado em “Tempos Modernos”, acaba indiretamente sendo defendido como um modelo ideal, que rompe com a método de produção sob demanda (como explicitado a seguir) do toyotismo. Neste último, não é a quantidade fabricada o norte da produção. Mas, ainda assim, a aposta é aceita.

Stevenson, em uma congregação dos operários, diz o que foi combinado se o recorde for conseguido. À primeira vista a proposta agrada a todos. Entretanto, quando o número de carros a ser produzido é revelado, ninguém acredita ser possível e perguntam se haverá pelo menos metade do aumento caso alcancem uma quantidade próxima, como treze mil carros, temendo não obterem “nada” e voltar ao desemprego por falharem em produzir os quinze mil.

Neste momento é exigido da atuação de Michael Keaton mudanças de comportamento imediatas. O intermediário revela, inflado, a aposta feita, tentando “incendiar” a multidão para que aceite o desafio. Mas imediatamente é obrigado a mudar sua postura ao perceber que os operários se preocupam com o número alto da produção, pois são conscientes de suas capacidades.



Entusiasmo inicial é questionado por operários que não acreditam ser possível cumprir a meta.



Intermediário percebe ter cometido um erro ao não receber apoio dos colegas.

Da respiração ofegante e peito estufado do início do discurso, Stevenson se encolhe, retrai os ombros, muda a expressão nervosa para uma desesperada ao ser questionado sobre tal aposta.

O intermediário então mente, dizendo que a produção menor é uma possibilidade, porém, que todos deveriam voltar suas mentes para o maior número.

<p>11. Comportamento</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Desespero pela venda da força de trabalho leva a medidas extremas e mentiras. - Aqueles que reconhecem suas limitações reclamam da situação, mas não deixam de executar suas tarefas até que saibam da mentira. - Na ausência de um empregador, outro precisou ser chamado por pretendentes a subordinados para que voltassem às atividades cotidianas normais. Relações de poder são clamadas por aqueles que estão abaixo na hierarquia e se reconhecem (na fábrica e no cotidiano) em tal posição.
--------------------------	---

Como observado acima, não se comenta no filme que o sistema japonês de produção é voltado à demanda, e não à produção em massa, como explicado por Antunes:

...ao contrário do fordismo, a produção é voltada e conduzida diretamente pela demanda. A produção é variada, diversificada e pronta para suprir o consumo. É este quem determina o que será produzido e não o contrário, como se procede na produção *em série e de massa* do fordismo. Desse modo, a produção sustenta-se na existência do *estoque mínimo*²³¹.

²³¹ ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?**: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 3ª ed., 1995, p. 26. (grifos do autor)

O estoque mínimo não significa pouca produtividade, ou seja, justifica-se o número de carros fabricados. Ainda assim, estudos acerca da possibilidade mercadológica de vendas não são demonstrados durante o processo.

Este sistema, também conhecido como *kanban* (ou, adaptado ao ambiente norte-americano no termo em inglês *just in time*), não é abordado no filme, mesmo este sendo uma das características próprias do toyotismo, quão menos o termo é citado de alguma forma em qualquer momento.

Com a aposta sobre o recorde de carros, o filme passa a tratar apenas da produção ininterrupta, com os cargos e posições fixos, havendo, inclusive, uma passagem em que Stevenson diz que, trabalhando horas extras e chegando mais cedo, com a prática, o trabalhador aumenta o seu ritmo de produção.

Fica explícito, neste ponto, que a fábrica trocou completamente seu sistema de produção e adotou o fordismo. Os executivos da Assan Motors até mesmo apostaram concordando com a construção de um grande estoque, sem que exista, pelo menos dentro da narrativa, algum estudo do mercado local ou internacional e suas possibilidades em absorver a quantidade de carros feitos por aquela planta, deixando de lado a produção flexível e a demanda.

O filme falha também em mostrar qual o interesse da montadora japonesa em instalar uma subsidiária da Assan Motors em Hadleyville que não socorrer a cidade (pode-se apenas especular que é o aproveitamento da planta industrial e a atuação no mercado norte-americano, mas isso não é narrado em nenhum momento), dando a impressão, ao espectador, de que a direção da companhia teria ido meramente por causa da população da cidade ou então ensinar o modelo de produção japonês que sofria as consequências de uma “*crise do fordismo dos anos 70*”²³².

É necessário, então, lembrar que durante a década de 1980, Japão e Estados Unidos entraram em uma disputa no setor automobilístico, inclusive no mercado interno do segundo.

Voltados a política de preços, as fábricas de automóveis se espalharam por vários lugares do mundo, onde cada uma era responsável por uma parte dos veículos, dividindo as linhas de produção, como citado por Ortiz:

Uma forma de entendermos o que está se passando é focalizarmos o movimento de deslocalização da produção. Um mesmo elemento encontra-se na origem deste fenômeno. A competição internacional faz com que as grandes empresas tenham interesse em diminuir o custo de seus produtos. A flexibilidade das tecnologias lhes permite descentralizar a produção e acelerar a

²³² Id., *ibid.*, p. 28.

produtividade. Isto é válido para filmes e automóveis. (...) Diante da concorrência global, as grandes firmas fragmentam o processo de produção, fabricando, em lugares distantes, as peças que serão montadas posteriormente. Do ponto de vista do trabalho, isto implica um conjunto de transformações – sub-contratação, enfraquecimento dos sindicatos, integração do trabalho num modelo flexível, fim da linha de montagem tal como era definida pelo fordismo, exploração do trabalhador em escala mundial, etc.²³³

Exceto nas conseqüências trabalhistas, não é isto que o filme mostra. A fábrica parece ter poder de produção total de um automóvel. A presença da empresa japonesa em Hadleyville contradiz com o modelo de produção implantado em seu país de origem.

Na contramão, a trama segue com a aposta voltada ao recorde de carros.

Stevenson ouve de alguns operários que, se eles trabalharem apenas oito horas por dia, conseguirão os treze mil carros e um aumento menor de salário. Insatisfeito e preocupado com as informações que omitira, o intermediário diz que precisam se esforçar um pouco mais e então é lembrado que todos estão trabalhando em um domingo. Os operários já vivem quase exclusivamente para a companhia, como pregado pelo modelo japonês.



Stevenson observa produção a fim de cumprir a meta.



Intermediário é confrontado por operários insatisfeitos com o excesso de atividades sendo realizadas, inclusive, aos domingos.

Fora da fábrica, Stevenson, ao defender a esposa de Kazihiro em um supermercado, acaba se envolvendo em uma luta com o operário que havia sido rebaixado para o setor de limpeza, demonstrando a impossibilidade de consenso entre os funcionários e a direção segundo a meta apostada pelo intermediário e as diferenças de política de trabalho, apesar de a metodologia anterior ter sido gradualmente adotada.

Ao agradecer o feito, Kahiziro comenta que havia fracassado no Japão, tendo que passar pelo treinamento do começo do filme, e tivera que se desculpar por ter deixado a produção cair e se preocupado com o bem-estar dos funcionários.

Essa passagem diferencia o personagem, mesmo tendo poder de demitir ou contratar funcionários, dos demais empregadores apresentados até então. Primeiramente porque,

²³³ ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, ps. 108-109.

mesmo estando em uma posição hierárquica mais alta que os operários, não está acima de todos na empresa. Ainda responde a alguém (sabidamente, no filme, ao sr. Sakamoto).

Em segundo lugar, provavelmente em decorrência do que fora apontado acima, pelo seu não distanciamento das linhas de produção e da tentativa de conhecimento da realidade dos subordinados.

12. Conseqüências humanas	<ul style="list-style-type: none">- Sujeito cria situações, mesmo que conflitantes, para conseguir expressar-se fora do ambiente de produção, uma vez não ser permitido fazê-lo dentro.- Atitudes dentro ou fora do ambiente de produção são originadas de experiências passadas relacionadas às atividades assalariadas.
---------------------------	--

Com a planta em ritmo acelerado, ao haver um problema mecânico na linha de produção, um operário se fere ao tentar resolver sem parar as máquinas, pois fazê-lo atrasaria a produção. A atitude lembra a idéia do *karoshi* do sistema toyotista, “*termo que se refere à morte súbita no trabalho, provocada pelo ritmo e intensidade, que decorrem da busca incessante do aumento da produtividade*”²³⁴. Demonstra, também, a disputa pela hegemonia do melhor método de produção.

Mesmo depois de mais de vinte anos da realização do filmes, casos de *karoshi* ainda são relatados e, não por coincidência, inclusive em fábricas da montadora Toyota²³⁵.

É estabelecida assim a relação definitiva do toyotismo com a produtividade refletida, no filme, na quantidade de veículos, custando inclusive a saúde dos operários.

Apesar do acidente, o sobrinho do “chefe” ordena que a linha volte à montagem, mas é empurrado por Kazihiro que afirma que um homem se machucou e que ele poderia ser o próximo. As condições locais ficam explícitas e nem todos concordam com os sistemas adotados para a produção e sua relação com os trabalhadores.

A culpa pelo acidente é atribuída a Stevenson e, no hospital, os operários descobrem, quando um executivo da Assan Motors vai visitar o ferido, que não haverá aumento algum por treze mil carros. Os operários acabam concluindo que foram os japoneses que quebraram o acordo. Decidem então chamar uma reunião com o sindicato.

²³⁴ WATANABE apud ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?**: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 3ª ed., 1995, p. 30.

²³⁵ Cf. Sentença: engenheiro da Toyota morreu aos 45 anos de tanto trabalhar. In. **Universo On Line**: Carros. Disponível em <http://carros.uol.com.br/ultnot/2008/07/09/ult634u3082.jhtm>. Acesso em 10 de julho de 2008, às 10h30min.

Ao tentar fugir dos colegas que estão indo à sua casa e sem saber da conclusão destes, que o eximiram da culpa, Stevenson abre a porta de seu carro e a maçaneta sai em sua mão, fazendo referência à qualidade dos carros norte-americanos frente ao rígido controle de qualidade imposto pelos japoneses, “defeito zero”, o qual os operários e o próprio intermediário achavam desnecessário. Mais uma vez o embate entre os métodos explícito nas linhas de montagem é refletido fora do ambiente de produção voltado às trocas comerciais.

O “chefe” da Assan Motors, sr. Sakamoto, resolve visitar a fábrica de Hadleyville e fica decepcionado com o executivo encarregado daquelas operações e com a existência de uma reunião marcada do sindicato.

Na casa de Kazihiro, a trilha sonora, emitida como se fosse um vídeo-clippe da televisão, anunciava o desacordo dos norte-americanos em relação às regras da Assan Motors com letras da música anunciando que tal situação não será aceita (da canção “*We Are Not Gonna Take It*”, da banda *Twisted Sister*). Nota-se a difusão ideológica na presença do aparelho de TV.

A abordagem de comédia não é constante na obra. Por isso certas seqüências descrevem momentos que destoam daquelas encadeadas para formar o aparelho dêitico para possibilitar um momento cômico. Nesta parte do filme há um exemplo: temendo a reação do sr. Sakamoto em relação ao encontro marcado pelo sindicato, Kazihiro diz que o superior não pode visitar a fábrica no dia seguinte porque ela estava trancada e haviam perdido a chave. É o “tato” explícito no filme a fim de criar empatia com o espectador.

“Tempos Modernos” também utiliza desses “momentos paralelos” que mantêm a comédia, como a cena em que se pode ouvir os roncões da barriga da esposa de um pastor que visita a cadeia onde Carlitos está preso. Apesar de ter pouco a ver com o restante do filme, bem como a fala de um executivo que alega ter perdido a chave de uma planta industrial, é uma maneira encontrada de reforçar o gênero da obra.

Voltando à “Fábrica...”, o sobrinho de Sakamoto revela a farsa para ocultar a questão sindical, irritando o presidente da empresa.

No dia seguinte, Kazihiro e Stevenson acabam discutindo por causa da meta que não pôde ser alcançada, apesar de já terem produzido quatorze mil carros, pois o prazo de um mês havia, praticamente, se esgotado. Ao se desentenderem, acabam brigando e rolando por uma esteira, lembrando as desventuras de Carlitos na máquina.

Revoltado, Stevenson quebra um das câmeras de vigilância posicionada para visualizar uma linha de montagem.

13. Tecnologias	<p>- Na linha de montagem, voltadas a servirem como instrumentos de produção, tendo sido citadas no discurso do protagonista como argumento para que a montadora assumisse a planta (neste caso, parte da salvação da cidade não estava em sua capacidade produtiva humana, mas na disposição de novos equipamentos na planta industrial).</p> <p>- Presentes como instrumentos de vigilância contante, onipresentes na fábrica (elemento comum também nos filmes “Metrópolis” e “Tempos Modernos”).</p>
-----------------	--

Após a discussão os operários decidem que não irão esperar a reunião e resolvem deixar a fábrica. Em uma atitude semelhante ao *lockout* da Nissan para desmoralizar uma greve na década de 1950²³⁶, que fechou uma fábrica para desprover os grevistas de seus instrumentos de trabalho e desestruturar o movimento dos funcionários, a fictícia Assan Motors decide abandonar Hadleyville.



Nas festividades do dia da independência, o prefeito da cidade chama Stevenson ao palco e mostra a nota oficial de fechamento da fábrica, que diz ser o motivo para tal as dificuldades de relacionamento com os operários e sua liderança. O protagonista chega a perguntar se era justamente um *lockout*, mas tem como resposta do prefeito que é um *pullout*, ou seja, a empresa está, numa tradução livre, “caindo fora”.

²³⁶ C.f.: ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?**: ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 3ª ed., 1995, p. 25.



Stevenson e Kazihiro, em conflito, rolam pela esteira, lembrando Carlitos em “Tempos Modernos”.



Cidade vira as costas para o intermediário quando ele admite a mentira.

Ao criticar o intermediário, ouve dos presentes que todos ali apóiam Stevenson, recebendo do prefeito a opinião de que já que assim o fazem, que tenham fome com ele, remetendo ao que fora descrito por Chaplin e Eisenstein sobre as relações entre o desemprego e a fome.

O prefeito, dizendo que vai matar Stevenson, deixa escapar sua posição como mantenedor da ordem fazendo ameaças de morte e desesperando-se pela nova ausência de um poder econômico que o oriente. O desespero do governante demonstra a submissão do Estado ao capital.

Stevenson se vê forçado a contar a verdade durante o evento e a população, então, lhe vira às costas quando ele discursa dizendo que os americanos não sabem trabalhar devidamente. Paralelo a isto, Kazihiro desafia Sakamoto dizendo-lhe que a fábrica não era a vida de todos ali, que “vida” era junto aos amigos e familiares. O sobrinho do último pergunta o motivo por estar falando em “americano”. A resposta é que Kazihiro afirma ter idéias americanas. A língua inglesa, impregnada da ideologia local, se torna “americana”, revelando a percepção local de “Nação” e como o executivo japonês remonta sua identidade conforme a ideologia local, em consonância com as palavras de Stuart Hall²³⁷:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades.

Neste ponto, é revelada outra visão acerca do trabalho. Este não é considerado uma atividade humana, mas sim o exercer de algo que não faz parte da “vida” do trabalhador, talvez herança do fordismo, dando a impressão de que dentro da fábrica o operário é o

²³⁷ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, ps. 50 e 51.

“homem-boi” de Taylor; para tornar-se sujeito, de fato, somente ao deixar sua função assalariada.

14. Condições de Trabalho	<ul style="list-style-type: none">- Permeadas pela disputa ideológica.- Métodos empregados despreocupados com o bem-estar do trabalhador, seja qual for seu nível hierárquico.- Obrigação de venda quase ininterrupta da força de trabalho; até os domingos são utilizados para produção dentro da fábrica.- Ideologicamente, o fordismo parece ter preferência sobre o toyotismo, pois permite que o operário, na visão da obra, realize atividades assalariadas e consiga estar próximo à família e aos amigos em tempos alternados, voltando sua vida a estes.
---------------------------	--

Neste caso, foram os próprios habitantes de Hadleyville que convidaram a Assan Motors a assumir a fábrica da cidade. O que se pode concluir é que o fizeram por falta de emprego assalariado, para que pudessem ter acesso à produção e então exercerem suas funções de sujeitos. Homem vivo, portanto, só se for com capital, através da venda da própria mão-de-obra.

Nenhum dos executivos demonstra apoio ao discurso na língua local. Percebe-se assim a língua como signos ideológicos, como demonstrados por Bakhtin e assim impressos no filme.

Tentando ficar sozinho após a decepção, Kahiziro acaba encontrando Stevenson.

O executivo japonês demonstra descaso com a própria vida, lembrando o desconforto junto aos colegas que gerou o suicídio de “A Greve”. Ele, entanto, diz que não pretende suicidar-se, pois está apenas tendo um surto (e daí a lembrar quebra psicológica de Carlitos em “Tempos Modernos”).

Os dois concordam que se tivessem outra chance fariam tudo diferente e melhor (lembrando o termo *kaisen*, empregado no toyotismo). Decidem, assim, terminar, em um dia, os mil carros que faltavam para a meta ser cumprida.

Chegando à fábrica encontram todos os funcionários observando, do lado de fora, a Assan Motors sendo desmontada. Anunciam então o que estão prestes a fazer e são ridicularizados pelos colegas. Após algum tempo, estes percebem que a dupla está mesmo produzindo os veículos e decidem ajudá-los.



Enquanto operários observam a planta industrial ociosa...



...Stevenson e Kazihito decidem completar sozinhos os carros faltantes.

Ao ver a planta em pleno funcionamento novamente, os próprios executivos japoneses descem à linha de produção e se integram aos trabalhadores no esforço do cumprimento da meta, lembrando então o título do filme sobre o trabalho harmônico conjunto. Trata-se da integração ideológica que revela o predomínio do “povo norte-americano”.

A trilha sonora volta com as canções de *rock*, sendo, neste momento, permitida a sua emissão no rádio do operário. Na visão da obra, não é o caso de “apenas trabalho” que reprimia a música local a salvação econômica local, mas a união em nome do companheirismo e coletividade (mostrando como o trabalho é percebido como atividade voltada ao grupo social). Enquanto a canção repete o refrão de “quebrar o gelo”, norte-americanos e japoneses se integram na produção dos veículos restantes.



A fábrica parada após os desentendimentos...



... logo entra em pleno funcionamento com a integração entre norte-americanos e japoneses.

O sr. Sakamoto chega à fábrica e, contando o número de veículos prontos na garagem, percebe que ainda faltam seis e desconsidera os quatorze mil, novecentos e noventa e quatro carros já finalizados. Kazihito o convence que ainda há mais dentro da fábrica que não foram colocados com os demais.



Sr. Sakamoto, o “chefe”, inicia contagem ao lado do sorinho.



Após mudança de decisão, executivos japoneses e operários norte-americanos comemoram a meta cumprida e a manutenção dos empregos.

Ao chegarem, faltam inúmeros acabamentos nos veículos restantes e, após diversos argumentos, o sr. Sakamoto concorda que foram feitos quinze mil carros e resolve dar a meta por atingida (pra manter a *gag*, decide tal dizendo que o intermediário o faz rir sem mudar a séria expressão). Kazihiro e Stevenson, após diversas desavenças durante a narrativa, se abraçam em comemoração.

<p>15. Empregador (II)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Toma decisões que impactam na vida social de uma cidade inteira aparentemente sem bases que justifiquem a ação, mas pelo momento e “humor” do momento. - Desconhece a realidade dos seus subordinados e não separa a vida dentro e fora da fábrica de familiares e operários.
----------------------------	--

O filme termina com toda a fábrica fazendo os exercícios físicos matinais que anteriormente os operários haviam se recusado a fazer, japoneses e norte-americanos juntos, enquanto ao sobrinho de Sakamoto acaba sendo atribuída, a mando do tio, a função de limpeza que ele havia comunicado a outro trabalhador anteriormente, sob a canção sobre um operário pertencente à classe trabalhadora (*working class man*).

Problemas com a Fábrica

O norte do filme, estruturado em seu aparelho dêitico que marca a dependência de uma sociedade a uma força econômica criadora e mantenedora do *status* de cada um dos membros que a forma, é observado pelo seu caráter explicitamente enviesado pela ideologia norte-americana.

Apesar de começar com interessantes questões acerca do trabalho e da diferença dos modelos de produção, “Fábrica de Loucuras” demonstra problemas na construção de conceitos que destoam do suposto funcionamento das técnicas empregadas, difundindo, inclusive, que a integração trabalhista (e conseqüentemente de costumes de países diferentes) é possível se houver uma convergência de interesses entre as partes envolvidas: acionistas, executivos e operários. Percebe-se que houve predomínio da ideologia norte-americana, uma vez que a presença do método japonês só foi aceita após adaptar-se ao pensamento e comportamento local.

Mesmo que o trabalhador seja voluntariamente submisso ao emprego assalariado, entretanto, não se pode afirmar que possua os mesmos interesses que os acionistas da empresa, uma vez que estes últimos estão interessados no lucro, enquanto o assalariado quer acesso à produção (própria ou alheia).

O trabalho e capital, como já citado anteriormente, mesmo sendo interdependentes, se opõem um ao outro, lembrando as palavras de Marx:

Segundo os economistas, o interesse do trabalhador nunca se opõe ao da sociedade, (1) porque a subida de salários é mais que compensada pela redução do tempo de trabalho (...), e (2) porque em relação à sociedade a totalidade do produto bruto é produto líquido e o produto líquido só tem significado para o indivíduo privado.

Afirmo, todavia, que o trabalho em si, não só nas presentes condições, mas universalmente, na medida em que a sua finalidade se resume ao aumento da riqueza, é pernicioso e deletério, e que semelhante conclusão se tira do próprio argumento do economista, se bem que ele não lhe preste atenção.²³⁸

O filme também não aponta as características de uma sociedade de consumo, determinantes para explicar a implantação da Assan Motors em Hadleyville, assim como constrói um conceito de trabalho assalariado separado da vida, desconsiderando as próprias relações afetivas e amigáveis que vão sendo construídas justamente pela mediação do trabalho em conjunto nas linhas de montagem, como se fosse possível ao operário ser trabalhador em um momento e sujeito em outro, colocando em oposição, ao invés do capital e do trabalho, o sujeito e o trabalho, tirando todo o sentido de atividade do segundo que constitui o primeiro.

Discursivamente, a fábrica relaciona-se à produção no método japonês, enquanto no norte-americano vincula-se ao ideário de construção de Nação, de vida sob determinados moldes aceitáveis de predomínio metodológico que possibilita uma vida familiar e agradável.

Mesmo com tal percepção, as relações diretas entre sujeito, atividade e socialização são narradas como constituintes da vida. A se observar, por exemplo, o operário que agrediu o

²³⁸ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 108.

sobrinho do “chefe”. Ele o fez fora da fábrica, durante um jogo de esportes para integração de colegas em um final de semana. Quando rebaixado de cargo pensou em abandonar o emprego mesmo sendo informado de que seu salário não mudaria. Ou seja, não se tratava mais apenas de um problema de acesso à produção, mas de uma estrutura social que se forma a partir dos postos da fábrica.

Hierarquia versus Conseqüências Humanas	<ul style="list-style-type: none"> - Posição na fábrica é status social. Hierarquia resulta em classe. - Conflitos gerados dentro do ambiente de produção mercadológica perduram na vida fora dele. - Submissão relacionada a dependentes familiares.
---	--

É convencido por seu superior, o intermediário, a não fazê-lo por causa da família que dependia dele. Mais uma vez, a decisão sai da fábrica, depende de fatores que a ela são externos, mas nunca independentes.

Após tais eventos, o intermediário o encontra arrumando confusão com a esposa de Kazihiro e resolve intervir. Seu envolvimento direto é reflexo de seu cargo superior nas linhas de montagem. Stevenson atua socialmente como o faz dentro da Assan Motors.

Quando os operários resolvem produzir os mil carros restantes da aposta, é o mesmo personagem-problema quem dá instruções a um colega sobre como executar um trabalho que repete aquelas dadas a ele mesmo pelo sobrinho do “chefe” e que naquele momento haviam lhe causado desconforto.

Em todos esses momentos, o que se está mostrando é como a vida é interligada ao trabalho dentro ou fora do local de produção de mercadorias, sendo a identidade e a atividade interligadas e refletidas na sociedade. Ser responsável pela limpeza, para o personagem, é socialmente degradante, apesar disso só ocorrer dentro da fábrica.

Organização da Produção versus Cotidiano	<ul style="list-style-type: none"> - Regras rígidas de “apenas trabalho” na fábrica alteram relações sociais fora dela. - Espaços para executivos e operários são explicitamente separados. Quando os primeiros ajudam os segundos há mudanças de comportamento. - Posição na organização se mostra ser mais importante do que o salário utilizado socialmente. - É questionado o papel da empresa acima de valores individuais. - A vida social depende da produção.
--	--

Nessa direção vem o exemplo do próprio norte do filme: os operários chamaram outra empresa para assumir a planta industrial para que pudessem exercer as mesmas funções. A solução que procuram ao desemprego não é outro emprego, mas o mesmo que possuíam antes, seja na antiga ou em outra empresa. Permanece, assim, o *status* social graças às atividades assalariadas exercidas.

Tais relações possibilitam que os sujeitos mantenham suas identidades de acordo com o que fazem de forma assalariada. A exceção poderia ser Stevenson, que é colocado em um cargo executivo no começo do filme. Mas, observando um pouco mais, pode-se perceber que ele foi enviado em missão ao Japão justamente pela liderança que provavelmente exercia na antiga montadora que abandonara a cidade.

Sua identidade operária não é perdida, mesmo com o novo cargo. Quando Kazihiro o demite, está fazendo-o socialmente. Sua intenção não é deixá-lo fora da Assan, mas fazer com que “volte” às funções de operário. Entretanto, não o faz dizendo que será rebaixado de posto. Usa a palavra “demitido” (*fired*, do original em inglês). A demissão desprovê Stevenson, portanto, não de um emprego, mas do novo círculo e possibilidades sociais que havia assumido.

Nota-se também que Kazihiro diz que Stevenson “voltará” às linhas de montagem, seu antigo posto. Mas “antigo” quando? A que “voltar” de remete exatamente, uma vez que Stevenson, ao que o filme demonstra, jamais havia tido contato com a Assan Motors?

Conclui-se que Kazihiro se refere ao sujeito Stevenson e não, necessariamente, ao seu posto hierárquico. Não é narrado algum momento em que o intermediário revele seu passado aos executivos japoneses. Mas isso é sabido porque Stevenson é operário. Sabe executar tais funções, como demonstrado quando vai produzir os veículos restantes. Age como tal, como narrado nos momentos em que conversa com os colegas e os defende. Essas características estão impressas em sua identidade.

Empregador (I) versus Protagonista (intermediário/operário)	<ul style="list-style-type: none"> - Aproximação afetiva de acordo com propósito corporativo comum. - Relações de interesse. - Adequação de comportamento de ambos. Do empregador à ideologia local; do segundo à presença de um método estranho.
---	--

Não só em “Fábrica de Loucuras” tais relações envolvendo identidade aparecem. Vale a pena fazer aqui um breve cruzamento com três filmes que abordam a questão da personalidade do sujeito relacionada ao trabalho assalariado e, especialmente no caso do que encabeça os exemplos, também em relação ao desemprego: “Ou Tudo ou Nada”, “Monstros S.A.” e “Os Incríveis”.

O Que Dizem Outros Exemplos

Em “Ou Tudo ou Nada” (Inglaterra, 1997), diferente do que ocorre na obra de Howard, os funcionários de uma antiga indústria de aço (mais uma vez a presença deste setor, assim como em “Tempos Modernos”) que também havia deixado a cidade, ao invés de procurarem outra empresa que assumisse a planta local, decidem encontrar formas alternativas de conseguir dinheiro, uma vez que já estão há meses desempregados. Assim, formam um grupo de *strip-tease* em um clube de mulheres.



Casas e indústrias se confundem na cidade de “Ou Tudo Ou Nada”



Outrora operários, desempregados resolvem fazer strip-tease.

Nesta história deve-se notar que as antigas relações de trabalho são as mesmas fora da fábrica, ou seja, o capataz, por exemplo, continua com a postura daquele que é responsável pelos operários. Entretanto, uma vez que estão longe das linhas de produção, passa então a ensiná-los os passos de dança para a apresentação no clube.

Relembrando novamente a obra de Chaplin, em “Ou Tudo ou Nada” mostra-se igualmente a marginalização do desempregado, quando é revelado que um dos membros do futuro grupo de *strip* ficou certo tempo na prisão, assim como Carlitos o fez diversas vezes – quase sempre que perdia seu cargo em uma empresa.

Há também a narrativa de histórias desesperadas dos antigos funcionários da indústria de aço que, sem trabalho assalariado, começam a ter suas relações sociais deterioradas, sendo que um deles, antes de integrar o grupo, chega a tentar cometer suicídio.

No caso de “Monstros S.A.” (EUA, 2001), a influência da empresa é tal na vida do funcionário que os personagens principais são banidos pelo chefe não só de seus empregos, mas de seu mundo (relembrando também os plenos poderes do industrial de “Metrópolis” ao incitar os operários para que destruíssem toda a planta). Quando retornam e assumem a administração da empresa, toda a metodologia de trabalho é modificada, acompanhando as mudanças em suas personalidades após o exílio e algumas descobertas decorrentes de incidentes dentro do ambiente de produção mercadológica.

Em “Os Incríveis” (EUA, 2004) fica explícito que não há diferenças entre as atividades comuns dos personagens e seus trabalhos, assalariados ou não. Quando o protagonista Roberto Pêra é obrigado a largar sua vida de “super-herói” para trabalhar no atendimento a clientes de uma empresa seguradora, percebe-se que continua a utilizar seus antigos princípios com os segurados e, quando está fora da empresa, encontra maneiras de atuar como vigilante, até que encontra uma oportunidade de ser um “herói assalariado”, trazendo-lhe a felicidade de volta.

Nestes três filmes, contrariamente ao que prega “Fábrica de Loucuras” (mesmo que não consiga narrar tal), é evidente que não se pode separar por completo a vida dentro e fora do ambiente de atividades assalariadas, nem a personalidade do sujeito e suas funções de venda da força de trabalho. Mesmo em “Fábrica...” é mostrado ao público que Stevenson e Kazuhiro vão construindo relações afetivas que se mantêm fora da fábrica.

Conclusões da Fábrica

Naturalmente, a “vida” tão citada na história da implantação da Assan Motors também não pode ser dissociada da interação social e familiar fora da planta industrial, mas viver não significa exercer tarefas repetitivas durante o dia para que haja a transformação em sujeito apenas quando o trabalhador deixa seu emprego assalariado à noite, algo que os outros três filmes citados para efeitos de comparação demonstram ter maior compreensão, com fortes conexões entre o indivíduo e suas atividades/trabalho.

Parece que, em nome de um possível “final feliz”, algo que “Tempos Modernos” - apesar de ser uma comédia - não busca trazer, “Fábrica de Loucuras” se perde nos próprios conceitos, não discutindo questões essenciais que implicaram na reinstalação de uma fábrica na cidade, como a sociedade de consumo e um retrato aproximado da realidade da época, com fábricas que distribuíam em diversas partes e lugares as linhas de montagem.

Além disso, o filme tenta fazer o modo de produção fordista prevalecer, com os operários exercendo apenas uma função a qual são especialistas, quando, com a automatização toyotista, há a necessidade de técnicos generalistas²³⁹.

A obra, entretanto, vale pelas diferenças de modelos de produção e, principalmente, por mostrar o impacto social da presença e/ou ausência de uma indústria em uma comunidade.

Ambiente de Produção versus Condições de Trabalho.	<ul style="list-style-type: none"> - Metodologia toyotista, no filme, impõe condições inaceitáveis aos operários. - Atividades exercidas nas linhas de montagem são desagradáveis aos olhos daqueles especializados em funções únicas. - Ambiente regido rigidamente através de vigilância de conduta.
--	---

Como mostrado em “Roger e Eu”, a comunidade local dependia diretamente do bom funcionamento de uma grande fábrica atuante.

De tão habituados a exercerem a mesma função, os operários rejeitam novos métodos e aprendem a lidar com os superiores na hierarquia conforme as regras destes (a ser observado que a cidade foi a responsável por procurar a Assan Motors e a aposta de produtividade baseada nos interesses de quantidade e tempo da fábrica).

Tecnologias versus Tempo	<ul style="list-style-type: none"> - Técnicas questionadas e transformadas de acordo com possibilidades de produtividade em tempo determinado. - Relógio de ponto representa acesso às ferramentas que possibilitam retomada de cotidiano e oferecimento voluntário da produção ao capitalista.
--------------------------	---

Nota-se também que não é mostrado o momento em que o sr. Sakamoto concorda com a aposta. O aceite é dado por Kazihiro, que depois conta com a “honra” do chefe (conforme descrito logo antes da verificação do número de veículos) para manter a promessa de salários e cargos no caso de quinze mil carros produzidos.

Empregador (II) versus Protagonista (intermediário/operário)	<ul style="list-style-type: none"> - Realidades distantes. - Possibilidade de argumentação direta do operário com o seu superior.
--	---

²³⁹ Especialmente na indústria automobilística, como comentado por LOJKINE, Jean. **A classe operária em mutações**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990, p. 32.

Diferente de “Tempos Modernos”, “Fábrica de Loucuras” não demonstra um final tão incerto. A trama de Howard mostra que o “Gung Ho” do título de trabalho harmônico em equipe é possível, desde que a equipe esteja disposta a superar suas diferenças para atingir um objetivo comum.

Assim como “Metrópolis”, operários e empregador chegam a um acordo que encerra as relações conflituosas narradas durante a obra.

Não há uma repressão do Estado/Nação tão violenta quanto nos citados filmes do começo do século (apesar do prefeito ameaçar matar Stevenson e reprimir as crianças com uma mangueira de bombeiros). A ordem é mantida socialmente, sendo escolhida, por muitas vezes, a submissão voluntária. A defesa dos que estão hierarquicamente abaixo é feita por organizações próprias, como os sindicatos.

<p>Manutenção da ordem versus Comportamento</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Forças da lei praticamente ausentes, uma vez alijadas de orientações fornecidas por instituições de poder econômico. - Operários agem sabendo de suas realidades e necessidades. Voluntariam-se à submissão em prol da ordem social previamente estabelecida. Quando se sentem enganados, não recorrem à lei, mas ao sindicato. Aceitam determinadas condições de acordo com interesses próprios (família, círculo de amizades). - Entre operários não há aparente distinção de classe social, apesar do cargo executivo do intermediário.
---	--

O comportamento sofre um viés interessante: Kazihiro e a família parecem se encantar com o modelo de vida norte-americano, trocando de valores e, especialmente no caso da esposa do executivo, demonstrado novos hábitos voltados ao consumo.

<p>Motivação ao Trabalho versus Consumo</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Venda da força de trabalho está mais ligada ao consumo de bens voltados à sobrevivência do que naqueles que refletem posição social (Stevenson, por exemplo, após a missão no Japão, sem conseguir encontrar um novo emprego, rouba biscoitos em um supermercado, tendo em sua casa leite estragado e caixas vazias de pizza). - Emprego sustenta consumo familiar, que está interligado a valores sociais locais.
---	---

Já a descentralização e a produção flexível voltadas a condições mercadológicas específicas do sistema toyotista que não são abordadas na obra, apesar da origem nipônica da Assan Motors, acabam sendo refletidas, de certa forma, na produção do próprio filme.

Diferente de “Tempos Modernos” onde as plantas industriais foram construídas nos estúdios de Charles Chaplin, “Fábrica de Loucuras” foi filmado em três países diferentes (Estados Unidos, Japão e Argentina).

Percebe-se que se na narrativa não houve flexibilização, esta ocorreu nas filmagens da obra. Locações diferenciadas certamente foram escolhidas por causa dos custos mais baixos e possibilidades não encontradas no país de origem. Partes diferentes do filme foram produzidas em locais distintos para a composição de uma só obra. Bem como a trilha sonora não composta pelo diretor, como no caso de Chaplin, apropriada de canções produzidas para outros fins que não o filme.

Há uma descentralização da referência produtora da obra. Em “Tempos Modernos”, Chaplin é a figura central, roteirista, diretor, autor e compositor. Em “Fabrica de Loucuras”, a produção flexível está presente nas funções executadas por diversos profissionais em diferentes países que não apenas aqueles presentes na trama.

CAPÍTULO V

Tempos de Loucura

A organização que compõe “Fábrica de Loucuras” em muito se difere daquela em “Tempos Modernos”.

O filme de Howard não possui a produção tão centralizada quanto a de Chaplin. Os créditos mostram que “Tempos Modernos” teve a direção e roteiro, dentre outras funções já citadas, do mesmo sujeito responsável por protagonizar a comédia de 1936. As locações internas das fábricas feitas no estúdio de Charles Chaplin, montadas de forma artesanal.

Já “Fábrica de Loucuras” possui divisões bem estabelecidas, com responsáveis diferentes por funções específicas. Argumento, roteiro, direção e atuação são atribuídos a pessoas que exercem tais cargos especificamente, em sistemas pré-determinados de produção. Afinal, o filme de 1986 faz parte de um contexto de indústria cultural consolidada

As narrativas revelam métodos de produção semelhantes a aqueles que compuseram as obras. Isso pensado do seguinte modo: “Tempos Modernos” tinha em Chaplin a figura mandante. Semelhante à categoria “empregador”, a produção da obra estava sob seu comando absoluto. Naturalmente, outros profissionais estavam envolvidos, mas os postos na hierarquia se mostram em menor quantidade do que em “Fábrica de Loucuras”.

Neste último, percebe-se que há uma divisão de funções mais estruturada. Howard é o diretor, mas diversas outras áreas auxiliam fortemente a composição da obra. Ao contrário de Chaplin, não foi necessário compor toda a trilha sonora. Menos centralizada, há uma escala hierárquica de profissionais clara.

Diferente da Chaplin, Howard não construiu partes do cenário no próprio estúdio. Nota-se que a flexibilização é muito maior do que na obra de 1936: as locações não são de exclusividade do filme, o protagonista certamente foi escolhido por se encaixar bem no papel, assim como os demais atores. Canções de *rock'n'roll* puderam ser colocadas na narrativa conforme momentos determinados da trama, mas não foram compostas para ela.

São diversos os elementos que demonstram que os cinquenta anos que separam as duas obras tornaram a produção mais flexível, no sentido de que o modelo de produção cinematográfico sofreu diversas mudanças ao descentralizar a produção de quase todos os

elementos que compõem um filme para fazê-lo a partir da junção de produções separadas que colocadas numa determinada ordem pré-estabelecida formam a obra.

Observa-se a proximidade das duas narrativas com o modelo vigente em suas épocas que acaba sendo representado nas tramas (mesmo que o filme de 1986 pareça não perceber isso muito bem). Enquanto Chaplin procurava a totalidade interna de produção, bem como uma fábrica de veículos que o faz dos pneus ao motor, Howard monta o filme a partir de setores e locações diferenciadas ou produções terceiras que, em conjunto, são encaixadas para a composição de um só produto.

Daí não ser coincidência que o presidente da “Electro Steel Co.”, em “Tempos Modernos” seja fisicamente semelhante a Henry Ford e a trama de “Fábrica de Loucuras” narrar o modo japonês de produção de veículos.

Socialmente, “Tempos Modernos” traz um narrativa relacionada aos problemas da época, mostrando a exploração do operário, a marginalização do desempregado, a revolta do trabalho traduzida em greve, a divisão das sociedades de classes através de suas possibilidades de acesso à produção e a incerteza do trabalhador acerca de seu futuro.

Apesar de não aprofundar em alguns desses pontos, o filme interrelaciona os elementos de uma sociedade industrial capitalista movida pelo fordismo e pela diferença de classes.

Em todos os filmes analisados ou citados fica clara a dependência do sujeito à venda do trabalho e, neste sentido, a exclusão da sociedade devido ao desemprego, mesmo havendo submissão e trabalho não-pago.

...muitas manifestações de revolta contra os *estranhamentos* ocorreram entre aqueles que foram expulsos do mundo do trabalho e, conseqüentemente, impedidos de ter uma vida dotada de algum sentido. A desumanização segregadora leva (...) ao isolamento individual, às formas de criminalidade, à formação de guetos de setores excluídos, até a formas mais ousadas de explosão social...²⁴⁰

Nos filmes, de um modo ou de outro, há alguma forma de revolta em relação às atividades apropriadas por outra pessoa. Ou pela falta de emprego assalariado, ou por uma atividade que não condiz com as expectativas do trabalhador. Sempre existe um momento em que a relação do sujeito com o trabalho torna-se tumultuada.

Também é possível perceber como as relações sociais vão sendo criadas e mediadas pelo universo mediado pelo trabalho e sua venda.

²⁴⁰ ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: Ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 6ª ed., 2000, p. 133.

Classe que sofre

Tanto “Tempos Modernos” quanto “Fábrica de Loucuras” retratam o sofrimento da classe-que-vive-do-trabalho (como definido por Antunes, citado anteriormente) devido à escassez de empregos, lembrando as palavras de Marx:

...visto que, segundo Adam Smith, uma sociedade em que a maioria sofre não é feliz, e já que a mais próspera situação da sociedade origina do sofrimento da maioria, enquanto o sistema econômico (em geral, uma sociedade de interesses privados) conduz a esta situação muito próspera, segue-se que a *miséria* social constitui o objecto da economia.²⁴¹

Além disso, “Tempos...” questiona a situação da classe oprimida na figura de seu protagonista em constante conflito com a polícia. Já “Fábrica...” percebe a relação de classes como natural de um sistema de produção capitalista. Os insurgentes não questionam suas situações, apenas procuram manter seus empregos, executando o mesmo tipo de tarefa com o qual se acostumaram.

A falta de oportunidades é um problema constante nos dois filmes, sendo que, no segundo, é narrada, inclusive, uma situação de risco de existência de uma cidade inteira.

As obras também demonstram a contínua crise do sistema capitalista e seu impacto na população: os dois filmes não têm em suas tramas situações prósperas do capitalismo (mesmo sendo separados por cinco décadas), mas sim o sistema em crise e as decorrentes aflições causadas nos sentidos do trabalho, que da formação de consciência passa a ser atividade de venda obrigatória para a sobrevivência, coincidindo com a seguinte reflexão de Lopes:

A pressão que se generaliza por oportunidades de ganhar a vida, adequadas à efetivação do consumo potencial ou aspirado (emprego e salário), põe o sistema permanentemente em crise, pois revela o estado de um profundo desequilíbrio entre a produção e as necessidades de consumo...²⁴²

Percebe-se também que nas duas obras não há nenhum relato de vida bem sucedida financeiramente a partir do trabalho próprio que não seja apropriação da atividade alheia. Em “Tempos...”, a maior conquista de Carlitos é conseguir um emprego novo. Em “Fábrica...”, foram as manutenções dos postos de trabalho. Nos dois casos, prevaleceu o domínio do capital, em concordância com observação feita por Marx: “*A apropriação do objecto manifesta-se a tal ponto como a alienação que quanto mais objectos o trabalhador produzir tanto menos ele pode possuir e mais se submete ao domínio do seu produto, do capital.*”²⁴³

²⁴¹ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 107. Grifo do autor.

²⁴² LOPES, Maria I. V. **Pesquisa em comunicação**. 6º ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001, ps. 21-22.

²⁴³ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 159.

É neste sentido que acaba prevalecendo, nos dois exemplos cinematográficos, o sistema fordista (afinal, é evidente a transformação para este modelo de produção em “Fábrica de Loucuras”), mesmo que tendo sofrido releituras com o tempo e influências de outros modelos, e a conseqüente quebra ou repressão dos sindicatos e grevistas e modo de vida voltada à produção precarizada.

O “tato” das obras é influenciado pelos modos de produção e suas mudanças. Não só nas tecnologias empregadas para compor os filmes, mas nas linguagens e no próprio ritmo - encadeado de maneira semelhante às linhas produtivas narradas.

Assim sendo, vale lembrar as palavras de Gramsci associando o modelo produtivo a questões ideológicas impregnadas em discursos difundidos nos locais de produção destinados a trocas mercadológicas (como percebido nas palavras do personagem Stevenson):

Uma vez que existiam estas condições preliminares, já racionalizadas pelo desenvolvimento histórico, foi relativamente fácil racionalizar a produção e o trabalho, combinando habilmente a força (destruição do sindicalismo operário com base territorial) com a persuasão (altos salários, benefícios sociais diversos, propaganda ideológica e política habilidosíssima), e conseguindo deslocar, sobre o eixo da produção, toda a vida do país. A hegemonia nasce da fábrica e não tem necessidade, para se exercer, senão de uma quantidade mínima de intermediários profissionais da política e da ideologia.²⁴⁴

Com a vida sobre o eixo da produção, é importante lembrar, mais uma vez, a existência de Hadleyville voltada, unicamente, à presença de uma forte indústria local.

Percebe-se também como a vida e as personalidades de Carlitos e Stevenson vão sendo desenvolvidas a partir do ambiente do trabalho que se estende ao cotidiano, como citado por Schaff: “*a essência do homem não seria uma abstração existente nos diversos indivíduos, mas a totalidade das condições sociais.*”²⁴⁵ Essas condições são descritas de forma precária e repressora, obrigando os trabalhadores à submissão para a sobrevivência, revelando as fortes desigualdades sociais de acordo com o grau de acesso ao capital²⁴⁶.

²⁴⁴ GRAMSCI, Antonio apud ESTEVES, Anderson A. A leitura Gramsciana do fordismo e do americanismo: a hegemonia nasce na (e da) fábrica. In **Consciência.org**. Disponível em: <http://www.consciencia.org/contemporanea/gramscianderson.shtml#problema9>. Acesso em 27 de Jan. de 2005, às 15:00h.

²⁴⁵ SCHAFF, Adam. **O Marxismo e o indivíduo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 58.

²⁴⁶ “...uma vez desvendada a natureza social do trabalho desvendam-se, igualmente, os caminhos para a compreensão da desigualdade socioeconômica...” - RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 29.

Não Há Consenso

Uma diferença fundamental entre os dois filmes é a idéia dos interesses em comum, podendo ser associada às palavras de Marx: “*O interesse particular dos que desenvolvem um ramo especial de comércio ou de manufaturas é sempre de certo modo diferente do interesse público e revela-se freqüentemente antagônico.*”²⁴⁷

Em “Fábrica...”, tenta-se dizer que é possível o consenso entre os operários e a direção da Assan Motors. Em “Tempos...”, principalmente quando o presidente da “Electro Steel Co.” é mostrado, fica clara a distância e a diferença de interesses entre ele e os que estão nas linhas de produção, apesar destes últimos o obedecerem prontamente.

O máximo de visão em comum que pode ser encontrada em “Fábrica...” é que a empresa aceitou se instalar em Hadleyville, ao passo que os trabalhadores queriam emprego assalariado. Fora isto, não concordavam com as mesmas coisas. A “Assan Motors”, obviamente, visava lucro, enquanto os operários queriam acesso à produção. Não se pode dizer, portanto, que havia interesses em comum, já que as *finalidades* eram extremamente diferentes.

Em uma análise cruzada:

	TEMPOS MODERNOS	FÁBRICA DE LOUCURAS	SENTIDOS DO TRABALHO
1. Empregador	(presidente da Electro Steel Co.) Distanciamento evidente em relação aos subordinados. Controle absoluto da empresa, sem se importar com condições nas linhas de montagem.	(Sr. Sakamoto) Decisões arbitrárias, apesar de fazer parte de um corpo diretor. Não acompanha processo de produção, mas verifica os números e muda de opinião ao ouvir argumentos dos subordinados.	Ambos empregadores apropriam-se do trabalho alheio e possuem contato restrito com subordinados. Decisões são tomadas sem que haja consultas a outras pessoas, mesmo que certa hierarquia seja narrada.

²⁴⁷ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964, p. 125.

	Tempos Modernos	Fábrica de Loucuras	Sentidos do Trabalho
2. Ambiente de Produção	(Electro Steel Co.) Considera o operário apenas um operador do produtor principal: a máquina. Linhas de montagem desconsideram capacidades e talentos particulares. O tempo é cronometrado de acordo com os ritmos das esteiras rolantes.	(Assan Motors) Demanda que operários troquem de funções e lugares. Linha de montagem que visa a “desespecialização” aos poucos vai sendo substituída pelo fordismo convencional. Não são permitidos momentos que não de atividade de produção mercadológica dentro da fábrica.	As empresas exigem do trabalhador atividades constantes voltadas à produção em escala. Nem mesmo momentos ao banheiro são permitidos e manifestações que remetam à natureza humana são reprimidas (à exceção do final de “Fábricas de Loucuras”). O controle, através da observação com câmeras e telões é absoluto.
3. Protagonista (operário)	(Carlitos) É submisso por buscar a sobrevivência e a realização de seus sonhos de consumo. Demonstra força de vontade e parece não compreender o sistema o qual pretende fazer parte. Torna-se marginalizado por ser “desempregável” e por isso encontra-se em freqüente conflito com as forças da lei.	(Stevenson) Submete seu trabalho pela sobrevivência, mas vai se tornando insubordinado à medida que discorda dos métodos empregados. Parece entender o sistema o qual faz parte, mas toma decisões equivocadas quando lhe é atribuído um cargo executivo.	Os protagonistas vivem em tempos diferentes, mas ambos procuram voluntariamente vender suas forças de trabalho em troca ou de melhores condições ou de condições equivalentes àquelas supostamente possuídas anteriormente. Pertencem às postos sociais de semelhante hierarquia daqueles observados no ambiente de produção mercadológica.
4. Condições de Trabalho	Forçam o operário ao colapso. Ambiente pensado para a máquina renega necessidades humanas durante as atividades produtivas.	Métodos forçam operários a executar atividades desconhecidas. Contato constante com as máquinas fazem operários se habituarem com determinadas tarefas.	Nunca pensadas para prover conforto ao trabalhador. Atividades repetitivas de Carlitos e atividades ao domingos na Assan Motors demonstram falta de planejamento ou ignorância pretendida dos empregadores em relação aos subordinados.

	Tempos Modernos	Fábrica de Loucuras	Sentidos do Trabalho
5. Organização da Produção	(Electro Steel Co.) Baseada na esteira rolante que distribui peças aos operários, que exercem uma única função específica.	No modelo implantando pela Assan Motors, planejada para a rotatividade de funções de modo que todos operários sejam capazes de atuar em qualquer uma das áreas.	Distribuição de tarefas aparentemente sem consultas prévias aos operários. Atividades voltadas aos ritmos das máquinas e às metas a serem cumpridas. “Despecialização” inicial de “Fábrica...” aos poucos torna-se o fordismo de “Tempos...”.
6. Hierarquia	(na Electro Steel Co.) Há momentos da obra que revelam a existência de níveis intermediários entre o presidente e os operários. Tais postos e cargos, entretanto, não são claros, sendo as decisões tomadas pelo presidente centralizador.	Estrutura demonstra níveis hierárquicos e funções na empresa bem divididas. O cargo do “chefe”, o personagem sr. Sakamoto, não é verbalmente citado, mas trata-se claramente do presidente da empresa. Apesar da hierarquia, as decisões continuam sendo tomadas por uma única pessoa.	Arbitrariedade de decisões em relação aos operários são tomadas independente dos níveis hierárquicos. O trabalho é um instrumento a ser apropriado que deve ser voluntariamente submisso.
7. Tecnologias	Presença constante de maquinário na planta industrial da “Electro Steel Co.”. Usadas como instrumento de produção (sendo considerado o agente principal e não o trabalhador que as opera) e de dominação, através da observação onipresente.	Os avanços de técnicas e diferente modelo industrial implantado ao novo maquinário da planta de Hadleyville são o motivo principal da reativação da fábrica – e não os operários. Ferramentas de controle inexistentes anteriormente passam a ser utilizadas.	Cinquenta anos de diferença mantiveram propósitos industriais das ferramentas utilizadas como agente principal de produção – na percepção dos empregadores – e de controle dos operários cujos trabalhos são – invariavelmente – apropriados.

	Tempos Modernos	Fábrica de Loucuras	Sentidos do Trabalho
8. Conseqüências humanas	Colapso nervoso e constante marginalização do “desempregável”.	Re-socialização à medida que novo modelo de produção é implantado na mesma planta industrial.	Atividade, mesmo que voluntariamente submissa, é vendida diante da necessidade de sobrevivência. Cotidiano organizado hierarquicamente como a produção industrial e diferentes métodos resultam em diferentes relações sociais cotidianas.
9. Manutenção da ordem	Forças da lei têm presença constante e repressora, vinculadas aos interesses de quem detêm o poder econômico local.	Ausência de um poder econômico bem estabelecido provavelmente ocasiona a pouca presença das forças de manutenção.	A referência para a vigilância social constante do Estado é o poder econômico local.
10. Cotidiano	Condicionado às atividades dentro da fábrica ou dos demais ambientes de produção. Círculo social de nível hierárquico semelhante ao do posto de trabalho assalariado. Fatos ocorridos dentro da fábrica resultam em conseqüências fora dela.	Ausência de referência econômica desgasta estruturas sociais. Luta por manutenção de <i>status</i> através de um novo grande empregador local. Apesar de visão de personagem de separação do “trabalho” e da “vida”, narrativa mostra ambos indissociáveis.	Condições sócio-econômicas dependem diretamente do convívio nos ambientes de produção mercadológica. Relacionamentos são construídos e mantidos a partir dos postos de trabalho e ausência de um emprego ou de um empregador desestrutura a vida social do trabalhador.

	Tempos Modernos	Fábrica de Loucuras	Sentidos do Trabalho
11. Comportamento	De acordo com as posses que revelam a posição social. Dentro da fábrica ou em situação de desemprego a submissão àqueles acima na hierarquia é voluntária. Sonhos capitalistas permeiam percepções e ações.	Voluntariamente submisso, desde que atividades assalariadas sejam condizentes com pretensas habilidades do trabalhador. Metodologias diferentes não são bem aceitas, causando conflitos entre empregador e empregados.	Ambos os filmes narram o trabalhador se voluntariando às atividades que serão apropriadas por outro em troca de condições mínimas de sobrevivência. Discursos dos empregadores são compreendidos e tarefas executadas, mas não sem resistência, mesmo que implícita.
12. Motivação ao trabalho	Primariamente a própria sobrevivência. Em um segundo momento a busca pelos sonhos de posses capitalistas, capazes de prover melhores condições de vida e diferentes posições sociais.	A sobrevivência individual e coletiva, além da manutenção de um <i>status</i> social previamente constituído.	Nos filmes não é narrado algum momento em que o trabalhador tenha sua motivação interligada à sua auto-realização como ser-humano. Suas capacidades são vendidas em troca de condições básicas de existência.
13. Consumo	Possibilidade de poucos que têm acesso às produções mercadológicas. Representa fim de necessidades básicas e realizações pessoais. Valores ideológicos capitalistas ficam impregnados a diferentes tipos de produtos, cuja posse demanda diferentes comportamentos.	Representa modos de vida e comportamentos. Resultado de discursos ideológicos que podem conflitar como os métodos de produção vigentes.	Acesso à produção se dá através da venda da força de trabalho e vem primeiramente pela sobrevivência e em seguida para demonstrar, socialmente, o <i>status</i> social de acordo com os valores estabelecidos localmente.

	Tempos Modernos	Fábrica de Loucuras	Sentidos do Trabalho
14. Utilização do Tempo	Mensurada pelo empregador, de acordo com o ritmo das máquinas. Instrumento manipulado a fim de controlar operários que condicionam suas atividades a partir da organização alheia do tempo.	Por parte dos operários, tempo é utilizado para separar a vida dentro e fora da fábrica. Percepção dos interesses do empregador em relação aos seus usos e reserva de horários para atividades pretensamente alheias ao cotidiano de produção mercadológica.	É sempre tempo de produção de mercadorias, de acordo com o que é estabelecido pelo empregador. Aqueles que possuem cargos altos da hierarquia controlam o tempo daqueles cujo trabalho se apropriam. Controle industrial absoluto das atividades em determinados horários reservados à produção mercadológica.

A comparação entre as obras possibilita interpretações sobre os sentidos do trabalho narrados com muitas similaridades, apesar dos cinquenta anos que separam os filmes. Percebe-se que no século XX poucas foram as mudanças estruturais na percepção do trabalho, apesar da utilização de diferentes modelos de produção.

Estes, aliás, demonstram ser caracterizados muito mais por discursos (e seus respectivos valores ideológicos) do que por metodologias que permitam diferentes finalidades e tratamento aos trabalhadores. Enquanto “Tempos Modernos” demonstrava o fordismo que pouca importância dá ao operário, “Fábrica de Loucuras” mostra como é o trabalhador quem deve dar importância à empresa. Neste caso, quando a ideologia vigente norte-americana encontra meios para desafiar o método japonês, o próprio sistema de produção sofre diversas alterações.

Isso também está impresso na própria trama, de acordo com o produto cultural que cada filme é. A indústria cinematográfica sofreu alterações durante as décadas que separam as obras, bem como as configurações econômicas e sociais. Chaplin foi perseguido e acusado de ser comunista, ousando em uma narrativa na contramão da indústria cinematográfica que ajudou a criar. Não foram encontrados registros de problemas políticos atribuídos a Howard e sua obra.

Os filmes encontraram públicos consumidores diferentes, mesmo sendo o desemprego um risco constante nos dois. Se em 1936 o protagonista procurava cativar os espectadores por

sua aparente exclusão de comportamentos e posses financeiras idealizados, em 1986 uma cidade inteira tenta se integrar para evitar o desmanche social local.

Percebe-se que as situações econômicas são percebidas de formas diferentes, mantendo, entretanto, o ideário da venda da atividade em troca do salário, o que revela distinção imediata de classe.

Relembrando as palavras de Bakhtin: “*A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente*”²⁴⁸.

Tal “monovalência” do signo pode ser encontrado diversas vezes nas narrativas e é o norte constitutivo de um modelo de produção: Carlitos determinado a conseguir a casa nem que tenha que trabalhar para tal, ou Kahiziro encontrando problemas nos operários que faltam quando estão doentes, ou mesmo sua esposa que, sendo tomada pelos valores norte-americanos, diz que os pais daquele local ficam com os filhos enquanto mostra as compras feitas numa grande loja de magazines. No caso deste último, a ideologia do consumo e comportamento norte-americano acaba prevalecendo a uma suposta distinção de classe – se pensada unicamente como econômica - revelando as forças discursivas estruturadas que abafam condições sociais.

A origem de tais falas em “Fábrica...” certamente não são os próprios personagens. Estes demonstram como são atingidos pelos discursos das classes que, nos Estados Unidos, continuam ideologicamente dominantes na trama e acabam ajudando a sua circulação. São valores sociais, oriundos da produção voltada ao mercado, que acabam sendo apropriados para a vida fora das fábricas.

Tanto fordismo quanto toyotismo visam o lucro e a produção mercadológica intensa. Os discursos que circulam apenas visam maneiras de enquadrar os trabalhadores na situação de submissão voluntária e necessidades de sobrevivência e consumo capitalista.

Nas obras, o trabalho é apropriado por outro, a fim da produção do excedente que tornar-se-á o lucro da empresa após as trocas mercadológicas. Esta parece ser uma condição necessária do capitalismo, cujos propósitos os modelos de produção não ultrapassam (afinal, foram criados dentro de tal configuração econômica).

A formação do sujeito e sua interação na coletividade que cerca suas atividades de produção mercadológica estão em ambas as obras. Carlitos inclusive é preso por acabar, de

²⁴⁸ BAKHTIN, Mikhail **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002, p. 47.

certa forma, se responsabilizando pelo crime de um ex-colega. Sua aproximação à órfã certamente advém de uma identificação sócio-econômica com a moça que se torna marginal.

Os únicos amigos mostrados de Stevenson são seus colegas. Todo seu cotidiano é condicionado à venda de seu trabalho. E também os problemas sociais que passa a enfrentar, quando seu papel de liderança é declarado e os métodos de seu trabalho mudam.

Este é um ponto de particular interesse observado nos dois filmes. A união entre os pares permeada pela solidariedade, mesmo que por vezes conflituosas. Carlitos desistiu do emprego para fugir com a órfã, deixando também de denunciar o antigo colega de fábrica.

Stevenson, mesmo após tê-lo derrubado em uma briga, pediu para que o operário agressor não perdesse o emprego. Depois, seus esforços, conjuntos aos de Kahiziro, receberam a ajuda dos funcionários da fábrica.

Neste caso, a exceção da solidariedade no ambiente de produção comercial foi o comportamento do sobrinho de Sakamoto, o que o rebaixou à faxina do local. Talvez a punição, entretanto, não tenha sido resultante unicamente de sua recusa em integrar-se aos colegas, mas do fato de não tê-los auxiliado a atingir o interesse corporativo de meta de produtividade.

De qualquer forma, fica a mensagem de companheirismo solidário pregada por ambos os filmes.

Ainda assim, a vigilância de operários é constante. Suas atitudes são observadas através de ferramentas criadas para tal finalidade.

O que as lentes das câmeras e telões parecem não perceber é que os trabalhadores narrados assimilaram diversas imposições e não conflitam com elas. O trabalho morto, por exemplo, é utilizado normalmente pelos operários. Em nenhum momento, nas obras citadas, há reivindicações para o abandono de alguma máquina em troca de mais empregos.

A produção de excedente ou de algo estranho ao trabalhador também fornece pistas de ter se tornado algo natural ao longo dos anos. O processo de autocriação após a transformação da natureza parece ter sofrido mudanças na forma como o trabalhador lida com o produto estranho: sua necessidade em objetivar-se foi transformada em recebimentos de salários que permitam manter as suas condições sociais.

Salário este que em “Tempos Modernos” podia, no sonho do trabalhador, mudar sua posição sócio-econômica e em “Fábrica de Loucuras” apenas mantê-la, o que por si só já se torna satisfatório ao trabalhador.

Enfim, os sentidos do trabalho são narrados através da vida do trabalhador, dentro e fora do ambiente de produção mercadológica. Os atores representam épocas e metodologias que trazem conseqüências no cotidiano dos personagens.

Através de recursos narrativos, por exemplo, o olhar de Carlitos para a câmera, como a interagir diretamente com o público, ou os discursos de Stevenson frente a uma multidão de colegas, ou mesmo a trilha sonora que vai do ritmo da esteira rolante a canções de *rock'n'roll* que embalam os operários, o trabalho é mostrado como uma obrigação social, uma condição básica para a existência em uma realidade capitalista, que, no caso de “Fábrica...”, torna-se, inclusive, uma meta pessoal quando o operário de um país tenta ser melhor que o funcionário de outro.

A apropriação alheia, as atividades vendidas em troca do acesso à produção, os sonhos capitalistas de consumo, o produto estranho, o convívio com o trabalho morto e a submissão voluntária são elementos freqüentes nas narrativas ao caracterizarem suas visões acerca do trabalho.

Percebe-se, assim, que diante da hipótese levantada, é possível compreender muito do trabalho, seus sentidos, relações e desdobramentos no século XX através das duas obras. Os elementos coincidentes entre os filmes demonstram como, mesmo entre o fordismo e o toyotismo, várias percepções acerca da atividade humana no capitalismo permaneceram inalteradas ao longo do tempo.

Os protagonistas revelam que o trabalho, sendo mostrado em preto-e-branco ou a cores, narrado através da montagem em estúdio ou em países diferentes, sob a trilha composta especialmente para o filme ou entoado pelo rock'n'roll, mantém uma estrutura hierárquica e relações entre empregadores e empregados. A vida destes últimos conduzida pela produção e conseqüente coleguismo, frente a salários que permitem ocupar uma determinada posição sócio-econômica, mesmo que esta pareça ser definitiva, uma vez que nenhuma das obras, mesmo com o novo salário de Stevenson em “Fábrica de Loucuras”, demonstre qualquer tipo de ascensão social.

É observado também que na tentativa de uma aproximação ao público, a vida dos empregadores tem pouca importância nas obras. Quem são, de onde vieram ou como ocuparam o cargo de comando, parece não ter importância frente aos conflitos que causam aos subordinados. Daí a importância das narrativas estarem em consonância com os eventos que as inspiram, extraíndo das experiências de seus futuros públicos elementos para a composição das histórias.

Enquanto “Tempos Modernos” encerrou as aparições do personagem Carlitos, “Fábrica de Loucuras” deu início a um seriado de televisão que manteria a obra ativa no ar durante o ano seguinte de seu lançamento²⁴⁹.

Com o fim das aparições do característico personagem Carlitos e a substituição do paletó pequeno e sapatos grandes como os de um palhaço para personagens falantes e filmagens na Europa, Charles Chaplin deixou as telas após mais alguns filmes que em muito se diferenciavam, em tema e linguagem, do início de sua carreira, incluindo consagrações como “O Grande Ditador” (EUA, 1940) e “Luzes da Ribalta” (EUA, 1952).

Ron Howard alcançou renome após vencer como melhor diretor o Oscar em 2002 por “Uma Mente Brilhante” (EUA, 2001) e, até a data de encerramento desta pesquisa, continua atuante como diretor de filmes.

Destinos estes que condizem com o final de cada um dos filmes. Resultados do “tato” das obras que perduram como relatos de seus tempos.

²⁴⁹ Conferir lista de episódios em Gung Ho: Summary In **TV.com**. Disponível em <http://www.tv.com/gung-ho/show/6629/summary.html>. Acesso em 30 de dezembro de 2007, às 22:00h.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In CONH, Gabel (org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

AGULLOL, Rafael et al. **História Geral da Arte** – volume A Arte: A beleza e suas formas. S.l.: Ediciones del Prado, 1997.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 6ª ed., 2000.

_____. **Adeus ao trabalho?: Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho**. São Paulo: Cortez, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 10ª ed., 2002.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2ª ed., 1975.

_____ et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976.

BAUER, Martin e AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In. BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um guia prático. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____ e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um guia prático. Petrópolis: Vozes, 2000.

BAZIN, André In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro : Graal, 3ª ed., 1983.

_____. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLAIR, Preston. **Cartoon Animation**. Laguna Hills: Walter Foster Publishing, 1994.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art**: an introduction. New York: McGraw-Hill, 5ª ed., 1997.

BOURDIEU, Pierre In ORTIZ, Renato (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 8ª ed., 2005.

BOZAL, Valeriano et al. **História Geral da Arte** – volume Artes Decorativas I. S.l.: Ediciones del Prado, 1996.

BRUZZO, C. **O cinema na escola.** Campinas: 1995. Tese de doutorado – Unicamp.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

CABARGA, Leslie. **The Fleischer Story.** Cambridge: Da Capo Press, 1988.

CIMENT, Michel. Fritz Lang: le meurtre et la loi. [S.l.]: Découvertes Gallimard, 2003.

COLLINS, RADNER E COLLINS. **Film theory goes to the movies.** Nova Iorque: Routledge, 1993.

CONH, Gabel (org.). **Comunicação e indústria cultural.** São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

COPPLESTONE, Trewin. **Vida e obra de Hieronymus Bosch.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CORIAT, Benjamin. **Pensar pelo avesso.** Rio de Janeiro: Revan: UFRJ, 1994.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema.** São Paulo: Globo, 2ª ed., 1989.

COSTA, Maria Cristina C. **Ficção, comunicação e mídias.** São Paulo, SENAC, 2002.

CROSS, Milton. **As mais famosas óperas.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa.** Petrópolis: Vozes, 1976.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

_____. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

EPSTEIN, Jean In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro : Graal, 3ª ed., 1983.

FÍGARO PAULINO, Roseli. **Comunicação e trabalho**: estudo de recepção: o mundo do trabalho como mediação da comunicação. São Paulo: Anita Garibaldi, 2001.

_____. Recepção da comunicação no mundo do trabalho: uma crítica à ação comunicativa. In. **Ciberlegenda**, nº 9, 2002. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/repant2.htm>. Acesso em 10 de jan. de 2005, às 20:00h.

FIGUEIREDO, Marcelo; ATHAYDE, Milton; BRITO, Jussara e ALVAREZ, Denise (orgs.) **Labirintos do trabalho**: interrogações e olhares sobre o trabalho vivo. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

GAY, Peter. **Mozart**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

GEADA, Eduardo apud GOMES, João Carlos T. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOLFE, Osvaldo L. Antônio Gramsci: uma alternativa para o marxismo. In **Rubedo**. Disponível em <http://rubedo.psc.br/artigos/gramsalt.htm>. Acesso em 27 de jan. de 2005, às 16:00h.

GOTTLIEB, S. apud MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa cultural, 2003.

GRAHAM-CAMPBELL, James. **Os Vikings**. Barcelona: Folio, 2001.

GRAMSCI, Antonio apud ESTEVES, Anderson A. A leitura Gramsciana do fordismo e do americanismo: a hegemonia nasce na (e da) fábrica. In **Consciência.org**. Disponível em: <http://www.consciencia.org/contemporanea/gramscianderson.shtml#problema9>. Acesso em 27 de Jan. de 2005, às 15:00h.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

_____. apud ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?: Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho**. São Paulo: Cortez, 1995.

IWERKS, Leslie e KENWORTHY, John. **The hand before the mouse**. Nova Iorque: Disney Editions, 2001.

JANSON, H.W. e JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

KULECHOV apud XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LEONTIEV, Alexis. **O desenvolvimento do psiquismo**. Lisboa: Horizonte, 1978.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In BAUER, Martin; GASKELL, George e ALLUM, Nicholas C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões. In. BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um guia prático**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LOJKINE, Jean. **A classe operária em mutações**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

LOPES, Maria Immacolata V. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo, Loyola, 2001.

LORD, Peter e SIBLEY, Brian. **Cracking animation: the Aardman book of 3-D animation**. Londres: Thames & Hudson, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 3ª ed., 2001.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1964.

_____ e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã (Feuerbach)**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MATTELART, Armand e MATTELART, Michèle. **Histórias das teorias da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 5ª ed., 2002.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Pulo: Perspectiva, 1972.

MORIN, Edgard In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 3ª ed., 1983.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e realidade**: a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa cultural, 2003.

ORTIZ, Carlos. **O romance do gato preto**: história breve do cinema. Rio de Janeiro: Editora da casa do estudante do Brasil, 1952.

ORTIZ, Renato (org.) e FERNANDES, Florestan (coord.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Editora Nacional, 2003.

PEREIRA, Ricardo Tapajós M. C. **O ensino da medicina através das humanidades** médicas: análise do filme *And the Band Played on* e seu uso em atividades de ensino/aprendizagem em educação médica. São Paulo: 2005. Tese de doutorado – Faculdade de Medicina - USP.

PUDOVKIN, V. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro : Graal, 3ª ed., 1983.

PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners In. COLLINS, RADNER E COLLINS. **Film theory goes to the movies**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

RAMTIN apud ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: Ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 6ª ed., 2000.

RANIERI, Jesus. **A câmara escura**: alienação e estranhamento em Marx. São Paulo: Boitempo, 2001.

RAYMUNDO, Paulo R. **O que é administração**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ROOKE, Patrick. **Os Normandos**. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** - I vol. São Paulo: Martins, 1963.

SCHAFF, Adam apud FÍGARO PAULINO, Roseli. Recepção da comunicação no mundo do trabalho: uma crítica à ação comunicativa. In. **Ciberlegenda**, nº 9, 2002. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/repant2.htm>. Acesso em 10 de jan. de 2005, às 20:00h.

_____. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. **O Marxismo e o indivíduo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Schneider, Steve. **The art of Warner Bros. Animation**. Nova Iorque: Henry Holt and Company Inc., 1990.

SOLOMON, C. **The history of animation: enchanted drawings**. New York: Random House, 2ª ed., 1994.

SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília de. Quais as contribuições da lingüística aplicada para a análise do trabalho? In. FIGUEIREDO, Marcelo; ATHAYDE, Milton; BRITO, Jussara e ALVAREZ, Denise (orgs.) **Labirintos do trabalho: interrogações e olhares sobre o trabalho vivo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

STAM, Roberto. **Da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

TEDESCO, João C. **Paradigmas do cotidiano: introdução à constituição de um campo de análise social**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

TEDLOW, Richard S. **Sete homens e os impérios que construíram**. São Paulo: Futura, 2002.

THOMAS, Frank e JOHNSTON, Ollie. **The Illusion of life: Disney Animation**. Nova Iorque: Hyperion, 1995.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das letras, 1998,

TOULET, Emmanuelle. **Cinema is 100 years old**. Londres: Thames & Hudson, 1995.

TRUFFAUT, François. **Os filmes de minha vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas : Papyrus, 1994.

VERTOV, D. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro : Graal, 3ª ed., 1983.

WATANABE apud ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?:** ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 3ª ed., 1995.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro : Graal, 3ª ed., 1983.

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências Eletrônicas

Dictionary of the English Language in **The american heritage.** Disponível em <http://www.bartleby.com/61/49/G0314900.html>. Acesso em 23 de jan. de 2005, às 19:00h.

Gung Ho: Summary In **TV.com.** Disponível em <http://www.tv.com/gung-ho/show/6629/summary.html>. Acesso em 30 de dezembro de 2007, às 22:00h.

Histórico WB. In **Warner Bros. Estúdios.** Disponível em: http://www.warnerbros.com.br/main/privacy/company_info.html. Acesso em 21 de outubro de 2007, às 21:00hs.

History and Timeline. In **MGM Media Center.** Disponível em: <http://mgm.mediaroom.com/index.php?s=40>. Acesso em: Acesso em 14 de outubro de 2007, às 21:30hs.

History of Paramount. In **History of Branding.** Disponível em: <http://www.historyofbranding.com/paramount.html>. Acesso em 20 de outubro de 2007, às 20:00hs.

Sentença: engenheiro da Toyota morreu aos 45 anos de tanto trabalhar. In. **Universo On Line:** Carros. Disponível em <http://carros.uol.com.br/ultnot/2008/07/09/ult634u3082.jhtm>. Acesso em 10 de julho de 2008, às 10h30min.

Tecnologia possibilita a Tom Hanks viver cinco papéis diferentes em filme. In. **Link – sua vida digital.** Disponível em http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=1012. Acesso em 25 de julho de 2008, às 15:48:00hs.

Walt Disney Biography. In **Disney Archives.** Disponível em: http://disney.go.com/vault/read/walt/waltbio_p3.html. Acesso em 21 de outubro de 2007, às 21:30hs.

Word of the Day, em **Random house.** Disponível em <http://www.randomhouse.com/wotd/index.pperl?date=19980126>. Acesso em 23 de jan. de 2005, às 19:30h.

Referências Filmográficas

300. Direção: Zack Snyder. Roteiro: Zack Snyder e Kurt Johnstad. Intérpretes: Gerard Butler, Lena Headey, Dominic West, Rodrigo Santoro, entre outros. Montreal: Warner Bros. Pictures, 2006. 1 DVD (117 min.), son., leg., color.

ARRIVÉE d'un train en gare de la Ciotat, L'. Direção: Louis Lumière. La Ciotat: Lumière, 1895, 1 CD-ROM (1 min.), mudo, p&b.

ARROSEUR arrosé, L'. Direção: Louis Lumière. Lyon: Lumière, 1895, 1 CD-ROM (1 min.), mudo, p&b.

BLADE Runner, o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; entre outros. Los Angeles: Warner, 1982, 1 DVD (117 min), son., legendado, color.

CANTANDO na Chuva. Direção: Stanley Donen e Gene Kelly. Roteiro: Adolph Green e Betty Comden. Intérpretes: Gene Kelly; Donald O'Connor; Debbie Reynolds; entre outros. Los Angeles: Warner Bros. Pictures, 1952, 1 DVD (103 min), son., legendado, color.

CANTOR de Jazz, O. Direção: Alan Crosland. Roteiro: Alfred A. Cohn. Los Angeles: Warner Bros. Pictures, 1927, 1 CD-ROM (88 min.), son., legendado, p&b.

CREPÚSCULO dos Deuses. Direção: Billy Wilder. Roteiro: Charles Brackett e Billy Wilder. Los Angeles: Paramount Pictures, 1950. 1 DVD (110 min.), son., legendado, p&b.

DAQUI a cem anos (*Things to come*). Direção: William Cameron Menzies. Intérpretes: Raymond Massey; Edward Chapman; Ralph Richardson; entre outros. Denham: Diamond Entertainment, 1936. 1 DVD (117 min), son., P&B.

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadzhanova. Intérpretes: Aleksandr Antonov; Vladimir Barsky; entre outros. Moscou: Continental, 1925. 1 DVD (75 min), mudo, P&B.

FÁBRICA de Loucuras. Direção: Ron Howard. Roteiro: Edwin Blum; Lowell Ganz; entre outros. Intérpretes: Michael Keaton; Gedde Watanabe; entre outros. Beaver: Paramount, 1985, 1 VHS (112 min), son., legendado, color.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Intérpretes: Oskar Werner; Julie Christie; Cyril Cusak; entre outros. Iver Heath: Anglo Productions, 1966, 1 DVD (112 min), son., legendado, color.

FAHRENHEIT onze de setembro. Direção e roteiro: Michael Moore. [S.l.]: Lions Gate Films, 2004. 1 DVD (122 min.), son., legendado, color.

FLORES e Árvores, Direção: Burt Gillet. Los Angeles: Walt Disney Company, 1932, 1 VHS (8 min.), son., color.

GABINETE do dr. Caligari, O. Direção: Robert Weine. Roteiro: Hans Janowitz e Carl Mayer. Berlin: Decla-Bioscop AG, 1920, 1 CD-ROM (71 min.), legendado, p&b.

GERTIE, *the dinosaur*. Direção e roteiro: Winsor McCay. Nova Iorque: McCay, 1914, 1 VHS (12 min.), mudo, p&b.

GREVE, A. Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Sergei Eisesntein e Grigori Aleksandrov. Intérpretes: Grigori Aleksandrov; Aleksandr Antonov; entre outros. Moscou: Continental, 1924. 1 DVD (82 min), mudo, P&B.

HUMOROUS Phases of Funny Faces, The. Direção: James Stuart Blackton. Nova Iorque: Vitagraph Company of America, 1906. 1 VHS (3 min.), mudo, p&b.

LUZES da Ribalta. Direção: Charles Chaplin. Roteiro: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Claire Bloom, Nigel Bruce, Buster Keaton, entre outros. Culver City: Celebrated Productions, 1952. 1 DVD (137 min.), son., leg., p&b.

MÃE, A. Direção: Vsevolod Pudovkin. Roteiro: Nathan Zarky. Intérpretes: Vera Beranovskaya; Nikolai Batalov; entre outros. Moscou: Continental, 1924. 1 DVD (90 min), mudo, p&b.

MENTE Brillhante, Uma. Direção: Ron Howard. Roteiro: Akiva Goldsman. Intérpretes: Russell Crowe, Jennifer Connelly, Christopher Plummer, Ed Harris, Paul Bettanny, entre outros. New Jersey: Universal Pictures, 2001. 1 DVD (135 min.), son., leg., color.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea Von Harbou. Intérpretes: Alfred Abel; Fritz Rasp; entre outros. Berlim: Diamond Entertainment, 1927. 1 DVD (123 min), mudo, p&b.

NAUFRÁGIO do Lusitânia, O. Direção e roteiro: Winsor MacCay. Nova Iorque: Universal, 1918. 1 VHS (12 min), mudo, p&b.

NOITE Americana, A. Direção: François Truffaut. Roteiro: Jean-Louis Richard e Suzanne Schiffman. Alpes Marítimos: Les Films du Carrosse, 1973. 1 DVD (115 min.), son., legendado, color.

OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Grigori Aleksandrov. Intérpretes: Vladimir Popov; Vasili Nikandrov; entre outros. Moscou: Continental, 1928. 1 DVD (95 min), mudo, p&b.

QUE Viva México. Direção e roteiro: Sergei Eisenstein. Cidade do México: Mosfilm, 1932. 1 CD-ROM (90 min.), legendado, p&b.

ROGER e Eu. Direção e roteiro: Michael Moore. Intérprete: Michael Moore. Warner Bros., 1989, 1 DVD (1989), son., legendado, color.

SIN City. Direção: Robert Rodriguez e Frank Miller. Roteiro (original): Frank Miller.. Intérpretes: Bruce Willis, Benício Del Toro, Jessica Alba, entre outros. Austin: Dimension Films, 2005. 1 DVD (124 min.), son., leg., color.

SORTIE des ouvriers de l'usine, La. Direção: Louis Lumière. Lyon: Lumière, 1895, 1 CD-ROM (1 min.), mudo, p&b.

TEMPOS Modernos. Direção e roteiro: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin; Paulette Goddard; entre outros. Los Angeles: MK2, 1936. 1 DVD (87 min), son., legendado, p&b.

ANEXO I

Ficha Técnica: Tempos Modernos

Título original: *Modern Times*

Gênero: Comédia

Tempo de duração: 87 min.

Ano de lançamento: 1936

Estúdio: Charles Chaplin Productions

Distribuição: Warner Bros. Pictures

Direção: Charles Chaplin

Roteiro: Charles Chaplin

Música: Charles Chaplin

Elenco:

Charles Chaplin: Carlitos-Vagabundo

Paulette Goddard: Órfã

Allan Garcia: Presidente da “Electro Steel Co.”

...entre outros.

Sinopse:

Trabalhador de fábrica perde o emprego após colapso nervoso. Na busca por um emprego e pela realização de sonhos, se depara com garota fugitiva da polícia. O casal enfrenta a crise econômica norte-americana da década de trinta enquanto tenta estruturar suas vidas em meio ao desemprego, exploração do capital e intensa repressão policial.

Ficha Técnica: Fábrica de Loucuras

Título original: *Gung Ho*

Gênero: Comédia

Tempo de duração: 112 min.

Ano de lançamento: 1986

Estúdio: Paramount Pictures

Distribuição: Paramount Pictures

Direção: Ron Howard

Roteiro: Edwin Blun e Lowell Ganz

Música: The Pretenders, Twisted Sister, entre outros

Elenco:

Michael Keaton: Hunt Stevenson

Gedde Watanabe: Takahara Kazihito

Mimi Rogers: Audrey

John Turturro: Willie

Sô Yamamura: Sr. Sakamoto

Clint Howard: Paul

...entre outros.

Sinopse:

Depois de saída de fábrica de automóveis da cidade, população local se vê forçada a solicitar a outra companhia que assumira a planta industrial a fim de evitar a ruína econômica da comunidade. Companhia japonesa aceita o pedido dos moradores e passa a fabricar veículos sob determinadas condições. Iniciam-se daí conflitos culturais e de métodos de produção entre executivos e operários de dois países diferentes na tradição trabalhista.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)