

APRESENTAÇÃO

10 ANOS SEM J.CHASIN

CLAUDINEI CÁSSIO DE REZENDE

A vulgata da obra marxiana há tempos repousava confortavelmente quando David Rjazanov abriu a possibilidade de apreender efetivamente a obra inacabada de Marx ao encontrar seus manuscritos. Não foi, entretanto ainda, o seu despertar. Rjazanov acabou preso pela polícia soviética, e a direção do *Marx-Engels-Institute* fora assumida por Adoratskij, que tratou de apresentar a teoria de Marx como um **método** fechado de investigação, no qual tudo passaria por esse crivo, adulterando-o a fim de justificar a política vigente. Aliás, mais do que isto, porque se entendia, devido à vários fatores, o pensamento marxiano como um amálgama de origem tríplice, ou seja, uma mistura da política francesa e da economia inglesa, com o nervo metodológico hegeliano.

A morte de Stalin abriu um rol de possibilidades para a investigação da obra de Marx. Mas a investigação não fora realizada com o rigor necessário. Houve um momento em que a inclinação analítica pendeu rigidamente para o diapasão gnosiso-epistêmico, decretando que o fulcro do pensamento de Marx se achava em sua obra econômica, retalhando em diversas partes o todo. Mais tarde, ora Marx fora colocado como filósofo de talhe hegeliano e convertido a um mero aplicador da dialética ao sistema de produção do capital, produto do neo-racionalismo frankfurtiano; ora Marx fora liminarmente afastado de Hegel, esvaziando o Marx da Gazeta Renana, como fizera Galvano Della Volpe e Louis Althusser.

Dedicado a resgatar o estatuto ontológico marxiano, Lukács rompe com essa vulgata. E é nesse contexto, que José Chasin, apoiado na obra madura lukacsiana, chegando no limite da crítica radical e tendo como rigor analítico o exemplo marxiano, inicia a **redescoberta de Marx** através da análise imanente de seus próprios textos. Ao passo que Chasin percebeu categorias que fugiram ao próprio filósofo húngaro, como, por exemplo, a ontonegatividade da política^a no pensamento de Marx.

A cara contribuição filosófica de Chasin não tem tido a difusão e o apreço equivalentes e necessários no âmbito acadêmico, onde a onda do *pensamento 68* permeia sem escrúpulos. Tampouco hoje tem a difusão necessária no movimento comunista, que, debaixo do entulho da União Soviética, sofre uma aguda depleção mundial^b.

No Brasil, a mais importante trajetória operária (o ciclo de greves de 1978-80) completa trinta anos. De sorte que agora, no *post-festum*, podemos analisar sua dimensão, sobretudo à luz do mais profícuo pensamento marxista brasileiro^c, percebendo a trajetória e o desfecho da via colonial de

^a Cf. CHASIN, J. Posfácio – Marx: Estatuto Ontológico e Resolução Metodológica. In TEIXEIRA, F.J.S. *Pensando com Marx: uma leitura crítica-comentada de O Capital*. São Paulo: Ensaio, 1995.

^b Isso não significa dizer que a União Soviética tinha alguma base socialista que permitisse a emancipação humana. Chasin insistiu na configuração da dupla barbárie nessa época, a saber: a do mundo do capital e a do socialismo de acumulação, que ele chamou de capital coletivo não social. Cf. CHASIN, J. Marx – Da razão do Mundo ao Mundo Sem Razão. In *Marx hoje*. São Paulo: Ensaio, 1988.

^c Cf. CHASIN, J. *A Miséria Brasileira – 1964-1994: Do Golpe Militar à Crise Social*. Santo André: Ad Hominem, 2000.

edificação do capital no país. No calor do momento, Chasin desvendou, por meio de seu esforço analítico – rejeitando todo e qualquer “completar” ou “refundir” da obra marxiana – o chão societário que distingue a objetivação do capitalismo industrial brasileiro de outras fórmulas, como a via clássica, a via prussiana, ou a tese da revolução passiva, comungada por grandes intelectuais. Tornou manifesta a aversão da burguesia a qualquer processo revolucionário que a colocasse como centro dos rumos do país e a recusa da esquerda em desvendar o tecido societário sobre o qual a realidade brasileira está composta, que a impossibilita de qualquer ação e programa adequados.

A análise de Chasin não se encerrou na constatação das dificuldades da esquerda e da burguesia nacional em assumir o papel que lhes seria natural (o do embrião eterno), mas propôs uma saída possível, cobrando a ultrapassagem desses limites pelo desenvolvimento de uma *praxis* que ferisse a ditadura bonapartista^d em suas bases estruturais. Para tanto, necessitava opor-lhes um programa econômico alternativo e baseado na realidade brasileira, interpretando a condição de cada momento, a ponto de desmontar a lógica do desenvolvimento nacional contraposto ao progresso social, de maneira que reestruturasse o conjunto da vida nacional a partir da perspectiva do trabalho. Com tal proposição, Chasin supera a inexactidão de se entender a objetivação do capital em sua forma plena no Brasil por meio de uma revolução passiva, na qual se tergiversa sobre a particularidade histórica e se exime da processualística universal/singular, ao passo que rompe, outrossim, com a tese etapista do PCB, que se propunha completar o capitalismo pela via da revolução democrática, seja com o intento da busca pelo capitalismo nacional autônomo ou pelo aperfeiçoamento da política.

Sobre o tórumo da esquerda mundial, Chasin não tergiversou ou fez uso de eufemismos, mas, ao contrário, seguindo Cícero, “*fremant omnes: dicam quod sentio*”, colocou a questão onde fundamentalmente ela estava [e ainda está], a saber: apontou a morte da esquerda e os motivos de seus principais fracassos, em vez de tentar refundar o marxismo de talhe stalinista, pois percebeu que:

O que se impõe é algo completamente distinto de uma cogitação a propósitos de corretivos, nos quais a última metade de século foi infrutífera e bisonhamente consumida, mesmo porque não há nada a remendar. As derivações de 17 já realizaram funestamente suas inviabilidades originárias, deixando historicamente virgem o horizonte socialista. Assim, o desastre do leste não é uma derrocada do socialismo, pelo simples fato de que não há até aqui qualquer vestígio de uma transição socialista efetivada. O desastre, isto sim, antes confirma do que nega a demanda pela transição socialista, a necessidade humano-societária da ultrapassagem do capital, bem como sua síntese ideal – o pensamento de Marx. O horizonte socialista ou comunista continua posto, lá onde o deixaram a crítica marxiana da existência capitalista e sua correlata tematização da emancipação humana, complexo problemático que mobiliza, do começo ao fim, a ocupação teórica do filósofo do trabalho^e.

Quando Chasin escreveu o texto que ora apresentamos, no início dos anos 1970, *Ao Paraíso pelo Inferno do Trabalho* para a Revista da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, ainda não havia ocorrido o ciclo de greves no ABC paulista – tampouco o desfecho da via colonial. Este não é um dos mais fundamentais textos de Chasin no tocante a redescoberta do pensamento marxiano, mas nele já está presente a crítica aguda e a afinação da harmonia no tom instrumental de Marx. O texto de Chasin é uma análise do filme *La Classe Operaia va in Paradiso*, de Elio Petri, gravado em 1971, e uma crítica aos interlocutores que debateram o filme quando do seu lançamento.

Há dez anos morreu José Chasin (1937-1998). A publicação do texto a seguir, **gentilmente cedido pela Profa. Dra. Ester Vaisman**, é a minha homenagem a um homem que nunca perdeu o horizonte prático da emancipação humana.

^d Cf. sobre o caráter bonapartista da ditadura brasileira, Cf. RAGO FILHO, A. Sob este Signo Vencerás! A Estrutura Ideológica da Autocracia Burguesa Bonapartista *In* Cadernos AEL (Arquivo Edgard Leuenroth): *Tempo de Ditadura*, v. 8, n14/15, Campinas: UNICAMP/IFCH/AEL, 2001.

^e Chasin, *in* RUBEL, M. *Crônica de Marx*. São Paulo: Ensaio, 1991. p.10-11.

AO PARAÍSO

PELO INFERNO DO TRABALHO

J. CHASIN

Dizer da “ingenuidade” metodológica que caracteriza boa parte da produção intelectual brasileira não é descobrir uma novidade, nem apontar um privilégio. Todavia, face a certas manifestações mais ostensivamente comprometedoras, não há como calar; o que não significa, no caso, a defesa de um método em especial (o que seria perfeitamente legítimo), mas a indicação crítica das conseqüências diluentes de certas formas de procedimento analítico, diluentes a ponto de subverter os significados e os propósitos do objeto estudado: concretamente o filme de Elio Petri – *A Classe Operária vai ao Paraíso*.

Inegavelmente esta película sensibilizou certa parcela da intelectualidade nativa, a ponto de induzir alguns à reflexão “científica” e a expressão por escrito de suas opiniões. Eis que as críticas ficaram muito aquém do valor da obra criticada, tornando-se, desse modo, inúteis, não escapando à raquítica esfera do “achismo” – doutrina eclética que, ao não ser oportunista, só estampa a perplexidade da incompreensão.

A *Classe Operária vai ao Paraíso* é ostensivamente a tentativa estética (entendida esta como forma categorial específica da apreensão da realidade) de demonstração de um “teorema” dialético: se a alienação é resultante necessária do processo histórico que tem na divisão social do trabalho aspecto fundamental, segue-se que a

conquista da integralidade humana, a desalienação, só pode decorrer de uma **prática** que tem no próprio trabalho sua base real, sua protoforma.

Pode-se suspeitar da dialeticidade desta tese, em decorrência debatê-la e mesmo negá-la; pode-se ainda reconhecê-la como dialética, porém falsa; o que não é permissível, todavia, sob pena de fugir a um mínimo de objetividade, é desconhecer a proposta de Elio Petri, pois, “o papel do crítico não é dizer se ele vê o mundo da mesma maneira que o escritor¹, e sim compreender de modo imanente à estrutura e o universo da obra de que fala”².

Não foi assim, todavia, que procederam alguns dos principais comentaristas brasileiros do filme³.

¹ Leia-se: criador, diretor, artista, poeta, etc.

² L. GOLDMANN, *A Reificação*, in *Recherches Dialectiques*, Ed. Gallimard, nota 1, p. 91.

³ Nossas considerações abrangem particularmente os ensaios de LEÓNICIO M. RODRIGUES. *Os operários irão ao paraíso?* e de JEAN CLAUDE BERNARDET. *A classe operária vai ao cinema...* Ambos publicados no semanário OPINIÃO de 2 a 9 de abril/73, p. 24 e 18 respectivamente. **Daqui para frente mencionaremos estes artigos simplesmente pelas iniciais de seus autores: (L.M.R.) e (J.C.B.).** Relativamente a J.C.B. cabe referir também artigo publicado em VISÃO – 23/4/73, p. 74/78; se bem que esta matéria não seja assinada, segue a perspectiva deste autor, que é aí abundantemente citado. De certo modo também está incluído o trabalho de Rodolfo Konder: *Paraíso Nebuloso* – VISÃO – 9/4/73, p. 84/85, porém de modo extremamente parcial e marginal.

No curto espaço desta nota, filme e comentários passam à condição de objeto para a análise, se bem que a preocupação básica seja a crítica metodológica dos textos mencionados, ficando a reconstrução conceitual do filme, bem como a da tese que o informa, adstritas às necessidades daquela. Frise-se, então, que o filme e tese não estão aqui em jogo, não se toma partido face a eles, não se discute sua qualidade ou correção, mas procura-se evidenciar como por descaminhos metodológicos fere-se claramente a integridade do objeto estudado, suprimindo mesmo seu direito à existência enquanto obra coerente, desrespeitada que é na sua autenticidade (relação entre proposta e realização do autor) pela própria inversão de seus significados imanentes, mesmo quando, e este é um dos casos, a crítica parece ser conduzida a partir de um posicionamento de agrado estético e temático para a película.

Em última instância, trata-se de pôr em relevo, através de algumas observações relativas a um caso concreto, a impossibilidade de certo tipo de abordagem metodológica em dar conta do objeto que se propõe estudar, ficando implícita a rejeição às especulações que de modo confesso ou não “namoram” a ideologia da **equivalência legal das “leituras”**, vincadas ao sincretismo pseudocientífico baseado em ponderações relativas à fertilidade ou não de perspectivas teóricas conflitantes aplicadas a terrenos supostos como divisíveis e distintos.

Goldmann, em várias oportunidades, insistiu na inobrigatoriedade do homem em agir e pensar de forma coerente, e estendeu esta reflexão da cotidianidade também para os produtos científicos e artísticos, extraindo daí a conclusão de que **a coerência é atributo raro de pouquíssimos autores excepcionais**. Privilégio, portanto, raras vezes praticado. Goldmann falava principalmente em nível da totalidade das obras de um autor; mais fácil, evidentemente, é deparar com coerência quando se examinam obras isoladamente tomadas. Seja como for, talvez, seja esta, paradoxalmente, uma razão a mais a dificultar a correta compreensão de *A Classe Operária* vai ao Paraíso, pois o que nela há de mais impressionante é precisamente sua rigorosa coerência, e isto, acentue-se de novo, independentemente do valor que se atribua a seus conteúdos.

Mas, afinal, de que trata o diretor italiano?

Diríamos, para surpresa (quem sabe?) de alguns, que Elio Petri pretendeu condensar a **história**

atual do homem e, particularmente na sua concretude imediata, a do homem italiano. História, evidentemente, tomada como conceito científico, e não como narrativa factualista. Desse modo, distinguem-se três planos temporais, intimamente articulados, constitutivos da unidade processual do histórico. Militina é o passado imediato que interpenetra o presente encarnado em Lulu Massa; este abre para o futuro, retomando um desejo do primeiro – o desfranqueamento do muro. Sendo história que se pretende história da totalidade do real, a solução filmica implica numa rica gama de manifestações que vão desde aspectos menores do psiquismo individual até a evidenciação de problemáticas universais que se situam nas esferas do político, do econômico-social, do cultural, do tecnológico, etc., e de quantas mais se queiram, a título de enumeração.

Em decorrência, *A Classe Operária* é um filme político? Claro que **sim** e que **não**; sim, na medida em que também é uma obra “econômica”, “sociológica”, “psicológica”, etc.; e não, na medida em que é um filme acima de cada uma destas “partes” em especial, e da mera soma de todas elas em geral. Desse modo, privilegiar um de seus aspectos, tal como face à realidade, é pôr a perder a riqueza de seu todo, é diluir esse todo aos significados abstratos de uma das partes e, conseqüentemente, condenar-se à incompreensão.

É o que ocorre no artigo de J.C.B., onde, perdendo a dimensão da totalidade histórica, e agigantando a fração de uma parte (o tático na esfera do político) acaba por se envolver o articulista numa raquítica discussão de forma e conteúdo, concluindo por fim que obras como a de Petri lançam mão de uma “/.../ dramaturgia tradicional (personagem individualizado, se possível ligado a uma vedete), abandonando outros recursos dramáticos eventualmente mais precisos para análise de uma situação social...”⁴. Ora, só é possível **imaginar** Lulu Massa como personagem individual através de uma postura empírico-factualista: faz-se um registro, supostamente isento, dos “acontecimentos” que correspondem ao personagem, na forma de percepções isoladas, sem notar que a simples enumeração já não é vazia de determinantes explicativas; diante da lista dos eventos, pretendidos como meramente “postos” para a explicação, é então

⁴ (J.C.B.) não é dedicado exclusivamente à película que nos interessa, mas esta é dominante na exposição, e responsável pelo próprio título do escrito.

proposta a interpretação, entendida esta como operação intelectual distinta da primeira. O que pode ser uma explicação nestas circunstâncias? Simplesmente uma **exterioridade** à estrutura mesma em que os fatos são mostrados, ou pela reconstrução arbitrária (rearticulação) dos vínculos que os unem, ou pela acentuação privilegiadora de um deles. De qualquer forma, acontecimentos, significados e intencionalidades ficam, então, dissociados e a explicação se desqualifica pela prática da imputação. É o que se dá quando J.C.B. atribui a um taticismo infantil a gênese das concepções de Petri, afirmando que estamos diante de obra do tipo dos “/.../ filmes programáticos que trazem, ou melhor, que ilustram um recado predeterminado”. Empobrecendo o todo fílmico por meio de uma “leitura política”, e reduzindo o político ao tático, J.C.B. condena-se à impossibilidade de alcançar as concretudes estéticas que se oferecem na tela e se vê obrigado, assim, a incursionar pelos caminhos dos “decifreadores de almas”: a imputação substitui a explicação. Em última análise, não podendo observar que eventos e personagens são elementos estéticos constituintes e constituídos por uma totalidade, J.C.B. retém somente as imagens e a sua sucessão aparente (reduz Militina, Lulu, etc. a meras individualidades⁵; a seqüência de acontecimentos que envolvem Massa passa a ser uma simples decorrência da pretensa lição ético-política que Petri desejaria pregar), e deixa escapar o eixo temporal fundamental: Militina e Lulu são momentos distintos da história de uma mesma humanidade. Este é parâmetro básico da obra de Petri, pois é dentro dessa temporalidade que tudo o mais ganha sentido. Como empiricamente pode haver a noção de sucessão de eventos, mas nunca a de processo histórico, um procedimento que parta dele, consciente ou inconscientemente, perderá a possibilidade de apreender a intencionalidade petriana. Não é Petri que lança mão de uma dramaturgia do personagem individual, é J.C.B. que, barrado metodologicamente, “inventa” o personagem individual. A partir daí tudo o mais fica comprometido, e J.C.B. vai entender, por exemplo, que de fato há estudantes no filme, quando Petri oferece todas as oportunidades para que o espectador compreenda que de estudantes aquele

⁵ R. Konder, incidindo no mesmo erro, acabará reclamando que Petri não constrói suficientemente os personagens, isto é, não se mostra satisfeito com o nível de individualização alcançado. Quer mais: “Tipos como Militina ou a própria mulher de Massa (a cabeleireira) são apenas esboçados, na confusão de um painel em que faltam cores mais humanas”.

grupo, assim nominado, só tem o nome, melhor se diria apelido; trata-se, isto sim, de um punhado de indivíduos desligados de qualquer forma de produção material ou espiritual, e que é caracterizado como uma sorte de *lumpen-estudantado*. Em J.C.B. “compra-se” esta pseudoconcreticidade porque através dela completa-se a polaridade exigida para o desenvolvimento da tese taticista, ficando inobservado que o tático se desenha no filme apenas como uma entre muitas preocupações, e o confronto “estudantes” – sindicatos é determinado acima da taticidade (voltaremos a isso mais adiante). Tornando o político (tático) totalidade, o autor não suspeita que privilegia um fator, desprezando a perspectiva mais ampla oferecida pela concretude fílmica. Esta, assim, se esvai, e pode-se, então, afirmar que “A clara finalidade dos filmes justifica o simplismo e a linearidade da demonstração”⁶. Observe-se que a análise parte do propósito de “descobrir” **para os outros** (o crítico não nos diz como ele próprio efetuou a descoberta) a **função** da obra, e não a obra propriamente dita. A compreensão desta é dada como tranqüilo passo vencido. Ocorre, todavia, que é exatamente a “elucidação” da funcionalidade que acaba por se transfigurar na chave cognitiva daquilo que é suposto como conhecido. Em outros termos, há para J.C.B. **personagem individual, estudantes, lição ético-política**, etc., precisamente porque **antes** foi estabelecido que a função da película é didática, e não porque aqueles elementos são necessariamente legíveis na intimidade da estrutura da própria obra. Não se discute aqui da legitimidade analítica de desvendar funções, mas, considerando-se que isto só se torna pertinente quando entendido como a busca de significados numa estrutura dada, estando ambas subordinadas, será proveitoso observar que o articulista curiosamente chega, ao final meio incerto com relação a que estrutura estava se reportando: “Mas a apelação é aceitável, considerando a finalidade militante do filme, o seu endereço preciso dentro de uma determinada situação social. **Provavelmente**, a italiana” (O grifo é nosso). Por que a dúvida? Unicamente porque a função foi “deslindada” exteriormente à estrutura global italiana, ou a qualquer outra, e posteriormente justaposta àquela com certa vacilação. Pois tendo sido formulada abstratamente, a

⁶ Vide Nota 4. No contexto de (J.C.B.) a demonstração apontada é novamente uma simplificação taticista do crítico, resumível nos seguintes momentos: I) **sedução**, II) **danação**, e III) **redenção**, onde o proletário é tomado individualmente e no plano psicológico.

função definida fica a “exigir” um ponto de apoio (o filme é didático onde, quando e para quem?). Este apoio será oferecido igualmente de modo abstrato: afirma-se simplesmente que o contexto é a sociedade italiana (no caso, transforma-se um dado em conquista do conhecimento), como se poderia apontar, no interior de uma análise assim conduzida, qualquer outra, visto que o crítico não explica concretamente o filme pela sociedade italiana, e nem se poderia, hoje, imaginar uma sociedade que, dentre a infinitude de suas necessidades, dispensasse as específicas à mediação política. Isto é, na medida em que foi subtraída tanto a reconstrução conceitual da totalidade filmica, como da sociedade italiana, sobra apenas o recurso de oferecer, como substituto, **um abstrato universal tático** (poderia ser qualquer outro, na medida em que se trata de uma eleição arbitrária), que pode ser ofertado como reedificação conceitual de qualquer realidade, porque não pertence especificamente a nenhuma. Tratando-se, então, de operar, em última instância, uma “escolha livre”, a vacilação é sinal de honestidade, além de evidenciar que o autor foi vítima de seus pressupostos conscientes ou inconscientes.

Paralelamente à sua condição de instrumento didático, **A Classe Operária** é também para J.C.B. um produto do consumismo, decorrente do sistema comercial cinematográfico normal, “mesmo que originalmente”, como diz ele, “uma necessidade política italiana tenha levado a produção cinematográfica a tratar tais assuntos, estes filmes, percorrendo toda a cadeia distribuição – exibição e chegando ao Brasil, são antes filmes do que política”. E um produto de consumo de tipo especial, pois se constitui em “álibi político”, isto é, obras do tipo suscitam um debate que pode ser entendido como uma “... discussão abstrata (que) fornece um álibi político e é, portanto, um fenômeno de alienação...”. É bem verdade que J.C.B. classifica esta sua última reflexão como “uma hipótese de interpretação”, mas considera sua hipótese reforçada porque estes filmes “não são proibidos, nem cortados” (a não ser insignificadamente), em síntese, “não incomodam”.

Deixando de lado a curiosa maneira de entender o político – aquilo que necessariamente incomoda –, seria supérfluo, e mesmo tedioso detalhar a crítica para cada uma dessas afirmações, mesmo porque algumas delas, além de não serem obrigatoriamente falsas, fogem por inteiro dos objetivos destas observações. Teríamos em contrapartida que repetir a crítica à **leitura política**,

ao surpreendente empirismo que J.C.B. assume neste seu artigo. Acreditamos que basta dizer que nada há de estranho com filmes que sejam antes filmes do que política (é exatamente sua singularidade), e nem, considerado o mercado mundial de cinema, que uma película sofra as injunções próprias a todo valor de troca⁷. O que talvez pudesse espantar, e nem mesmo isto, seria constatar a produção de filmes que, apesar da corrosão reificadora, conseguem alcançar a dignidade de verdadeiras obras de arte. E se algo há de estranho é a conclusão que se extrai do escrito de J.C.B.: o filme é ao mesmo tempo instrumento didático e instrumento de alienação. Isto não será um grosseiro conflito, em *status* dos conceitos, unicamente se a mensagem didática, ela própria, for determinada como alienante. Discutir isto, todavia, seria considerar que a interpretação alcançada por J.C.B., através de equívocos metodológicos, é pertinente ao significado intrínseco da obra de Petri; seria raquitizar a perspectiva globalizante deste em benefício do taticismo do crítico, e, a uma esfera tática, ela mesma reduzida a uma simples trama de engodos, montada exclusivamente pela má fé. Voltaríamos, portanto, ao princípio.

Da mesma forma que a **leitura política** de J.C.B. não dá conta da integralidade da obra de Elio Petri, a leitura sociológica de Leôncio M. Rodrigues também não o faz. Ressalvadas as nítidas diferenças de padrão científico que separam, em favor do segundo, os dois ensaios, estamos, no entanto, diante de mais uma interpretação que não explica o filme, mostrando-se incapaz de integrar, na compreensão oferecida, todos os elementos concretamente apresentados pela obra. E isto, uma vez mais, por insuficiências do procedimento metodológico empregado.

Não é casual que em ambos os ensaios a figura de Militina **desapareça**, que seja excluída inteiramente da interpretação. Não existindo Militina

⁷ “Um filme ou um livro são (a consideração é feita exatamente para o modo de produção em que está inserido A Classe Operária), em primeiro lugar, mercadorias entre outras. Como tal inserem-se num setor da produção capitalista que não sobreviveria se não fosse rentável, se não produzisse lucros.

Em última instância, qualquer que seja o interesse subjetivo do editor ou do produtor pelo valor de uso dos objetos que produzem, no caso, pelo valor estético e humano do livro ou do filme, eles não podem, salvo aí algum caso excepcional, desprezar sua rentabilidade”. L. GOLDMANN, *op. cit.*, p. 89.

Esta questão, como se vê, não é exclusividade da indústria cinematográfica italiana, nem a sua avocação ajuda a esclarecer o filme em debate.

inexiste também a possibilidade de tomar os eventos da trama em sua concatenação temporal, no seu devir. Suprimindo Militina, **a narrativa se limita ao presente**, o filme passa a ser, no máximo, uma descrição analítica unitemporal. “Os trabalhadores analisados por Petri (e trata-se bem de uma análise) são tipicamente operários especializados na realização de tarefas simples e repetitivas...” (L.M.R.), que têm por fator causal a “/.../ divisão tecnológica cada vez mais intensa do trabalho...” (L.M.R.). Isto é, A Classe Operária vai ao Paraíso tem “o mérito de captar com sutileza não o andrajoso proletariado das sombrias fábricas do passado, mas a moderna classe operária que já ultrapassou a etapa da luta desesperada pela mera sobrevivência” (L.M.R.). Não se trata mais, portanto, do proletariado “classe-mártir e classe-herói” do antigamente, como diz este autor, mas de uma classe de trabalhadores cujo “dilema” deriva, pelo menos parcialmente, de sua **dimensão “operária” e “classe-média”** (L.M.R. – o grifo é nosso), ambivalência que lhe advém do seu atual nível de consumo.

Este, o protagonista⁸ para Leôncio M. Rodrigues. Mas, veja-se bem, um **protagonista paralisado** – em vários sentidos – **no presente** e produto unilateral da evolução tecnológica, numa concepção linear da causalidade. Mas é este o protagonista que se depreende do filme quando **não** se expulsa o velho Militina do rol dos personagens?

Já apontamos o eixo temporal – Militina/Lulu: momentos distintos da história de uma mesma humanidade. Detalhemos um pouco esta idéia, ancorando-a em cenas da película.

Desde a primeira ida de Lulu Massa ao manicômio fica a impressão de que Petri tem por intenção retratar mais do que simples visitas de cordialidade. Massa sente-se **estranho**, não desconhece que há algo de **errado** com ele; em uma palavra, já não possui a certeza da própria sanidade. Observar e conversar com o velho operário é mais do que se informar a respeito da saúde de um amigo, é efetuar uma **investigação** profundamente interessada, onde o **investigador** é parte ostensiva do objeto da observação. Militina é louco, “louco, mas não trouxa”, como diz o próprio Militina; portanto, sabedor do que seja e do que leva à loucura, ao mesmo tempo em que serve de termo de comparação,

fruto maduro do que em Lulu ainda é semente. Massa, preocupado, demonstra que precisa e que procura saber; Militina é sua fonte porque é sua paridade, sua antecedência e seu futuro indesejável. Ao falar com Militina, Lulu simultaneamente fala com seu passado e com um possível futuro que o apavora. Comuns são os traços essenciais de suas existências: ambos operários da mesma fábrica, dirigida pelo mesmo engenheiro; ambos têm diante do trabalho fabril a mesma opinião negativa (“um homem deve saber para que serve o que faz”, afirma Militina; em conversa com os aprendizes, Massa declara textualmente não gostar de seu trabalho – não é a única vez –, e considera-o capaz de ser executado pelo mais imbecil dos mortais); ambos perpetram “atos políticos” inúteis, em tudo e por tudo semelhantes: Militina coagira fisicamente o engenheiro, exigindo resposta que esclarecesse a finalidade de seu trabalho; Lulu, no tumulto diante da empresa, lança-se contra o pára-brisa do carro do mesmo dirigente, implorando sua convivência para com o movimento deflagrado. A tal ponto chega a construção fílmica do vínculo entre os personagens que a certa altura de um dos diálogos no manicômio, é Militina que assume o papel de visitante (qual dos dois é mais sábio?) e começa a se despedir, como quem vai embora; Lulu tarda uns momentos para expressar uma reação, por segundos “aceita” a inversão de papéis, para tão-somente depois desta pequeníssima, porém significativa, fração de tempo, reagir sob densa expressão emotiva. O seu quase grito – “quem vai embora sou eu” – desfaz a confusão entre os personagens, recoloca cada um no seu tempo, mas torna-os indissolúveis na sua seqüência.

Lembremos ainda que, na ótica do velho operário, fábrica e manicômio formam praticamente uma identidade, a única diferença é que ao fim da tarde não se pode deixar o hospício, ir para casa, dar um dedo de prosa com os conhecidos. De fato, o sanatório de Petri é uma espécie de reprodução do ambiente fabril. O trabalho reduzido a operações elementares, monótona e desesperadamente repetidas, encontra seu equivalente nos gestos e movimentos obsessivamente iguais em cada um dos doentes; é como se fossem “especializados” na própria insanidade.

Por fim, a própria loucura é definida por Militina no **ethos** decorrente da vida do trabalho: “é o cérebro que faz greve”.

Tudo vincula, sem dúvida, Militina e Lulu como elos de uma mesma corrente, até sua **diferença**

⁸ Sem dúvida o personagem social de L.M.R. é superior ao personagem individual de J.C.B. Entre os dois medeia uma significativa diferença qualitativa.

essencial. Ambos perpetraram **atos políticos** de natureza semelhante, motivados por razões análogas, todavia as conseqüências são profundamente distintas: Militina, após o choque com o engenheiro, é despedida e seu destino final é o manicômio; Lulu por seu turno, punido também, é, contudo, reintegrado ao trabalho, escapa à loucura.

Petri tem claramente, com isto, o propósito de configurar a idéia de processo histórico social em sua, por assim dizer, marcha ascensional.

Perdida a noção de processo pela eliminação de Militina, reconhecer, como L.M.R. de fato reconhece⁹, que o protagonista é uma determinada classe social, todavia, não basta. Pela injustificável supressão cometida não se perde simplesmente a contribuição de um personagem, mas se altera fundamentalmente o **tempo** que caracteriza o filme.

Donde provém esta mutilação? Não há de ser atribuída a uma pretensa falta de perspicácia do crítico. Tolice pensar desse modo, o peso específico do próprio artigo desmente essa hipótese, aliás, demasiado simples e ingênua. A supressão resulta de que a perspectiva teórica empregada para a leitura do filme, reduzindo concretudes a funções, se vê autorizada a eliminar aqueles dados que julga inessenciais, sabido que tal procedimento metodológico está privado da noção de história enquanto conceito de análise científica, perdendo com isso a dimensão da totalidade concreta. L.M.R. é assim impedido de “ver” a historicidade, mesmo quando ela é presença intencional numa obra de arte; quando não cabe discutir se ela se justifica ou não como instrumento científico, pois que está inserida (como uma espécie de **personagem**) num discurso estético. Dito de outra forma: pode-se negar estatura científica à noção de história (e se há de suportar coerentemente as conseqüências), mas não se pode, sob pena de desentender o filme, inobservar que Petri lança mão dela, não apenas como valor científico, mas também como realidade concreta. Não resta dúvida de que Petri possa estar enganado, mas ninguém poderá negar que ele **pratica seu engano** até o pescoço. O método que não perceber isto é com muita probabilidade engano maior.

Conseqüentemente o que se torna protagonista em L.M.R. é uma classe, mas uma **classe**

⁹ Já anotamos que este autor reconhece o protagonista social. Não é demais mostrá-lo textualmente mais uma vez: “No operário Lulu Massa (...) e seus colegas resume-se uma problemática individual, social, política e tecnológica...”.

sem história. Não discutindo o que possa vir a ser conceitualmente uma classe assim definida, cabe, no entanto, frisar que em qualquer hipótese, este protagonista é diferente do protagonista de Petri. Em decorrência, tal como Militina, o filme escapa a L.M.R.

Excluído o passado, a própria intelecção do “presente” torna-se anêmica; esvaziada a **realidade** das relações que poderiam informar de sua natureza, retém-se apenas uma estrutura, o sistema de um momento, o equilíbrio de um instante, e este, elevado à condição de **todo**, aparece como eterno. Na interioridade desse processo reutivo fica também comprometida a dinâmica imanente ao objeto estudado. Face a isto, a **mudança** passa a ser, quando não um simples enigma, o resultado de determinações exteriores ao próprio objeto. É quando, rompendo, sem outra alternativa, o caminho da reflexão científica, desliza-se pela encosta dos apelos éticos e utópicos. “... julgamos que a desalienação do trabalho industrial dificilmente poderá ocorrer sem que sucedam mudanças na tecnologia e nos valores que orientam a expansão dos dois grandes tipos de sociedade industrial”. (L.M.R.).

Classe sem história, a quem só a **idealização abstrata** pode socorrer, eis os parâmetros da visão de L.M.R. Vejamos concretamente as mediações deste seu discurso.

“Do andrajoso proletariado das sombrias fábricas do passado” passa-se¹⁰ para a figura do operário elevado à condição de **consumidor classe-média**. Esta, em síntese, a caracterização de classe oferecida pelo crítico, toda ela situada na esfera da distribuição. A unilateralidade da definição é agravada, em seguida, pela “escolha” do **fator** determinante da nova situação: a **tecnologia**, que intensifica a divisão do trabalho, eleva a produtividade e melhora os salários, de tal modo que “Naturalmente, a dominação está presente mas é mais sutil. Não se impõe brutalmente mas se oferece sedutoramente. O aumento da produtividade é o preço da geladeira, do televisor, do automóvel.

¹⁰ Note-se que pela metodologia empregada por este crítico o passado é concebido apenas como algo encerrado em seu próprio âmbito, como uma coleção de eventos e situações particulares ossificadas. O presente é uma realidade simplesmente nova, que não mantém com aquela nenhuma relação, a não ser a da simples sucessão.

Tudo funciona como se fossem universos independentes que são postos face a face simplesmente para efetuar uma comparação.

A contrapartida do paraíso do consumo é o inferno da produção.” (L.M.R.) Inferno decorrente de que “A visão da totalidade do processo produtivo foi perdida pelo operário.” (L.M.R.). Estamos na esfera da alienação, e “O aspecto ‘alienação’ parece dominante e é o que melhor explica o comportamento de Lulu e de seus colegas.” (L.M.R.).

Afinal, do que se trata?

Para o sociólogo em questão, de que houve uma mutação da natureza do operariado pela intervenção da moderna tecnologia, de tal modo que ele pode tender para a solução de seus problemas de sobrevivência, mas acentuou profundamente sua alienação pela divisão técnica do trabalho e pelo consumismo.

Ora, ainda uma vez, isto não corresponde ao filme. Mesmo que o autor esteja absolutamente certo nesta sua diagnose do mundo atual (e não é disto que se trata), sua leitura do filme é falsa. O que Elio Petri diz e o faz com todas as letras, é outra coisa. De fato estamos face a uma enorme investida tecnológica, de fato não estamos mais exclusivamente diante de um proletariado andrajoso, de fato ele consome hoje mais do que ontem, mas **sua natureza não mudou, nem é nova sua alienação**. Pelo menos assim entende o diretor italiano em repetidos episódios de sua obra.

A começar por Militina quando explica a causa da loucura. Já mencionamos suas observações relativas aos caracteres do trabalho fabril, lembremos, agora, que **o dinheiro**, diz ele, **é sempre o culpado** – “Eles, porque têm demais, nós, porque temos de menos”. Esta asserção não apenas explicita a questão da necessidade, mas generaliza, dentro de certos limites, o problema da alienação no tempo e no espaço social (a alienação não é privilégio proletário), ao mesmo tempo que a vincula a uma esfera mais ampla, onde as determinantes compreendidas não são apenas as de caráter tecnológico.

Lulu na sua catarse anticonsumista, quando desempregado e abandonado pela mulher, ao fazer o inventário de suas posses (vida), verifica que não lhe resta nada além de um pobre museu e um monte de objetos inúteis; constata, em última análise, que o consumo não alterou o sentido fundamental de sua condição: ele foi, é e continuará sendo um trabalhador. Não é mera solução dramática que, durante toda esta seqüência, o raciocínio de Lulu seja a explicitação dos objetos pelo número de horas/trabalho necessárias para adquiri-los. Cada objeto avaliado é uma certa quantidade de trabalho

efetuado (e trabalho mortificante); e, uma vez possuídos, estes objetos se desvalorizam, e não alteram o sentido da existência de Lulu. Pelo contrário, são a negação de seu significado possível; a única coisa viva que ele continua possuindo é anterior ao consumismo – sua força de trabalho. E a catarse culmina com a tentativa de estrangulamento de Tio Patinhas, que resiste, se retorce, escapa aos dedos de Lulu, geme agoniado e só sucumbe esvaziado ao ter rompido o olho pela chama do cigarro. Ao longo do episódio, Lulu garante, em fúria, que o boneco (o boneco?) vivia a controlá-lo.

Bastam estes exemplos, não é necessário se reportar a **falas** de outros operários da B.A.N. que garantem do real proveito que terão em contar com algumas milhares de liras a mais em seus envelopes de pagamento.

Linearmente, no filme de Petri, o plano das necessidades é afirmado, apesar de não ser negada a remissão dos andrajos. Todavia, a natureza da condição proletária, mesmo consideradas as diferenças tecnológicas obviamente constatáveis entre o passado e a situação atual, é postulada como inalterada no essencial, mesmo porque esta questão não é definida, no filme, por determinações técnicas que caracterizem o trabalho, ou por níveis de consumo. Conseqüentemente o problema da alienação é também uma questão entendida como mais antiga que as compulsões derivadas da tecnologia contemporânea. Esta pode, como de fato acentua o fenômeno, mas, em primeiro lugar, não apenas em um sentido monovalente, nem, muito menos, o gera com exclusividade.

Há mais de um século a questão já havia sido tematizada, e o autor de *O Capital* mostrava a necessidade de discernir entre a técnica, e a sua utilização dentro dos modos de produção em particular¹¹. Este mesmo autor, fazendo a história do desenvolvimento do trabalho, indica em que **remotos tempos** há de se buscar as raízes de sua divisão. “O camponês e o artesão independentes desenvolvem, embora modestamente, os conhecimentos, a sagacidade e a vontade, como o selvagem que exerce as artes de guerra apurando sua astúcia pessoal. No período manufatureiro, essas faculdades passam a ser

¹¹ “Como sempre, é mister distinguir entre a maior produtividade que se origina do desenvolvimento do processo social de produção e a que decorre do emprego capitalista desse processo”. “Era mister tempo e experiência para o trabalhador aprender a distinguir a maquinaria de sua aplicação capitalista...”. K. MARX, *op. cit.*, *Civilização Brasileira*, V. 1, p. 483 e 490.

exigidas apenas pela oficina em seu conjunto. As forças intelectuais da produção só se desenvolvem num sentido, por ficarem inibidas a tudo que não se enquadre em sua unilateralidade. (...). Esse processo de dissociação começa com a cooperação simples em que o capitalista representa diante do trabalhador isolado a unidade e a vontade do trabalhador coletivo. Esse processo desenvolve-se na manufatura, que mutila o trabalhador, reduzindo-o a uma fração de si mesmo, e completa-se na indústria moderna, que faz da ciência uma força produtiva independente de trabalho...”¹².

A não distinção entre técnica e sua utilização específica por uma dada sociedade, obra de perspectiva a-histórica, conduz a empregar um conceito abstrato de técnica, do qual decorre a configuração neutral que L.M.R. lhe confere. “/.../ a organização industrial do trabalho decorre de um dado tipo de tecnologia que tem sua lógica interna de funcionamento e que não depende diretamente da forma jurídica da propriedade e do sistema político em vigor”. Monotonamente o problema se repete. O ensaísta pode ser que tenha razão, mas Elio Petri não pensa do mesmo modo. E como não se trata de explicar o mundo, nem de conhecer as convicções do sociólogo brasileiro, mas de entender um determinado filme, estamos novamente diante de um fracasso. Com a terrível agravante de que, em termos conclusivos, L.M.R. põe, na boca e na consciência de Petri, seu punhado de certezas e seu fardo de perplexidades: “Em termos de ‘soluções’, o filme de Petri é aparentemente ambíguo (...). Talvez por isso o final não é heróico nem dramático, mas melancólico e obscuro”. E tudo isto porque “Petri, a nosso entender recusa-se a tomar partido”. Diante disto não resistimos ao velho chavão: **com certeza andamos assistindo a filmes diferentes.**

A tomada de posição que a trama fílmica solicita é entre a perspectiva dos trabalhadores e a sugerida pelo *lumpen-estudantado*. O que há de mais absolutamente nítido na película do que a ostensiva (alguns até dirão que artisticamente brutal e desnecessária) opção de Petri pela primeira?

Retomemos, para encaminhar a análise do epílogo, o problema do confronto unidade sindical vs. “estudantes”.

Afirmamos anteriormente¹³ que não se

encontra, na obra de Petri, estudantes propriamente ditos, mas uma sorte de *lumpen-estudantado*¹⁴ que entra em confronto com o sindicato e os trabalhadores em nível de uma determinação que se situa acima do plano tático.

Se afirmarmos que o dilema não está a nível tático é porque entendemos que, no filme de Petri, ele está situado numa esfera bem mais abrangente e decisiva; trabalhadores e “estudantes” não divergem aí tão-somente com relação aos meios, mas o **desacordo é de objetivos.**

O que pensa e qual a proposta do *lumpen-estudantado*?

Ao mundo real de Lulu Massa, compreendido pela sua casa, seus amigos e seus inimigos, e principalmente pela sua existência na fábrica¹⁵, é contraposta, pelos estudantes, um projeto de mundo que, partindo da caracterização da fábrica como **cárcere**, sugere um **universo sem trabalho.**

É o que se desprende de uma de suas poucas asserções afirmativas: “quando assumirmos o governo, garantem, suprimiremos os patrões”. À primeira vista isto soa como expressão de antiga e muito conhecida tese anticapitalista. Todavia, se vincularmos esta formulação isolada ao teor das suas reiteradas palavras de ordem de abandono de trabalho, veremos que, consciente ou inconscientemente, o propósito de supressão dos proprietários privados é, de fato, **a supressão do trabalho.** E nada mais coerente se recordarmos, como já o fizemos, que o grupo se caracteriza prioritariamente pelo seu desligamento efetivo de qualquer forma de produção material ou espiritual¹⁶.

¹⁴ Do que lemos a respeito da Classe Operária vai ao Paraíso, a única interpretação que reconhece não se tratar efetivamente de estudantes é a dada por Paulo Vidal, Presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, em entrevista publicada na VISÃO (23/4/73), quando afirma: “Não veja aqueles radicais como estudantes, eles não aparecem no filme como estudantes: eles são radicais. (...) Os radicais não sabem o que é um operário e apenas o utilizam, o que é outra forma de alienação”.

¹⁵ Cabe observar que todo pensamento de Lulu, apesar de sua alienação se dá em termos de uma leitura operária do mundo. Exemplo, porque não dizer poético, do que afirmamos é sua reflexão sobre os escolares: “parecem operários”, diz ele, várias vezes, ao seu filho adotivo, quando o encontra à saída do colégio.

¹⁶ Não confundir aqui a “**disponibilidade social**” que, em tese, caracteriza o verdadeiro estudante, no sentido de que ele ainda não **pagina** os ônus derivados dos encargos da vida produtiva, mas para a qual se encaminha, com a ausência de vínculo real ou

¹² *Op. cit.*, p. 413/4.

¹³ Quando analisamos o artigo de J.C. Bernardet.

Ora, a mera supressão do trabalho não é apenas uma absurda utopia enlouquecida, mas a própria dissolução da classe proletária, e não mais no sentido de que seu desaparecimento é a superação de todas as demais existentes. Nada garante, nesta fantástica tese, o desaparecimento das classes, a não ser a do próprio proletariado, pois a simples ausência desta não implica na sociedade sem classes. A única consequência possível dessa impensável desqualificação do trabalho, e mesmo assim se esta não for levada às últimas consequências, é o retrocesso do nível de objetivação da humanidade a corrompidos estágios primitivos, de modo que chegaríamos a uma espécie de lumpensinato universal. Isto é, o *lumpen-estudantado* oferece a si mesmo como modelo e perspectiva¹⁷.

Pode parecer que estas considerações sejam meramente produto de mal encaminhado exercício especulativo. Todavia é o filme que as autoriza. Se não, vejamos.

Em suas idas e vindas, ao longo dos portões da empresa, o grupo, auto-nominado, “estudantil”, impressiona, de um lado, pela disposição de empregar infatigavelmente uma linguagem contundente (consubstanciada especialmente na forma de críticas ao operário), se bem que repetitiva e vaga¹⁸, e de outro pela fraqueza de sua total dependência. Dependência física e política. Para comer, dormir, abrigar-se, sobreviver enfim meramente como indivíduos, têm sempre que se “arrumar” com alguém: não são capazes de prover suas necessidades vitais mínimas. A **dependência** é também política e é intrínseca ao grupo, não simplesmente conjuntural. Nada tem a oferecer a si ou aos operários, de imediato ou a longo prazo, a não ser, como vimos, o conteúdo dissolvente de sua própria condição. Inexiste politicamente enquanto ele mesmo, na medida em que de si não há como nascer um ato propriamente político; depende para tal, em termos absolutos, das iniciativas dos próprios trabalhadores a quem pretende esclarecer e orientar. Mas, ao conquistar uma

adesão, não consegue reter e se nutre da substância que lhe vem ter às mãos. É levado a dissolver a condição operária do adventício, tal como procura fazer com Lulu, e assim evidencia não uma dissonância tática, mas uma incompatibilidade estratégica. Mostra, desse modo, a impossibilidade interna de se alinhar pela perspectiva do proletário, e forceja, então, por “esclarecê-lo”, o que não significa mais do que desproletarizá-lo, superada a parências verbal. É por esta razão que, em duas oportunidades, através de cenas relativamente demoradas, Petri faz com que Lulu se negue a ser dissolvido enquanto operário. Numa, já despedido, procurando forçar sua entrada para o trabalho, Massa indaga: “Pra onde vai um operário? Pro cinema, pro teatro, pro cemitério?” A resposta é óbvia, e Petri faz questão de mostrar que o desespero do personagem não provém de necessidade econômica imediata: Lulu tem economias e sua mulher trabalha. O mesmo significado é reiterado e tornado ainda mais claro na visita de Lulu à sede dos “estudantes”. Na conversa que aí trava como o chefe do grupo, este se apresenta em toda sua nudez. Não lhe interessam, afirma o “estudante”, casos pessoais. “Queremos é quebrar as estruturas”. Se Lulu, prossegue, perdeu um dedo e o emprego, paciência, ele próprio, o chefe, carrega sua piorria. Portanto, conclui, estão em identidade de condições. Lulu, todavia, nega-se a esta igualização, e afirma sua recusa em comer de esmolas: “eu, diz ele, trabalho pela comida”. “Pedalare! Pedalare!” acentua. Está configurada a impossibilidade de solidariedade entre o que representa Massa e o que representa o *lumpen-estudantado*. Não se trata de um conflito secundário, decorrente de incompreensões entre consciências situadas em níveis distintos; não se trata, vale frisar novamente, de concepções distintas quanto aos processos de mediação, nem muito menos de uma risível inimpetrabilidade entre dois universos de linguagem. O que é afirmado é a impossibilidade de conjugar a condição operária com aquela que é justamente uma forma simples de sua negação. Não há possibilidade nestas circunstâncias, de um empreendimento conjunto.

Dado que Elio Petri estabelece o confronto a nível de totalidades em choque, e a análise de L.M.R. não deixa de aflorar certos aspectos do problema com propriedade: “Acompanhar os ‘gauchistas’, para Lulu, implica em abandonar o trabalho, a fábrica, deixar de ser operário...” (L.M.R.), por que não alcança ela a dimensão real contida no filme? Por que refluí para a esfera da taticidade? Por que acaba por ficar restrito à dualidade superficial entre táticas positivas e táticas

possível com esta mesma vida produtiva; desvinculamento, aliás, tomado, ainda por cima, como pretensa opção de vida.

¹⁷ Nesta linha de raciocínio, conclui-se que a concepção de mundo do *lumpen-estudantado* é dissolvente e conservadora, reacionária mesmo. Faz lembrar que não foram os assalariados, mas os mestres das corporações os que lutaram contra a manufatura ao tempo de sua criação.

¹⁸ Argumentando com a cabeleireira, Lulu assim se expressa: “Se visse como falam. Não se entende nada, mas...”. Um outro trabalhador da B.A.N., avistando o grupo pela janela, indaga: “Que querem estes caras, quem os paga?”

negativas?

Creemos, sinteticamente falando, que o encaminhamento para uma perspectiva analítica parcializante fica determinada tão logo o sociólogo nos oferece a sua **classe sem história**, o que a paralisa, em cada momento, numa estrutura funcional, onde os papéis que desempenha são definidos pela aparência fenomênica. Desse modo, à imagem do herói-mártir maltrapilho sucede a do classe-média razoavelmente bem nutrido, e isto pelo **milagre** da tecnologia (a escolha, nesse plano metódico, poderia ser por qualquer outro **fator**). Da mesma maneira empírica, à “exploração” do passado advém a “alienação”¹⁹ do presente, de tal forma que a noção de contradição passa a ser entendida como conflito entre funções. Que mais pode significar a afirmação de que “As contradições de Lulu, derivam, pelo menos, em parte, da sua dimensão ‘operária’ e ‘classe-média’”? Todavia, em que a condição essencial do trabalhador se altera na medida que também lhe é conferida uma necessária função de consumidor, como elemento de reprodução do sistema? Evidentemente esta questão escapa, de fato, à análise, na ótica de tipo estruturo-funcionalista, desqualificada que é pelo procedimento empirista, já que seu elemento fundante é a certeza de que o social se esgota e entrega pela descrição da trama de suas funções.

Caminha-se, então, empiricamente, da “dinâmica” do esfarrapado para a “estática” do bom consumidor. Vale dizer, do conflito para a situação tendente ao equilíbrio. Ambas, todavia, se apresentam analiticamente esvaziadas de seus movimentos intrínsecos reais. Tanto assim é que, nem do conflito emerge a melhoria do consumo (a determinação é conferida ao fator técnico), nem o equilíbrio deixa de conter a grave fissura da alienação. São, se assim se pode dizer, dinâmica e estática imobilizadas, portanto abstratas.

Nestas condições a busca analítica do processo de mudança será novamente uma parcialidade arbitrária.

Descritas as funções e constatada a anomalia da alienação, indaga-se do corretivo, sendo que a terapêutica (e trata-se bem da procura de uma terapêutica) não tem como ser revelada pela análise

¹⁹ Rigorosamente falando, há de se estranhar o emprego deste conceito na perspectiva teórica deste artigo de L.M.R. Revela um certo hibridismo metodológico, responsável, de um lado, pela contenção da tendência dominante, e doutro pelos melhores momentos da análise.

“científica” realizada. E como à semelhante análise é barrado o estudo da natureza dos seus objetos, o remédio tem que ser procurado fora da análise e fora do objeto. Ou, como diz uma linguagem que pode ser enganosa, no exame das alternativas viáveis. Com isto mergulha-se na esfera do tático, e de um tático restringido à recombinação dos fatores empíricos em presença. No caso, precisamente na tática para a mudança desalienadora.

Mister, então, localizar os possíveis vetores energéticos da mudança. À leitura empírica é fácil confundir dinâmica social com simples convulsão física e verbal. Deste ponto de vista, que mais **agitado**, no filme de Petri, do que o comportamento do *lumpen-estudantado*? Nada mais simples do que lhe conferir a qualidade de mais agudo proponente da mudança. Mas seu radicalismo se explica porque nada tem a perder²⁰, e os operários sim²¹. Conseqüentemente sua tática é má porque se configura como uma disfunção relativa ao estágio atual da vida operária²². Em contrapartida, a tática sindical conhece a vida do trabalho e seus agentes e atua na perspectiva de garantir o padrão alcançado por Lulu e seus companheiros. Mas ela é conservadora, não muda o essencial²³.

Disfunção a tática dos radicais, conservadora a dos sindicatos, à pobre vítima da alienação não resta outra alternativa a não ser a espera de modificações na técnica e nos valores. Mudados por quem? O sociólogo não nos pode informar.

Tangenciando aspectos essenciais, porém impedido metodologicamente de estabelecer as relações essenciais necessárias, L.M.R. se vê impulsionado a mergulhar no plano raso da taticidade. Não estando, no filme, a discussão situada predominantemente neste terreno, outra alternativa não resta ao ensaísta do que desentender a construção final da película.

²⁰ “Os ‘estudantes’ nada arriscam em termos de organização; afinal são apenas ‘oposição’ minoritária. Podem dar-se ao luxo de ser mais ‘radicais’”. (L.M.R.)

²¹ “porém, os trabalhadores que estão apenas saindo de um estado de privação secular, sabem o que significam mais essas liras. As direções sindicais também”. (L.M.R.)

²² “Acompanhar os ‘gauchistas’, para Lulu, implica em abandonar o trabalho, a fábrica, deixar de ser operário e – ao mesmo tempo e paradoxalmente – abandonar o ‘consumo’, o lar pequeno-burguês”. (L.M.R.)

²³ “... a regulamentação do ‘extra’ nada muda. Amanhã os trabalhadores estarão novamente na fábrica ao amanhecer e só sairão no anoitecer”. (L.M.R.)

A leitura sociológica pelo recurso das funções, tomando o modo de organização técnica do trabalho como a totalidade, não pode deixar de atribuir ao operário o desempenho do papel produtivo em circunstâncias prevalentemente determinadas pelos **imperativos** tecnológicos, de modo que, em última instância, estamos face a um pensamento que atribui ao fator técnico o caráter de determinante histórico fundamental, se não exclusivo. Mais do que isto. Na medida em que os atributos da tecnologia contemporânea são considerados capazes de gerar a tendência ao imobilismo social, não estamos mais diante da história, mas do **fim da história** pelo império da razão técnica absoluta²⁴. Donde se concluiria que a alienação, negação da razão, é produto exatamente de sua forma mais alta e definitiva.

Ora, o filme de Petri não autoriza nenhuma conclusão do tipo. Para ele a história “racional”, não só acabou, como, nem sequer, propriamente, teve início. É pura e simplesmente projeto, sonho. Eis o sentido do paraíso. Mas um paraíso muito especial. Não uma projeção utópica, compensação sonhadora para as mortificações do cotidiano hostil e frustrador, mas, pelo contrário, consequência necessária exatamente deste cotidiano hostil e frustrador, vivido ativamente pelo homem. Homem que não escolheu este caminho paradoxal, mas que, nem por isto, deixa de ser seu criador. Trata-se, é óbvio, de antiga tese²⁵, que Petri se esforça por demonstrar filmicamente²⁶.

²⁴ O apelo à automação, no contexto de L.M.R., não é esperança, porque teria como limite as necessidades próprias à reprodução do sistema, onde a história da técnica sempre esteve ligada à história de mais-valia.

²⁵ “Falamos de inter-relações espontâneas de indivíduos colocados em condições de produção determinadas e limitadas. De indivíduos universalmente desenvolvidos, cujas relações sociais estariam submetidas a seu próprio controle coletivo, como relações pessoais e comuns. De indivíduos que não são um produto da natureza, mas da história. O grau e a universalidade do desenvolvimento das faculdades que tornam possível tal individualidade implicam precisamente uma produção baseada sobre o valor de troca. Este modo de produção cria, pela primeira vez, ao mesmo tempo que a alienação geral do indivíduo com relação a si mesmo e com relação aos demais, a universalidade e a totalidade de suas relações e de suas faculdades”. Cf. Marx, *Grundrisse*, Tomo 1, p. 56, A.C. Editor, Madrid.

²⁶ Cabe ressaltar que não vem ao caso, como já nos cansamos de frisar, a veracidade ou a falsidade desta teoria. Petri a esposa, e a crítica preocupada com um mínimo de objetividade, não pode deixar de reconhecê-lo. Há que distinguir entre a crítica do filme, e a crítica da tese. A eventual concordância ou discordância para com esta é assunto que não compete discutir quando da análise da película, pois seria examinar objeto distinto do proposto, fugir ao estudo da obra de arte propriamente dita. Aliás, a discussão da

Como o faz é que nos incumbe apontar a título de conclusão.

Logo à primeira cena, Lulu começa a ser caracterizado como aquilo que dele crescentemente será reafirmado; é um trabalhador, um vendedor de força de trabalho. Em sono intranquilo, movimenta os dedos, em rito operacional, adquirido por exigência da máquina²⁷. Mostra, desde logo, estar em desconforto pessoal, sensitivo consigo mesmo e com os outros. Bate na própria cabeça para poder despertar, e o primeiro diálogo com a mulher evidencia, não só o comprometimento da atmosfera doméstica, mas também seu desagrado e dilaceramento pelo trabalho. Não gosta, nem se interessa pelo que faz, mas se empenha por fazê-lo com o máximo de destreza. Não fosse ele um **“stakhanovista”** (*sic*). Do trabalho só lhe faz sentido as liras que lhe rende²⁸, o consumo que lhe permite. Mas o preço maior desse consumo é ele próprio, submetido que está a uma progressiva mutilação: na tensão contínua de seus nervos, na corrosão de sua úlcera, na amputação de sua impotência sexual. A perda do dedo não é apenas um simples acidente, consequência de um mero ato imprevidente, mas resultado possível de uma linha de procedimento, dentro de uma condição de existência. Evidência física, observável a olho nu, de que ele está se perdendo aos pedaços. Mais do que um simples desencadeador dramático é explicitação de que está sendo consumido, ele o bom consumidor, por uma engrenagem infernal. Em síntese, ele se nutre da máquina porque ela se nutre dele. E isto não é um fato novo, nem ele o primeiro a ser devorado. De Militina não deglutiram até a lucidez?

De uma forma confusa e opaca começa a se dar uma lenta transfiguração, que, no entanto, jamais será acelerada, mágica ou romanticamente, até o final

tese que informa a obra de Petri é muito mais complexa do que a normalmente dedicada à análise de uma obra de cinema, mesmo porque esta teoria não apenas tem sido discutida ou criticada externamente à perspectiva teórica que a sedimenta, como também do interior desta mesma perspectiva, e isto de ângulos até mesmo antagônicos.

²⁷ “Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, serve à máquina”. K. Marx, *O Capital*, Civ. Brasileira, V. 1, p. 483.

²⁸ Não há aqui nenhuma novidade derivada da sociedade de consumo, nem da tecnologia moderna, como pensa L.M.R. Desde que se trate de uma economia de troca, o trabalhador não está interessado no trabalho concreto, nem na produção deste ou daquele artigo em particular, mas no trabalho em geral, no trabalho produtor de valor que lhe permita efetuar a troca na forma mais vantajosa possível.

da película. Lulu continuará quase o mesmíssimo Massa até os últimos instantes do filme. Mas o retorno à fábrica, após o acidente, é abertura para a revolta, e como certamente não basta entoar, a plena voz, uma cançoneta, talvez originária de um velho **passé**²⁹, e se está na fase da expressão oral, é tempo de fazer um discurso bisonho, que não passa de um desabafo, e aderir à grandiloquência do “estudantado”, muito mais fácil de seduzir na sua linearidade de tudo ou nada, na sua simplificação supressora do trabalho, de que a complexidade das articulações tático-estratégicas propostas pelo sindicato, num infundável processo de mediações³⁰.

No discurso aos colegas, no qual não sabe sequer que tratamento empregar (evidência da falta total de solidariedade), Lulu paradoxalmente apela para a solidariedade incondicional, e propõe o abandono do trabalho. É preciso que ele próprio seja negado na condição de trabalhador para que a nível de consciência, reassuma sua identidade. É ele o faz, já na condição de operário de linha de montagem. Aí a solidariedade que nasce é imposição material. Está superada a fase em que cada qual opera isoladamente um dado equipamento, e pode manobrá-lo concorrencialmente de acordo com sua maior ou menor destreza. Na linha de montagem, as condições de comunicação pioraram concretamente, ouvir e falar é muito mais difícil e se está praticamente impedido de se afastar alguns passos da banca de trabalho. Mais que tudo, o ritmo, agora, é totalmente impessoal, ficando suprimidas quaisquer características individuais de desempenho. O trabalho, quer queiram ou saibam, quer não queiram ou não saibam, tornou-se absolutamente equivalente, estabeleceu-se uma identidade universal. É, não resistimos à frase de efeito, a própria encarnação do trabalho abstrato. Não há mais espaço algum para nenhuma emulação, e cada um depende por inteiro dos outros, e não resta nenhuma outra alternativa. Sejam quem forem os que estão juntos à bancada formam um todo indissolúvel que leva a empreitada adiante; mais que isso, não podem deixar de levá-la.

É nesta configuração concreta que Petri faz

²⁹ Nem muito menos visitar o psicólogo da empresa, portador ele próprio da síndrome nervosa que busca, com gestos cabalísticos e pseudo-objetividade cibernética, identificar em Lulu.

³⁰ “... sem uma base na prática real, no trabalho como protoforma e modelo da prática, a exageração do conceito de prática tem por força que se transfiguram naquilo que, em realidade, é de novo uma contemplação idealista”. G. Lukács, *História e Consciência de Classe*, Editorial Grijalbo, México, 1969, p. XIX e XX.

ressurgir a figura de Militina, através do sonho de Lulu, e se estabelece o fluxo temporal passado-presente-futuro, onde o muro do velho enfermo é posto abaixo como ele sempre pedira. Em meio à névoa, eles entram no paraíso e encontram exatamente a eles próprios, em suas próprias condições. Lulu vai enumerando os que lembra ter visto. Um por um manifesta interesse em saber se também lá estava. A linguagem se embaralha, e já não se sabe se Militina lá estava, ou se Militina morreu. De Militina, no entanto, que não teve direito sequer à sanidade, e que dizia que quem decide da nossa loucura são os outros, dele vem a idéia do muro e de seu desfranqueamento. Quem realiza a proeza é Lulu, mas Elio Petri faz com que ele a execute da perspectiva da linha de montagem³¹, de tal modo que vinculada à narração do sonho, flui o trabalho de mão em mão, até o arremate, quando, então, o resultado é colhido por um trabalhador maduro de rosto inteligente e ar sereno que, sozinho³², o conduz, determinando seu rumo pela direção que imprime ao carrinho que dirige por meio de movimentos parecidos de alavanca. A música, ao fundo, estilizando o ruído de uma arma de repetição, completa a sugestão de que a violência própria ao operário reside no trabalho.

Do que se conclui que para Elio Petri, ao contrário do *lumpen-estudantado* a alienação não é uma sorte de pecado, de mácula a ser redimida a ferro e fogo, mas que resulta de um processo que abre concomitantemente para o homem integral.

³¹ Isto porque, no discurso empregado pelo diretor italiano, a taticidade não é função isolada num sistema conjuntural, mas se insere numa esfera mais ampla, onde a unidade do possível e do real é que tem a primazia.

³² “... o desenvolvimento superior da individualidade tem que ser comprada mediante um processo histórico no qual são sacrificados os indivíduos”. G. Lukács, op. cit., p. XIX.