

# TRABALHO ESTRANHADO, AMERICANISMO E FORDISMO: ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA FÍLMICA *A NÓS A LIBERDADE* *ESTRANGED LABOR, AMERICANISM AND FORDISM: CRITICAL ANALYSIS OF THE FILM À NOUS LA LIBERTÉ*

Bruno Chapadeiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** No filme *A Nous la Liberté* (1931) do cineasta francês René Clair, as personagens Émile e Louis são os chamados “vagabundos”, como o Carlitos de Chaplin em *Tempos Modernos* (1936), e que portanto cultivam valores pré-modernos, da liberdade e do companheirismo. Na referida obra cinematográfica, o diretor Clair expõe a lógica da sociedade do trabalho estranhado e suas impositões factuais, que alienam os homens do verdadeiro sentido da vida, a real liberdade. O presente artigo propõe uma análise crítica da obra fílmica de Clair, nos apropriando da metodologia *Tela Crítica* de forma a utilizarmos *A Nós A Liberdade* como ferramenta de compreensão e entendimento do desenvolvimento da sociedade burguesa descrita em “Americanismo e Fordismo” (1934) de Antonio Gramsci que passa a ser, portanto, nosso texto-base para compor tal dinâmica de análise crítica visto que a obra de Clair e o escrito de Gramsci são contemporâneos. A apropriação crítica (e compreensiva) do cinema permite por um lado, a apreensão da forma e do sentido das obras fílmicas em questão e por outro, contribui para o desenvolvimento do complexo teórico-categorial utilizado pelo sujeito que se faz público-como-classe. O que significa que a análise crítica de filmes pode contribuir com o desenvolvimento das ciências sociais e do cinema para uma percepção além da tela, pois partimos da visão estética lukasciana de que a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, o que produz, nesse movimento dialético, uma *elevação* na consciência sensível dos homens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Trabalho. Estranhamento. Fordismo. Cinema.

**ABSTRACT:** In the film *A Nous la Liberté* (1931) of the french filmmaker Rene Clair, Emile and Louis the characters are called “floaters,” as The Tramp in Chaplin’s *Modern Times* (1936), and therefore grow pre-modern values, freedom and fellowship. In that film, the director Clair exposes the logic of the society’s work and his estranged, which alienates the men of the true meaning of life, real freedom. This article proposes a critical analysis of the Clair’s movie, in appropriating of the *Tela Crítica* methodology in order to utilize *A Nous la Liberté* (1931) has a tool for understanding and knowing “Americanism and Fordism” (1934) from Antonio Gramsci, which becomes, therefore, our text for composing such a dynamic critical analysis as the work of Gramsci’s writing and the Clair’s movie are contemporary. The critical appropriation (and understanding) of the film allows, in one hand, the apprehension of form and sense of cinematic works in question and on the other, contributes to the development of complex theoretical and categorial used by the subject as public-as-class. This means that the critical analysis of movies can contribute to the development of social sciences and to a perception of cinema beyond the screen because in the Lukacs ontological vision, art is an activity that for part of everyday life, then return to it, what it produces, this dialectical movement, a rise in the sensitive conscience of men.

**KEYWORDS:** Work. Strangeness. Fordism. Cinema.

## INTRODUÇÃO

René Clair (1898-1981) trabalhou durante a Primeira Guerra Mundial como escritor de contos e crônicas para os combatentes, estreando no cinema em 1924 com o filme *Paris qui dort*, que contava a história de um cientista louco que congelou o tempo

<sup>1</sup> Professor do Depsi na UFPR. Doutorando em Educação pela UNICAMP. Mestre em Ciências Sociais pela UNESP/FFC-Marília e Psicólogo pela UNESP/FCL-Assis. Pesquisador-colaborador do Grupo de Pesquisa “Núcleo de Estudos Trabalho, Saúde e Subjetividade” (NETSS/Unicamp/CNPq) e da Rede de Estudos do Trabalho (RET/Unesp). E-mail: brunochapadeiro@yahoo.com.br.

em Paris. Clair já revelava então seu gosto pelo fantástico e pela comédia. O cineasta francês dizia que havia entrado para o cinema por acaso, porém acabaria realizando uma carreira de diretor que duraria quarenta e dois anos e que lhe renderia diversos prêmios e homenagens por ser considerado um mestre do cinema e o maior criador cômico depois de Charles Chaplin. René Clair figura entre os maiores cineastas do cinema francês sendo o primeiro a ingressar à Academia Francesa.

A obra cinematográfica de René Clair desvela um mundo poético no qual a realidade estranhada da modernidade afluyente do capital resvela para o irreal a malícia e a ironia oculta na imensa ternura das personagens. Faz-se importante salientar que a França de 1920 – quando Clair começava a dar seus primeiros passos no ramo cinematográfico produzindo seus primeiros filmes – estava imersa numa época de efervescência social, política e cultural, causada pelo após-guerra. Foi naquela determinada constelação histórico-social que tendeu a germinar a experiência cultural do modernismo em suas formas radicais. Aliás, o cinema é uma invenção da segunda modernidade do capital e suas inovações tecnológico-organizacionais pautadas no fordismo-taylorismo, o tornam a mais completa arte do século XX, capaz de ser a *síntese total* das mais diversas manifestações estéticas do homem. Tal espírito modernista marcaria as mais importantes inovações estéticas da sétima-arte do início do século XX.

O cineasta René Clair produziu seus primeiros filmes imerso numa conjuntura histórica de crise. Depois de 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, uma depressão mundial atingiu o sistema capitalista semeando desemprego, miséria social, e tendendo a ingressar num período de crise orgânica. Com a crise, a modernidade do capital convulsionava as relações sociais de sociedades urbano-industriais ainda marcadas por traços da tradição agrário-manufatureira, como era o caso da França.

Na Europa ocidental, a crise social provocava convulsão política, com o avanço do proletariado organizado e das forças políticas do fascismo. Na década de 1920, ao lado da perspectiva da revolução social, as vanguardas estéticas assustavam a burguesia. Deste modo, temos todos os ingredientes para o desenvolvimento do espírito cultural do modernismo clássico (ALVES, 2006, p. 37).

Na França de 1920, a maior expressão do modernismo eram os movimentos *avant-garde* que em sua segunda fase influenciariam as expressões artísticas do jovem Clair. Essa segunda fase do movimento *avant-garde* na França, por sua vez, foi influenciada pelos movimentos dadaísta e surrealista, que buscavam a espontaneidade por meio de experiências subjetivas, procurando fazer um cinema marginal que incorporasse através das formas estéticas, o espírito da crise de civilização do capital, se opondo diretamente ao cinema comercial e, acima de tudo, propondo uma *desefetivação*, palavra esta utilizada pelo Jovem Marx, nos *Manuscritos de Paris* e que em alemão (*entwirklich*),

quer dizer literalmente, “privado de realidade e/ou efetividade”. A *estética da desefetivação*, como Alves (2006, p. 38) denomina o gosto estético das vanguardas históricas, são a expressão plena da crise orgânica do capital entre-guerras, e do agudo estranhamento e fetichismo disseminado pelo processo de modernização crítica.

Desta forma, as obras de René Clair, em especial *A Nós A Liberdade*, que ora analisaremos, denotam um fundo político-ideológico contrário aos movimentos artístico-literários das primeiras décadas do século XX com tintas fascistas, *Stracittà* e *Spaventa*, que podem ser traduzidos como *ultra-urbanismo* e *ultra-regionalismo*, em que seus representantes defendiam, respectivamente, o tradicionalismo anti-europeu e anti-americano; e a modernidade urbana, internacionalista e vanguardista. A polêmica literária entre *Strapase* e *Stracittà* “não foi mais que a espuma da polêmica entre o conservadorismo parasitário e as tendências inovadoras da sociedade italiana” (GRAMSCI, 2010, p. 50).

Assim, o cinema realista como *arte total* utilizado por Clair, que conseguiu expressar a situação político-econômica da crise do sistema do capital do começo do século XX, consegue também nos apresentar ainda hoje conceitos e categorias das ciências sociais através de situações humanas típicas elaboradas por meio de uma série de técnicas de reprodução aprimoradas a partir de outras intervenções estéticas. Ao fazê-lo, consegue demonstrar que a realidade sócio-histórica efetiva é maior e mais complexa que conceitos e categorias abstratas que procuram apreendê-la cientificamente “o que não significa que conceitos e categorias não sejam imprescindíveis para uma autoconsciência crítica por meio da arte total do cinema” (ALVES, 2010, p. 21).

Diferentemente da informação que só tem seu valor no momento em que é nova e que vive em um vão momento precisando entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo de se explicar nele, muito diferente é a forma e o sentido da narrativa cinematográfica que conserva suas forças e que mesmo pertencendo a um determinado momento histórico-social, não se entrega a tempo algum, de modo que ainda depois de muitos anos, décadas e séculos, é capaz de se desenvolver e de se manter atual<sup>2</sup>. Assim, um filme é capaz de ser realista e de se fazer atemporal por incorporar em sua forma e conteúdo estéticos, uma dimensão capaz de expressar por meio de representações mistificadas o mundo dos homens. Na verdade, não é a obra de arte que é mistificada, mas sim, o mundo que ela representa. Por isso, a perspectiva da estética lukacsiana a qual adotamos, é de que a arte é um reflexo antropomorfizado do mundo sócio histórico.

<sup>2</sup> “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. O extraordinário e miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1993, p. 203).

Sendo assim, é com especial interesse que iremos tratar aqui da opereta *A Nós A Liberdade* (*À Nous La Liberté*, França, 1931) de René Clair, que propõe em seu eixo-temático principal, a sátira da nova sociedade industrial daquele tempo, que tem o fordismo-taylorismo como expressão magistral.

Ao contrário de *Tempos modernos* (*Modern Times*, EUA, 1936), de Charles Chaplin, que a produtora francesa Tobis, de *A Nós A Liberdade* mais tarde processaria por plágio, pelo fato do filme ter sido produzido cinco anos antes do clássico de Chaplin; o filme de René Clair nos soa como uma exaltação à nova sociedade industrial da época nos moldes fordistas-tayloristas. Começando em uma linha de montagem e terminando em uma fábrica mecanizada podemos considerar *A Nós A Liberdade*, um dos primeiros filmes da história do cinema a tecer, com poesia e humor – deixando ausente o receio muitas vezes associado à modernização<sup>3</sup> – uma crítica aguda à vida burguesa, baseada no trabalho estranhado e na negação do ócio. O filme trata também do significado do progresso técnico e da ideologia do amor romântico, uma das ideologias da modernidade do capital.

Para efetuarmos uma análise crítica da obra em questão, nos apropriaremos da metodologia do *Tela Crítica* criada por Alves (2010) e desdobrada por nós (2013) para utilizarmos *A Nós A Liberdade* como ferramenta de análise crítica da sociedade “americanista e fordista” do começo do século XX. Nos apoiaremos no texto homônimo de Gramsci que nos servirá como base para compor tal dinâmica de análise crítica visto que o filme de Clair e o texto de Gramsci são contemporâneos.

Nesta perspectiva teórica, iremos considerar o filme não apenas como *representação ideológica* ou *projeção subjetiva*, mas como *reflexo estético* da vida social, sendo esta peculiaridade da obra de arte realista que dá legitimidade à proposta do cinema como experiência crítica. Na medida em que o filme realista é um reflexo antropomorfizado da vida social, ele é um médium propício para a experiência crítica hermenêutica como autoconsciência da humanidade. Nesse caso, realiza-se o sentido da obra de arte, que na visão da estética lukasciana em que nos fundamentamos, é ser memória “autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. Portanto, a experiência da utilização da obra de arte de Clair como ferramenta de análise crítica do escrito de Gramsci, nos permitirá uma compreensão ampliada sobre a ofensiva política e ideológica da sociedade industrial que o marxista sardo tão bem descreveu em “Americanismo e Fordismo”, pois como dissemos, sendo contemporâneos (o filme de Clair datado de 1931 e o escrito de Gramsci de 1934), *A Nós a Liberdade* irá nos servir como objeto de reflexão sociológica numa perspectiva dialética, podendo contribuir para um melhor entendimento

<sup>3</sup> “(...) os próprios operários foram portadores das novas e mais modernas exigências industriais e, ao seu modo, as defenderam tenazmente; pode se dizer também que alguns industriais entenderam esse movimento e tentaram se aproveitar dele” (GRAMSCI, 2010, p. 57).

daquilo que Gramsci propõe-se a descrever sobre determinado momento histórico do capitalismo do começo do século XX ao qual teria como resultado a transformação do mundo do trabalho para sempre.

### A METODOLOGIA *TELA CRÍTICA*

Conforme dito acima, neste resultado de dinâmica de análise crítica da obra cinematográfica *A Nós A Liberdade* (1931) de René Clair, fizemos uso da metodologia do *Tela Crítica* proposta por Alves (2010) e esquadrihada por nós (2013) onde o ensaio de análise deve ser mais alongado, articulando sugestões temáticas apreendidas da narrativa fílmica com percepções teóricas relevantes, ficando claro o desenvolvimento da teoria social por meio de diálogo crítico com o filme.

Na metodologia *Tela Crítica*, o analista não “aplica” meramente a teoria à estrutura narrativa do filme, mas, pelo contrário, na medida em que elabora a análise crítica do filme surgem importantes *insights* teóricos que são verdadeiras contribuições às ciências sociais críticas, no exercício pleno da imaginação sociológica. Durante a dinâmica, revela-se a capacidade de criar teoria crítica – conceitos e categorias sociais – a partir da narrativa fílmica buscando encontrar, muitas vezes, uma linha de interpretação crítica coerente e pertinente ao eixo temático essencial exigindo-se um grande esforço intelectual. Nesse momento, ao mesmo tempo em que se busca analisar o filme, procede-se dialeticamente a *explicação categorial* que visa *re-significar as imagens do filme*<sup>4</sup>.

De forma sintética pode-se dizer que: “(...) a dinâmica de análise fílmica implica etapas de pesquisa da forma do filme, auto-reflexão pessoal, apreensão de cenas significativas, preparação teórico-crítica e elaboração final de ensaio crítico.” (ALVES, 2010, p. 65).

### A CONJUNTURA DO OBJETO FÍLMICO

Em *A Nós A Liberdade* não nos é dito em qual país se passa o filme. Especulamos ser a França por ser esta justamente a nacionalidade de René Clair, e também pelo fato das personagens da obra falarem o idioma francês. No entanto, o contexto sócio-histórico e o recorte temporal da obra são nítidos ao nos relatar a França do período após I Guerra Mundial - que se encontra também imersa no quadro mundial da crise financeira de 1929 – no bojo da transição de uma produção de mercadorias marcada por uma base manufatureira, onde havia a presença significativa do trabalho vivo no processo de trabalho, para uma produção capitalista da grande indústria, onde

<sup>4</sup> Trabalhamos mais a fundo com o desenvolvimento do método Tela Crítica de análise crítica de obras fílmicas no livro “Trabalho e Gestão através do Cinema” (CHAPADEIRO, 2013).

o sistema de máquina se impõe. Alterando o lugar do trabalho vivo e instaurando a subsunção real do trabalho ao capital.

É no tempo em que se passa a narrativa de *A Nós A Liberdade* que o *processo de racionalização* do fordismo-taylorismo se desenvolve de modo ampliado e intenso - logo após a I Guerra Mundial como dissemos - não se dando apenas pela substituição de homens por máquinas, mas, principalmente, no momento do desenvolvimento do capitalismo da grande indústria em que a *apendizagem do homem à máquina* é o significado profundo do fordismo-taylorismo<sup>5</sup>.

O fordismo-taylorismo como ideologias técnicas do capital na produção, se desenvolve de modo intenso no país capitalista hegemônico da primeira metade do século XX, os EUA. Após a I Guerra Mundial, a Inglaterra, potência industrial-capitalista do século XIX, perde espaço no mercado mundial<sup>6</sup>. São os EUA que, na segunda modernidade, irão expressar o ápice das novas tendências de exploração (e dominação) do capital.

Sem os lastros das tradições arcaicas da Velha Europa, os EUA se tornariam um campo fértil para as inovações técnicas, culturais e políticas do modo capitalista de produção. Nos EUA, o capital encontraria um *território* adequado para seu pleno desenvolvimento<sup>7</sup>.

Foi relativamente fácil racionalizar a produção e o trabalho, combinando habilmente a força – destruição do sindicalismo operário de alcance nacional – com a persuasão – altos salários, benefícios sociais diversos, propaganda ideológica e política muito hábil, conseguindo-se, assim, basear toda a vida de um país sobre a produção (GRAMSCI, 2010, p. 41).

A França, por razões complexas, ainda apresentava nesta época, uma composição social considerada por Gramsci (2010, p. 86) como “bastante sã”, pelo fato de existir uma larga base de pequena e média propriedade cultivadora sendo que, na mesma época em outros países, ocorria o contrário, onde os poupadores, segundo ele, estavam descolados do mundo da produção e do trabalho. Desta forma, para Gramsci, o americanismo com seu modo de vida e cultura baseados nos princípios do fordismo,

<sup>5</sup> “Não a plena abolição do trabalho vivo, mas a sua apendizagem à lógica do capital” (ALVES, 2006, p. 60).

<sup>6</sup> “Os EUA, território novíssimo do capital, aparecem como novo polo dinâmico de acumulação do capital” (ALVES, 2006, p. 60).

<sup>7</sup> “A América não tem grandes tradições históricas e culturais, mas também não está marcada por essa capa de chumbo. Essa é uma das principais razões – certamente mais importante do que a assim chamada riqueza natural – que explicam sua formidável acumulação de capitais, não obstante o nível de vida das classes populares ser superior ao europeu. A não existência destas sedimentações viscosamente parasitárias deixadas pelas fases históricas, permitiu uma base sã à indústria e especialmente ao comércio, e sempre reduziu a função econômica representada pelos transportes e pelo comércio a uma atividade subalterna a da produção, ou melhor, a uma possível absorção dessas atividades da produção” (GRAMSCI, 2010, p. 40-41).

contrastavam com uma Paris “onde existia uma estrutura histórica e artística onde os testemunhos de uma civilização autóctone são presentes”<sup>8</sup>.

Portanto, a civilização europeia do começo do século XX só assumiu uma “epiderme nova no clima americano” (GRAMSCI, 2010, p. 90), tendo o americanismo encontrado certa resistência inicial na França de *A Nós A Liberdade* e um acolhida imediata na Alemanha, por exemplo, o que para o autor demonstrava as diferenças no grau de *européismo* de cada nação. As classes médias francesas não suportaram as crises ocasionais como a inflação alemã, nem a crise orgânica do capital de 1929 com o mesmo ritmo acelerado com que as suportou a Alemanha. “Por isso é verdade que em Paris o americanismo soa como uma maquiagem, uma superficial moda estrangeira” (GRAMSCI, 2010, p. 90).

Apesar da resistência e aceitação tímida do *American Way of Life* por parte dos franceses, é revelador como na Europa como um todo o americanismo foi aceito facilmente, e “o quadro a óleo de uma América sem lutas internas de classe” (GRAMSCI, 2010, p. 90) foi difundido muito habilmente. Foi dessa maneira que se combateu o americanismo como elemento subversivo à estagnada sociedade europeia, ao mesmo tempo em que os EUA foram apresentados como exemplo de homogeneidade social para uso da propaganda e como premissa ideológica de leis excepcionais conforme dissemos acima.

Temos nas personagens Louis e Émile de *A Nós A Liberdade*, a representação deste excêntrico homem do “tipo-francês” do começo do século XX que são a expressão da não intencionalidade de integração ao americanismo e do sentimento de *desacomodamento* causado por não compartilharem dos novos valores advindos da modernidade-máquina. Deste modo, Émile e Louis não pertencem ao mundo industrial fordista-taylorista que está nascendo e se impondo com vigor à França capitalista de 1930 que ainda preserva largos espaços de sociabilidade agrário-corporativa. Como observa Anderson (apud ALVES, 2006, p. 48), na Europa ocidental vigorava, nessa época, *uma economia e uma sociedade apenas semi-industriais* ainda, nas quais a ordem dominante continuava em larga medida agrária ou aristocrática.

A modernidade-máquina é o mundo social da ética do trabalho estranhado e da responsabilidade. Entretanto, Émile e Louis preservam os ideais de um subproletariado pré-industrial, de cariz corporativo-artesanal, “livre como pássaros”. Nitidamente representantes das classes subalternas incapazes de se incorporar à disciplina da fábrica taylorista-fordista. É a partir deles que René Clair (e mais tarde, Charles Chaplin) irá elaborar sua crítica da modernidade-máquina do capital.

<sup>8</sup> “Em Paris, onde existe uma estrutura histórica e artística, onde os testemunhos de uma civilização autóctone são presentes, o americanismo contrasta como a maquiagem sobre a velha face de uma mulher da vida.” (GRAMSCI, 2010, p. 87).

## MODERNIDADE-MÁQUINA E RESISTÊNCIA DAS CLASSES SUBALTERNAS

*A Nós A Liberdade* se inicia quando certo dia, dois presidiários, Émile (Henri Marchand) e Louis (Raymond Cordy) planejam fugir da prisão. Já nas primeiras cenas vemos Émile e Louis executando trabalho cativo numa linha de montagem de pequenos cavalinhos de madeira (e aqui a brilhante sugestão posta por René Clair onde Fábrica e Presídio confundem-se por terem quase os mesmos papéis desempenhados pelos atores sociais e semelhantes estruturas organizacionais). Não conseguimos identificar o motivo do encarceramento, talvez tenham sido presos por se recusarem a trabalhar conforme nos é esclarecido em cena mais adiante no filme. Após a fuga, Emile é recapturado, mas Louis escapa e ergue um império baseado nos princípios da linha de montagem tornando-se um rico industrial do ramo fonográfico<sup>9</sup>.

O caso da passagem territorial (e temporal) de uma situação histórica-pessoal para outra de Louis merece uma breve explicação. Logo ao fugir do presídio, por acaso, Louis furta a bicicleta de um ciclista que participa de um torneio. A ânsia de fugir o leva a vencer o torneio de ciclismo, sendo ovacionado como o grande campeão. Tempo depois, obrigado pela necessidade, Louis comete um furto assaltando uma pequena loja de mantimentos. É com o dinheiro do roubo que ele irá montar um negócio de venda de discos, tornando-se, em pouco tempo, um comerciante bem-sucedido do ramo fonográfico e mais tarde, torna-se um grande industrial do setor de fonógrafos.

É curiosa a análise que Alves (2006, P. 41) faz da metáfora do enriquecimento da personagem Louis, nos chamando a atenção para a passagem histórica da assim chamada *acumulação primitiva*, caracterizada por atos de furtos e trapanças, para o *sistema do salariedade*, baseado na produção de mais-valia, sendo neste momento, a introdução da fábrica taylorista-fordista.

Anos depois, ao ser libertado, Émile, por acaso, vai trabalhar na fábrica de Louis. Com a ajuda do velho amigo, ele busca se aproximar da sua amada, a jovem Jeanne (Rolla France), empregada de escritório da fábrica. Entretanto, ela ama outro operário. Seguindo a lógica do “aqui se faz, aqui se paga”, o desenlace narrativo ocorre quando Louis é chantageado por causa de seu passado correndo o risco de descobrirem que ele é um fugitivo. Finalmente, ele irá decidir voltar, com o amigo Émile, à vida de liberdade e companheirismo como dois mendigos errantes.

<sup>9</sup> “Neste momento do filme, com o aparecimento da grande indústria, quando a câmera nos conduz para dentro da fábrica, somos conduzidos do *tempo passado* para o *tempo presente*: do tempo passado da acumulação primitiva para o tempo presente da produção de mais-valia. Ou ainda da *territorialidade* das ruas e das lojas, para o território oculto da grande indústria. É interessante que, antes de sermos conduzidos para dentro do local de trabalho, a última imagem da esfera da circulação é a *marca* da grande empresa de Louis, um ‘L’ em destaque, mostrando que o capital acumulado adquiriu também uma dimensão imaterial (o capital imaterial)” (ALVES, 2006, p. 50).

Em 1931, imerso na depressão capitalista, a crítica ao modelo fordista-taylorista e do estilo de vida burguês assume, com Clair, no cinema, seu ápice. O que significa que *A Nous la Liberte* está envolvido numa luta ideológica contra as disposições do sistema do capital. Talvez inspirado em Clair, Chaplin iria produzir, anos depois, seu *Tempos Modernos*.

No item §10 do texto “Americanismo e Fordismo”, Gramsci (2010) nos explicita o que poderíamos chamar de *eixo-norteador-explicativo* da composição da narrativa de *A Nós A Liberdade* ao dar o título “*Animalidade e Industrialismo*” ao referido item que abaixo reproduzimos com a intenção de melhor nos fazermos entender:

A história do industrialismo sempre foi – e se torna hoje [1934, grifo nosso] de uma forma mais acentuada e rigorosa – uma contínua luta contra a *animalidade* do homem, um processo ininterrupto, geralmente doloroso e sangrento, de sujeição dos instintos (naturais, isto é, animais e primitivos) a sempre novas, mais complexas e rígidas normas e hábitos de ordem, exatidão, de precisão, que tornam possíveis as formas sempre mais complexas de vida coletiva, consequência necessária do desenvolvimento do industrialismo (GRAMSCI, 2010, p. 63).

Se não tivesse sido escrito três anos após a produção de *A Nós A Liberdade*, o trecho de “Americanismo e Fordismo” de Gramsci que reproduzimos acima encaixar-se-ia perfeitamente como um prelúdio anexo à obra de Clair por descrever tão brilhantemente o enredo e eixo-temático que nos deparamos na obra fílmica. Afinal, como o próprio título do filme nos sugere *a priori*, iremos encontrar em sua forma e conteúdo, uma história sobre a Liberdade, e de que forma esta é tirada dos homens com o desenvolvimento do industrialismo.

Como dissemos no item anterior, em *A Nós A Liberdade*, Clair irá nos contar a história de dois presidiários, Louis e Émile, que não se adequam à nova lógica da segunda modernidade do capital que tem o fordismo-taylorismo como forte expressão. Em *A Nous la Liberte*, Émile e Louis são vagabundos, como o Carlitos de Chaplin, que cultivam valores pré-modernos, da liberdade e do companheirismo. Deste modo, Clair expõe a lógica da sociedade do trabalho estranhado, suas impositões factuais, que alienam os homens do verdadeiro sentido da vida.

Em *A Nós A Liberdade*, a linha de montagem está no presídio e na fábrica, consumindo tempo de vida de homens e mulheres. Na verdade, é contra a expansividade do capital e da ideologia do trabalho estranhado que René Clair se manifesta em sua obra. O vagabundo de Chaplin e o Émile e Louis de Clair são da mesma estirpe – são anti-heróis problemáticos, personagens pré-modernos, quase quixotescos contra o avanço alucinante da moderna industrialização capitalista, que teve seu impulso maior na década de 1920.

Sobre essa questão da “vagabundagem” e/ou o “culto ao ócio” das personagens Émile e Louis, encontramos em Gramsci que ele se posicionava de acordo com Goethe quando o mesmo desconstitui o mito do *lazzaronismo* orgânico das classes populares napolitanas:

A expressão *lazzarone* remonta à dominação espanhola na região e é derivada de Lázaro, o mendigo leproso cuja parábola é narrada no Evangelho (Lucas 16, 19-21). Essa expressão assumia frequentemente a conotação pejorativa de preguiçoso ou vagabundo e foi teorizada pela sociologia positivista italiana no final do século XIX e início do século XX, que desse modo justificava em termos raciais as diferenças entre o Norte e o Sul da Itália (GRAMSCI, 2010, p. 35-36).

Gramsci então nos revela que, ao contrário, os napolitanos eram sim muito ativos e engenhosos, mas que, a questão consistia em ver qual seria o resultado efetivo de tal engenhosidade, que não é produtiva e não se destina à satisfação das necessidades de exigências das classes produtivas. Como no caso de Émile e Louis que a partir de certo momento da narrativa fílmica “integram-se”, por acaso à ordem sistêmica do capital – Louis como um capitalista e Émile como trabalhador assalariado – porém é um mero desvio narrativo, exceção que salienta a regra, pois como pré-industriais e, portanto acostumados à vida libertária do campo e da estrada, são irremediavelmente incapazes, em si e para si, de se integrarem à ordem sócio-metabólica do capital.

Ora, o proletariado pré-industrial tão bem identificados em Émile e Louis é marcado por tais traços de rejeição da disciplina proposta pelo americanismo. A verdade é que o capital – por meio do americanismo - não pode desenvolver o novo tipo de homem demandado pela racionalização da produção e do trabalho – fordismo - até que o instinto sexual esteja totalmente regulado, até que ele tenha sido também racionalizado. Portanto, que “a seleção ou educação do homem adaptado aos novos tipos de civilização, ou seja, às novas formas de produção e de trabalho, ocorre com o emprego da extraordinária brutalidade, jogando no inferno das subclasses os débeis e refratários, ou eliminando-os de todo” (GRAMSCI, 2010, p. 64).

Contudo, o *proletário moderno* proposto pelo binômio americanismo e fordismo é aquele expropriado de tudo aquilo que o torna homem, incapaz de dar respostas radicais à nova realidade que se impõe a ele, de modo tal que a dominação ideológica age como uma forma de coerção imposta a criar novos hábitos, conforme a nova forma de trabalho e passa a ser de difícil contestação porque opera na interioridade deste trabalhador.

Todavia ele é feito e não se aniquila espiritualmente o homem. Quando o processo de adaptação ocorre, se verifica na realidade que o cérebro do operário, em vés de se mumificar, alcança um estado de completa liberdade. Foi mecanizado completamente só o gesto físico; a memória do ofício, reduzido a gestos simples repetidos com ritmo

intenso, se aninhou nos feixes de músculo e nervos o que deixou o cérebro livre e solto para outras ocupações (GRAMSCI, 2010, p. 77).

Tal passagem do texto de Gramsci e o que dissemos acima nos remete à cena em que Émile, após sair do cárcere, cego em sua paixão ardente pela bela Jeanne, uma jovem empregada da fábrica de Louis, vai buscar trabalho na fábrica de fonógrafos sem saber que esta pertence ao seu velho amigo Louis. Émile não consegue se adaptar à fábrica e sua linha de montagem em ritmo frenético, afinal, Émile está livre ao menos em sua mente, para pensar e idealizar sua paixão romântica pela jovem Jeanne.

Entenderam que *gorila amestrado* é apenas uma expressão, que o operário permanece *infelizmente* homem e que ele, durante o trabalho, pensa bastante, ou pelo menos tem muito mais possibilidades de pensar, ao menos depois de ter superado a crise de adaptação e não ter sido eliminado. E não só pensa, mas o fato de não ter satisfação imediata no trabalho e a compreensão de que querem reduzi-lo a um *gorila amestrado* podem levá-lo a um curso de pensamentos pouco conformista (GRAMSCI, 2010, p. 77-78).

O que René Clair parece nos sugerir – que vai de encontro com os escritos de Gramsci – é que, a linha de montagem, ao *tecnificar* o trabalhador coletivo, expõe tanto o supremo poder, quanto a vulnerabilidade do capital. A mera perturbação de um operário alucinado, como Émile, paralisa toda uma linha de produção em série<sup>10</sup>. O toque de humor é que o próprio capataz, senhor da disciplina fabril, também se dispersa devido a presença da jovem Jeanne, objeto de desejo e da paixão romântica<sup>11</sup>.

Logo, Gramsci pontua nos dizendo, que tal coerção deve ser combinada com a persuasão e o consenso. Ou seja, assim que este *proletário moderno* fosse criado universalmente haveria naturalmente uma mutação dos costumes e dos hábitos individuais – o que não pode ocorrer somente com a coerção – mas apenas com a moderação da coação (autodisciplina) e da persuasão, também na forma de altos salários (no filme, quando Louis se traveste de capitalista ele passa a tratar a todos como mercadorias-consumíveis)<sup>12</sup>, isto é, com a possibilidade de um melhor nível de vida adequado aos novos modos de produção e de trabalho, que demandam um particular dispêndio de energias musculares e nervosas.

A trama narrativa de *A Nós A Liberdade* entra em seu último momento quando um grupo de chantagistas busca tirar vantagem do capitalista Louis, ameaçando denunciá-lo como ex-presidiário fugitivo<sup>13</sup>. Louis não aceita a chantagem e prepara a

<sup>10</sup> É o que acontece também em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin.

<sup>11</sup> “Parece que, em *A Nós A Liberdade*, só o desejo erótico tende a subverter a ordem mecânica da produção em série” (ALVES, 2006, p. 46).

<sup>12</sup> Na lógica do ditado “todos têm seu preço”

<sup>13</sup> “Na verdade, por trás de um homem de negócio bem-sucedido existe um fugitivo da lei” (ALVES, 2006, p. 44).

sua fuga. Mas antes de abandonar sua vida de capitalista e voltar à vida de vagabundo, fugindo da ordem industrial (ao lado de seu amigo Émile, desiludido do amor romântico), o empresário Louis inaugura a nova fábrica automatizada, entregando-a aos operários. Este é um momento *surreal* da narrativa de René Clair: um surrealismo que nos sugere que a automação total da fábrica irá propiciar tempo livre e ócio aos operários, que aparecem na cena final do filme, na nova fábrica sob autogestão operária usufruindo do trabalho emancipado e do ócio (utopia da sociedade socialista).

## CONCLUSÃO

É interessante notar que as personagens Émile e Louis de *A Nós A Liberdade* não apenas proclamam o velho ócio, das sociedades pré-industriais, imersas no ritmo da natureza, mas as possibilidades do novo ócio, baseado nos avanços das máquinas, que poderiam colocar, pelo menos, a possibilidade de liberação dos homens do trabalho estranhado (o que exigiria a abolição do capital como propriedade privada e divisão social do trabalho). Clair é visionário ao vincular a ideologia do amor romântico, escape furtivo à banalidade do cotidiano capitalista, com a indústria fonográfica, ou seja, um tipo de indústria cultural, a fábrica dos sonhos.

Deste modo, René Clair faz a crítica do fordismo-taylorismo através do elogio ao ócio. Ou melhor, um elogio ao tempo livre, que contém em si, a alucinada busca de uma vida plena de sentido. De certo modo, não se trata tão somente de uma ode à sociedade do tempo livre ou do ócio, mas sim à sociedade do trabalho emancipado. O próprio René Clair demonstrou, no filme, a vinculação intrínseca entre trabalho e vida social, entre a instância do trabalho e a instância da reprodução social. Se o trabalho se emancipa, a vida social tende a tornar-se plena de sentido (ALVES, 2006, p. 57).

A contribuição de Antonio Gramsci da afirmação do americanismo enquanto um novo modo de vida – chamado, posteriormente, de *modo de regulação* ou mesmo *modelo de desenvolvimento* – tornou o termo fordismo muito popular no universo dos estudos sobre trabalho por sintetizar a unidade entre a história e a lógica do desenvolvimento da burguesia norte-americana como classe historicamente determinada.

Na verdade, “Americanismo e Fordismo” na verdade representam as duas faces de uma mesma moeda. Isto é, uma nova composição das forças produtivas do trabalho social por meio dos chamados processos de modernização conservadora: à racionalização da produção correspondia um novo ajuste entre estrutura e superestrutura, sempre no sentido de recompor a unidade entre relações sociais de produção e aparelhos de hegemonia.

A crítica às alternativas abertas pelo fordismo deveria levar à reincorporação do elemento ético-político capaz de imprimir uma direção à luta pela emancipação das classes subalternas.

Não é de grupos sociais *condenados* pela nova ordem que se pode esperar a reconstrução, mas daqueles que estão criando, por imposição e com o próprio sofrimento, as bases materiais desta nova ordem. Esses *devem* encontrar o sistema de vida original e não de marca americana, para tornar *liberdade* o que hoje é necessidade (GRAMSCI, 2010, p. 89).

Portanto, a verdadeira liberdade implica suprimir os obstáculos sociais estranhados (propriedade privada/divisão do trabalho), que impedem o pleno desenvolvimento da individualidade humano-genérica. Por fim, a canção entoada por Émile e Louis e os trabalhadores na cena final de *A Nós A Liberdade* é uma verdadeira ode ao trabalho emancipado e à liberdade das classes subalternas numa sociedade de tempo livre (traduzindo nas entrelinhas o ideário socialista): “*Quando todas as coisas em torno de nós funcionar/Amigos, vamos aproveitar nossa ociosidade/Em qualquer lugar a vida é uma melodia/Em qualquer lugar, é vinho e romance/Então aqui estamos, à nós a liberdade!*”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Giovanni. **Tela Crítica – A Metodologia**. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010.

\_\_\_\_\_. **Trabalho e Cinema – O mundo do trabalho através do cinema**. Londrina: Editora Praxis, 2006.

CHAPADEIRO, Bruno. **Trabalho e Gestão através do Cinema**. Bauru: Ed. Canal 6; Londrina: Ed. Práxis, 2013.

GRAMSCI, Antonio (1891-1937). 1 **Americanismo e fordismo**. 2 Quaderni Del carcere. 3. Tradução: Gabriel Bogossian. 4 Notas Alvaro Bianchi. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

LUKÁCS, György. **Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. (Pensamento Crítico, 13)

MARX, Karl. **O capital - Crítica da economia política**. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Editora Boitempo, 2013.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Editora Boitempo, 2004.

Data de submissão: 03/04 /2014

Data de aprovação: 09/06/2014

