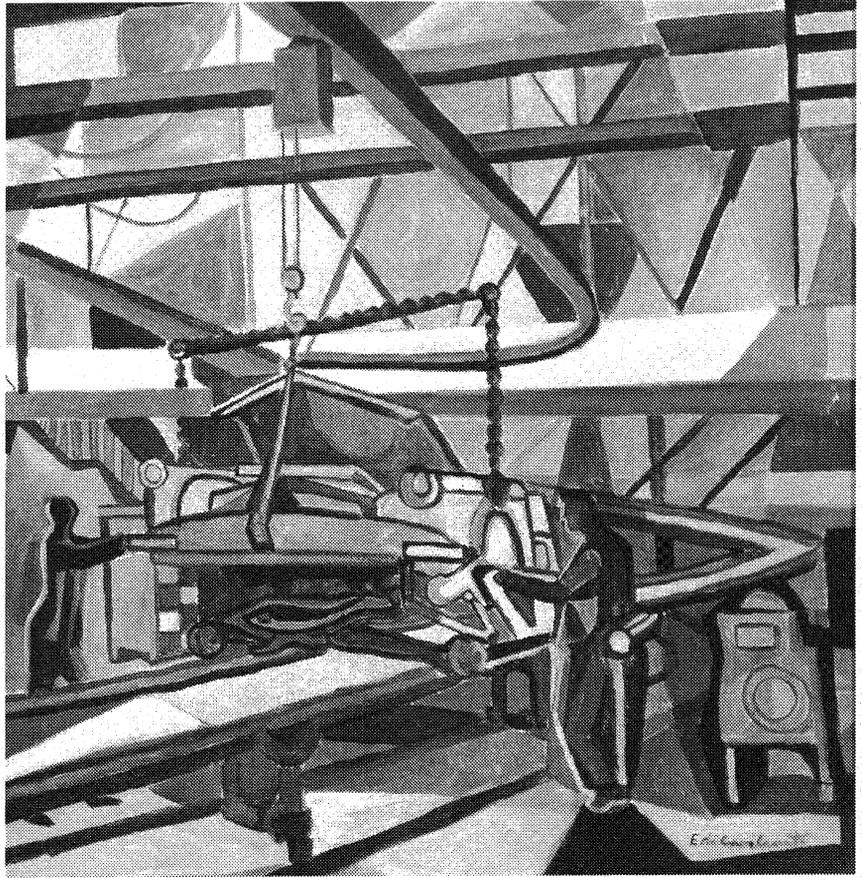


# *A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em Tempos Modernos, de Charles Chaplin*



Emiliano Di Cavalcanti. *Linha de produção* (detalhe). 1960-1970.

## *Giovanni Alves*

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de Marília. Coordenador do projeto de extensão Tela Crítica ([www.telacritica.org](http://www.telacritica.org)) e da Rede de Estudos do Trabalho/RET ([www.estudosdotrabalho.org](http://www.estudosdotrabalho.org)). Autor, entre outros livros, de *O novo (e precário) mundo do trabalho: reestruturação produtiva e crise do sindicalismo*. São Paulo: Boitempo, 2000. [giovanni.alves@uol.com.br](mailto:giovanni.alves@uol.com.br)

## A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin

Giovanni Alves

### RESUMO

*Tempos modernos*, clássico filme de Charles Chaplin, nos dá sugestões interessantes para uma reflexão crítica sobre a modernidade burguesa. A partir dele podemos apreender elementos essenciais intrinsecamente contraditórios da lógica do capital não apenas no processo de trabalho, através da fábrica fordista, mas do cotidiano e do processo de reprodução social.

**PALAVRAS-CHAVE:** capitalismo; modernidade; cinema; trabalho; estranhamento.

### ABSTRACT

*Modern times*, classic movie of Charles Chaplin, give us interesting suggestions for a critical reflection on bourgeois modernity. Through it we can not only apprehend contradictory essential elements of the logic of the capital in the work process, but the process of social reproduction at capitalist society.

**KEYWORDS:** capitalism; modernity; cinema; labour; alienation.



Nosso objetivo é apresentar uma análise crítica do filme clássico *Tempos modernos* (*Modern times*), de Charles Chaplin (1936), buscando nele sugestões interessantes para uma reflexão crítica sobre a modernidade do capital, não apenas no tocante à dimensão do processo de trabalho (como o filme de Chaplin tem sido comumente aprendido), mas com respeito à dimensão do processo de reprodução social, caracterizado pelo estranhamento e fetichismo da mercadoria. O que iremos elaborar, com pretensões meramente introdutórias, não é uma análise estética propriamente dita de *Tempos modernos*, de Charles Chaplin. Nosso interesse é de nos apropriarmos do filme para, a partir dele, apreendermos sugestões para uma reflexão crítica sobre a modernidade do capital<sup>1</sup>.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que *Modern times* é um filme genial no tocante à sua forma estética, traduzindo em situações de tragédia e humor, as contradições de conteúdo da ordem do capital. É através desta forma estética particular que Chaplin decidiu expressar a verdade do mundo burguês; ordem social constituída, em si e para si, não apenas por elementos de exploração do trabalho vivo, estranhamento e fetichismo social, mas por possibilidades concretas de desenvolvimento humano-genérico, negadas, é claro, mas não suprimidas, pelo capital como sujeito automático (o que Chaplin traduziu através da categoria da esperança)<sup>2</sup>.

De certo modo, *Tempos modernos* não tem sido bem recepcionado pela crítica de cinema. Da filmografia de Chaplin, *Luzes da cidade*, clássico de 1931, que tem sido aclamado como seu filme maior (por exemplo, Roger Ebert escolhe *Luzes da cidade*, e não *Tempos modernos*, como o grande filme de

<sup>1</sup> Este ensaio é extrato de um estudo mais amplo sobre o filme *Tempos modernos*. Utilizamos uma metodologia desenvolvida pelo Projeto de Extensão Tela Crítica ([www.telacritica.org](http://www.telacritica.org)). Para uma análise detalhada do filme *Tempos modernos* sugerimos o CD-Rom *Tempos modernos: análise do filme Londrina: Práxis*, 2004, Série Tela Crítica, elaborado por nós. Sobre a metodologia utilizada para a análise do filme, indicamos o ensaio "A hermenêutica do filme", de nossa autoria, à disposição no site supracitado.

<sup>2</sup> V. MARX, Karl. *O Capital: crítica da Economia Política*. Livro I, V. I, São Paulo: Abril, 1985, p. 270; BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*. Madri: Editorial Trotta, 1967, p. 450.

Carlitos)<sup>3</sup>. Da imensa bibliografia sobre a filmografia de Chaplin, um dos poucos livros dedicados ao clássico de Chaplin é *Charles Chaplin: his reflection in Modern Times*, organizado por Adolph Nysenholc<sup>4</sup>.

### *The industrial worker* como o anti-herói problemático

O objetivo do filme, logo apresentado na abertura, é bastante singelo: a busca da felicidade. Entretanto, o que iremos assistir é o que podemos considerar a tragicomédia de um anti-herói problemático. De fato, é como anti-herói problemático que podemos caracterizar o personagem de Charles Chaplin em *Tempos modernos* (ele aparece como *the industrial worker*). Primeiro, o *industrial worker* é uma individualidade em-si e para-si. Através de suas atitudes exóticas, ele se destaca da massa proletária (ou rebanho de ovelhas, no sentido metafórico) que aparece, logo nos primeiros momentos do filme (se prestarmos bem atenção, iremos perceber que, no meio daquele rebanho, aparece uma ovelha negra, que é *the industrial worker*).

De fato, o cinema de Hollywood construiu-se em cima da projeção de individualidades modernas, do drama novelístico de indivíduos como heróis, pioneiros desbravadores de mundos selvagens. O épico aparece como o gênero típico de uma modernização heróica. Por exemplo, apenas uma civilização do capital, como a que se desenvolveu nos Estados Unidos, poderia expressar o épico da individualidade heróica num gênero específico (o *western*).

Ao tratar de individualidades heróicas, Hollywood contribuiu para promover uma identificação do público-massa com o personagem. Como observa Eisenstein, o cinema da modernidade não trata apenas com coletividades, mas com individualidades, desenvolvidas (e frustradas), é claro, pela civilização do capital (individualidades que são apreendidas pela indústria cultural através da ótica do individualismo burguês). Por isso, o capital, em seu desenvolvimento civilizatório contraditório, as desenvolve e as frustra em suas possibilidades humano-genéricas. Ou ainda, as distorce e as inverte, como ocorre com a concepção individualista do herói burguês. Na verdade, as individualidades heróicas em Hollywood assumem um cariz estranhado ou aparecem como heróis problemáticos<sup>5</sup>.

Entretanto, em *Tempos modernos*, a incapacidade de Chaplin em adaptar-se à sociabilidade do capital, transforma sua saga na odisséia de um anti-herói problemático (ou uma anti-épopeia), ao estilo de *Dom Quixote* de Cervantes. Ora, nada mais distante do heroísmo clássico que o suposto vagabundo de Chaplin. Pelo contrário, o *industrial worker* que nos aparece em *Tempos modernos* busca o anonimato, mas sua inserção problemática na modernidade capitalista o coloca sempre em situações de destaque. Diríamos, um destaque transgressor; com sua ingenuidade e afetos pré-modernos (o que observamos também no personagem Sr. Hulot, de Jacques Tati), o colocando sempre em apuros.

Mas o que assistimos em *Tempos modernos*, para usarmos o título de um dos relatos de Franz Kafka em *O processo*, é a *descrição de uma batalha*, a batalha de um homem concreto, o *industrial worker*, cujo núcleo humano reage à constelação histórica específica do neocapitalismo da década de 1930 (o do fordismo-taylorismo).

Suas transgressões involuntárias, que são muitas no decorrer do filme, são uma forma inconsciente de denunciar a corrosão da autonomia individual

<sup>3</sup> EBERT, Roger. *A magia do cinema*. São Paulo: Ediouro, 2004.

<sup>4</sup> NYSENHOLC, Adolphe. *Charlie Chaplin: his reflection in Modern Times*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1991.

<sup>5</sup> EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 24.

pelo capitalismo moderno. Sua inadequação é quase instintiva, pois, por mais que queira, ele não pode se subsumir sem resíduos sob seu papel na divisão alienada do trabalho. O que presenciamos é o choque trágico (e cômico) de um homem comum com a realidade estranhada.

Por exemplo, ao tentar devolver a bandeira vermelha de um caminhão, Chaplin é confundido como um agitador comunista. A polícia o reconhece como o líder subversivo da massa operária e o coloca na cadeia. O gesto altruísta se interverte em transgressão política involuntária. É enquadrado pelo sistema de controle social (em *Tempos modernos*, a fábrica prefigura a sociedade burguesa). O singelo gesto do *industrial worker* se interverte em tragédia pessoal, pois sua simples intencionalidade abnegada encontra-se diante dos nexos candentes da luta de classes a qual estava inserido objetiva e irremediavelmente.

Ora, a passeata de operários insurgentes, que segue o líder involuntário, é expressão da modernidade do capital. Nesse momento de *Tempos modernos*, as massas aparecem não como ovelhas (tal como na abertura do filme), mas como proletários insurretos. São operários desempregados que protestam contra o efeito perverso da crise capitalista: o desemprego massivo. Talvez não expressem a consciência de classe necessária, mas sim uma consciência de classe contingente, que expõe as contradições objetivas da ordem crítica do capital.

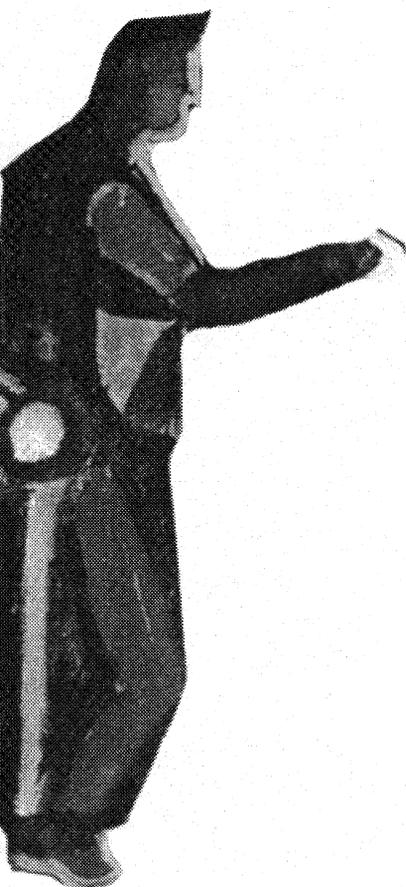
Na verdade, o *industrial worker* é conduzido pelo destino, como diria Max Weber, a se inserir na nova condição moderna. Ora, a luta de classes é tão moderna quanto a linha de montagem. Mais uma vez, *the tramp* (o vagabundo, o personagem de Charles Chaplin), se insere na lógica da modernidade do capital de uma forma estranhada, pois ele não aderiu, de forma consciente, à passeata proletária, mas foi conduzido por ela. Ou melhor, viu-se no interior dela. Ao se tornar líder comunista por acaso, vai para a cadeia pública.

Devemos nos lembrar que antes, na fábrica, ele tem um surto nervoso que o leva a sabotar inconscientemente a produção capitalista. Foi um gesto insano e meramente individual, que o leva ao hospital psiquiátrico. De fato, o *industrial worker* é conduzido pelas casualidades estranhadas, aparecendo como mero brinquedo das disposições sistêmicas do capital. Apesar de involuntárias (e contingentes), suas transgressões são radicais. Mas elas apenas expõem, através de uma genial comicidade, as contradições viscerais do capital e sua ordem problemática. Do hospital psiquiátrico, o *industrial worker* vai para a cadeia pública. Loucura e criminalidade — *Tempos modernos* sugere, deste modo, os destinos típicos de uma força de trabalho não-adequada à ordem do capital.

### A centralidade do trabalho

O local de trabalho ocupa espaços significativos em *Tempos modernos*. Como salientamos, Chaplin sugere a centralidade do trabalho em suas múltiplas formas. Mas, é sempre um trabalho estranhado, subsumido à lógica do capital. A cena primordial do filme é a fábrica fordista. É a partir da produção capitalista que Chaplin irá apresentar, e nos introduzir, *Tempos modernos*. A construção lógica da narrativa é perfeita, pois incorpora a “verdade” da sociedade produtora de mercadorias.

Os locais de trabalho em *Tempos modernos* são múltiplos. Primeiro, a



fábrica capitalista propriamente dita com sua linha de montagem, que produz mercadorias não-identificadas em seu conteúdo concreto. De fato, nós não sabemos o que o *industrial worker* produz naquela linha de montagem. Na verdade, a mercadoria da fábrica fordista de *Tempos modernos* é meramente expressão do trabalho abstrato.

Outro local de trabalho em *Tempos modernos* é o estaleiro naval. Mais adiante, irão aparecer outros ambientes de trabalho, agora ligados ao setor de serviço (Chaplin ocupa a função de vigia de uma loja de departamentos, e depois trabalha como garçom-*showman* numa boate). O *industrial worker* é um típico proletário, inserido em várias atividades de trabalho assalariado. Em cada uma delas, Chaplin expressa o drama do proletário no processo de trabalho capitalista, que é processo de valorização. O que significa que ele deve exercer um trabalho sem conteúdo, monótono e repetitivo, principalmente no caso do trabalho industrial, *locus* da acumulação de valor e objeto de racionalização do capital através dos métodos fordistas-tayloristas (o que só ocorreria com o setor de serviços no pós-guerra).

A crítica do capital que Chaplin sugere em *Tempos modernos* é uma crítica de forma e conteúdo do trabalho estranhado. Como diria o jovem Marx, não é apenas o produto que é estranho ao proletário, mas o processo de trabalho, seu conteúdo, que lhe é estranho e doloroso. Mas, o estranhamento em *Tempos modernos* perpassa não apenas o processo de trabalho na fábrica, mas o cotidiano fetichizado em suas múltiplas dimensões.

Nas primeiras cenas de *Tempos modernos*, Charles Chaplin nos apresenta os principais elementos da fábrica fordista-taylorista. Através de imagens, ele faz a anatomia da lógica fordista-taylorista, da produção em massa, tanto em sua objetividade quanto em sua subjetividade. Aparecem imensas instalações fabris (a grande indústria) e, entrando na fábrica, uma massa de operários que, através de um recurso metafórico, é comparada a um rebanho de ovelhas. Um detalhe: no meio delas, uma ovelha negra (em *A greve*, de 1926, Serguei Eisenstein utilizou o mesmo recurso metafórico para identificar operários em greve como bois indo para um matadouro). O que Chaplin sugere é a idéia do operário-massa, que tanto caracterizou a produção fordista-taylorista (o próprio Frederick Taylor considerava o *operário-bovino* como aquele mais adequado para exercer as tarefas parcelares, repetitivas e monótonas da produção capitalista)<sup>6</sup>.

Prosseguindo em sua anatomia da produção capitalista, Chaplin nos apresenta as formas de controle do capital sobre a força de trabalho. O capitalista exerce controle total sobre a produção capitalista através do comando da velocidade da esteira automática, acionada pelo capataz, a partir das suas ordens dadas através de uma tela imensa. É um controle virtual que atinge o operário não apenas na linha de produção, mas inclusive nos locais de privacidade no interior da fábrica, tal como o banheiro, onde o *industrial worker* esperava encontrar um espaço para si e não para o capital. A idéia do controle capitalista através da tela midiática está sugerida também, por exemplo, em *Metrópolis*, de Fritz Lang (de 1926). Além disso, George Orwell iria sugerir no seu romance *1984*, de 1949, o controle totalizador através de telas e da própria linguagem (seria interessante, nesse caso, um paralelo entre o *industrial worker* e Winston Smith, personagem de George Orwell em *1984*).

É claro que, nesse momento, *Tempos modernos* aparece como uma curiosa ficção científica, pois as fábricas fordistas da década de 1930 não utilizavam

<sup>6</sup> V. BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980, p. 158.



telas imensas para o controle operário. O futurismo de Chaplin quer apenas nos sugerir que o controle do capitalista no *locus* da produção de mercadoria é totalizador. E, além disso, é um controle midiático (o que iria se disseminar apenas no capitalismo tardio com as novas tecnologias da informação e comunicação, o que demonstra o caráter visionário da ficção científica de Charles Chaplin).

Entretanto, o controle capitalista que ocorre através da esteira automática e das telas imensas que existem na fábrica não pode ser considerado absoluto. O que iremos verificar é que o surto nervoso do *industrial worker* aparece como uma dimensão da sua subjetividade insubmissa diante do controle do capitalista (ora, como veremos logo a seguir, nem o capitalista controla a disposição íntima do *industrial worker*, nem o próprio Chaplin, como *persona* do capital, consegue controlar a si mesmo).

Em *Tempos modernos*, os operários são apenas apêndices do sistema de máquinas, uma mera engrenagem, representada na cena clássica do operário sendo engolido pela máquina. É a dimensão da objetividade estranhada e fetichizada, pois a máquina, ou mais propriamente, o sistema de máquina, é a própria representação do fetiche que se impõe sob o comando do capitalista como *persona* do capital.

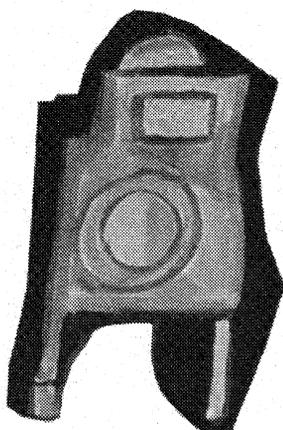
O sistema de máquinas possui como mediação hierárquica o capataz, homem musculoso e de força física, em contraste com os demais operários da linha de montagem. É ele quem executa as ordens do capitalista no local de trabalho, acionando o controle de velocidade do sistema de máquinas. A exposição do capataz como homem de músculos sugere que o exercício do controle capitalista na produção não pode prescindir da força física, não apenas para manejar as alavancas do sistema de máquinas, mas para se impor sobre os operários-massa.

Além do capataz, aparece a secretária, mulher jovem, agente das mediações complexas de controle capitalista, e também objeto de desejo. É ela que sofre a perseguição do *industrial worker* em surto nervoso, atraído pelos botões traseiros do seu vestido. Os músculos do capataz e os botões traseiros da secretária são signos do desejo na corporalidade viva do controle capitalista. O que Chaplin sugere é que a lógica de controle capitalista não deixa de se apropriar das dimensões do desejo.

Uma *persona* do capital que merece uma análise particular é o capitalista. É o único que tem, literalmente, voz. Apesar de ser um filme mudo, os únicos sons de *Tempos modernos* provêm dos *loci* do poder maquinal do capital e de suas *personas* estranhadas: a voz do capitalista, o locutor do rádio (a mídia como *persona* do capital?) e a voz de Chaplin, quando canta a música *nonsense* (nesse caso, o *industrial worker* não deixa de ser uma *persona* do capital, pois é pólo antagônico reflexivo da relação-capital).

Em primeiro lugar, Chaplin nos apresenta o cotidiano do capitalista. Ele aparece em sua tipicidade parasitária, montando quebra-cabeças, lendo jornal e digerindo um comprimido de medicamento para alguma disfunção orgânica: *stress*? úlcera gástrica? Talvez Chaplin esteja sugerindo que o capitalista deve estar preocupado com a crise. Não nos esqueçamos que o cenário de *Tempos modernos* é o da Grande Depressão. Na verdade, ele é vítima da concorrência intercapitalista (mais tarde, a fábrica irá aparecer fechada).

Em seguida, o capitalista, em sua sala de comando, atende um vendedor, trabalhador de classe média, que aparece deslocado de sua função



profissional pela máquina automática. Chaplin sugere que a máquina, que caracteriza a modernidade capitalista, irá ocupar a função do vendedor, tornando-o, tal como o operário da linha de montagem, mero apêndice da máquina.

O vendedor e seus auxiliares técnicos apenas conduzem as máquinas. Ouve-se um dispositivo automático de áudio que reproduz a apresentação sonora da nova invenção, capaz de reduzir os tempos mortos na produção de mercadorias: a sopeira automática Billows. É a máquina que faz a apresentação de venda da máquina. Se a produção de máquinas através de máquinas irá representar uma importante revolução técnica, segundo Marx, a venda de máquinas através de máquinas deverá indicar uma nova revolução técnica no interior da grande indústria<sup>7</sup>.

O que Chaplin sugere é a “revolução das vendas”, que ocorreu com o fordismo como modo de desenvolvimento capitalista, com a qual a produção em massa, que se dá através de máquinas, exigiu a venda e um arcabouço complexo de propaganda e marketing através de máquinas automáticas (e midiáticas), capazes de criar uma nova demanda para os produtos capitalistas.

Após a apresentação da sopeira automática, o vendedor e seus técnicos conduzem a nova invenção para uma demonstração no local de trabalho. Por acaso, escolhem o *industrial worker* para ser cobaia da nova invenção. É um momento de perda do controle, pois a sopeira automática não consegue cumprir a contento sua função. O que Chaplin sugere é que as *personas* do capital, sejam o capitalista e seus auxiliares diretos e indiretos, incluindo profissionais de venda, inventores e cientistas a serviço do capital (e inclusive o *industrial worker*), estão imersos numa incontornabilidade irremediável intrínseca ao sistema do capital.

O capital busca, é claro, automatizar todas as funções vitais da força de trabalho, inclusive aquelas que, como o tempo de lanche, são considerados pelo capital como tempos mortos. O fracasso da sopeira automática é o fracasso da tentativa de “colonizar” a hora do lanche, automatizando o gesto natural da alimentação (o que o capitalismo tardio conseguiu fazer com o *fast-food*, uma inovação fordista da alimentação operária).

O surto nervoso do *industrial worker* pode ser apreendido como forma subjetiva de resistência à lógica mecânica do capital. É a forma como o anti-herói problemático pode se expressar numa situação-limite, diante da máquina e das tarefas parcelizadas e sem conteúdo da produção fordista. É o protesto incontornável da disposição subjetiva do operário contra o ritmo monótono e repetitivo da linha de montagem.

Na verdade, o surto nervoso ocorre após um dia de cão. Nesse dia, o capitalista utilizara o *industrial worker* como cobaia da experiência fracassada em reduzir tempos mortos (uma tentativa de extrair mais-valia da força de trabalho). Além disso, o *industrial worker* não consegue um momento sequer de dispersão no banheiro. O capitalista o persegue em busca de mais tempo de trabalho (“*time is money!*”). Finalmente, a intensificação do ritmo da esteira automática. Numa situação de crise, o capitalista busca extrair o maior quantum de mais-valia possível, intensificando a produção. É o que explica a ordem do capitalista ao capataz para aumentar o ritmo da máquina. Enfim, o surto nervoso é a disrupção do limite subjetivo do *industrial worker* em face da exploração intensa do capital.

Ora, é provável que apenas o *industrial worker* tenha tido surto nervoso naquela situação de trabalho intenso e estranhado. A doença do trabalho

<sup>7</sup> MARX, Karl, *op.cit.*, p. 353.

vivo é uma disposição psíquica singular que irrompe apenas em determinadas personalidades típicas. Se Chaplin era um *industrial worker*, nem todo *industrial worker* era Chaplin. Eis a verdade da intensa singularidade.

A doença do trabalho de Chaplin apareceu como surto nervoso e não como outra doença ocupacional qualquer, porque o surto nervoso possui uma sintomatologia peculiar. Ele se expressa quase como um sintoma histérico, um despertar alucinado do desejo. Em *Tempos modernos*, foi o desejo que subverteu a lógica do capital. O *industrial worker* executa quase um balé desvairado, ao lado da linha de montagem. Um detalhe: ele utilizou o próprio sistema de máquinas para escapar de seus perseguidores, isto é, seus próprios companheiros operários (mais uma brilhante intervenção sugerida por Chaplin). Totalmente alucinado, o *industrial worker* persegue os botões traseiros da secretária e, mais adiante, os botões exuberantes do vestido de uma transeunte casual. Em seu surto nervoso, Chaplin quase ensaia uma dança do desejo que irrompe no local do trabalho estranhado. Na verdade, ele busca se apropriar dos signos disruptivos do desejo.

Ao entrar em surto nervoso, Chaplin expressa atitudes anti-hierárquicas (por exemplo, ao jogar óleo no capitalista) e quase heróicas (quase no estilo de Errol Flynn, do espadachim que enfrenta os piratas do capital). Um detalhe: ao jogar óleo no capitalista, Chaplin parece estar sugerindo que eles todos (capitalistas, operários, policiais) são engrenagens do sistema de máquinas que precisam ser lubrificadas. Seu gesto expõe a forma/conteúdo das *personas* estranhadas do capital.

Como já salientamos acima, em *Tempos modernos*, não sabemos o que produzem os operários da fábrica fordista. Eles apenas manipulam ferramentas parcelizadas nos postos de trabalho prescritos, ao lado da esteira mecânica. Talvez Chaplin esteja sugerindo a vigência do trabalho abstrato, o único capaz de produzir mais-valia, e totalmente indiferente à sua forma concreta.

O trabalho abstrato, sem conteúdo, é o objeto de repúdio do personagem de Chaplin. Ao se insurgir, de forma inconsciente, contra o trabalho abstrato, Chaplin se insurge contra a lógica da modernidade capitalista (o tema da insurgência contra o trabalho fordista-taylorista, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, foi tratado antes por René Clair em seu filme *A nous la liberté*, de 1931). Ora, no modo de produção capitalista, o valor de troca tende a se impor sobre o valor de uso. A natureza abstrata da mercadoria tende, de certo modo, a significar a negação do produto como valor de uso e objeto de consumo socializado. Ao estar sob a vigência do valor de troca, o produto-mercadoria está subsumido às determinações do capital como sujeito automático de autovalorização. Como diria Marx, o objeto torna-se coisa e aparece como fetiche<sup>8</sup> (um dos temas candentes na trama narrativa de *Tempos modernos*). Mais adiante, é contra o valor de troca que o *industrial worker* irá se insurgir (a cena da expropriação no *self-service* e na loja de departamentos, quando ele e a garota se apropriam dos produtos, desprezando seu caráter de mercadoria).

Mas o surto nervoso do *industrial worker* no local de trabalho é uma insurgência contingente contra o trabalho fordista-taylorista em vários sentidos. Não apenas porque é não-consciente, no sentido de não expressar uma consciência de classe necessária, mas porque é individual, o que significa que encontra-se diante dos limites estruturais da insurgência heróica do indivíduo contra o sistema do capital. O indivíduo solitário não pode triun-

far na sua luta contra a alienação/estranhamento.

Ora, o tema da individualidade trágico-heróica é característica de alguns filmes de Hollywood. Por exemplo, a luta do indivíduo contra os poderosos, detentores do grande capital, e sua tentativa de afirmar os valores da pequena propriedade e do capitalismo liberal, dos pioneiros que fundaram os Estados Unidos da América, contra a grande propriedade e o capitalismo monopolista, se expressa, por exemplo, em alguns filmes da década de 1930, do diretor Frank Capra, ideólogo do *New Deal*, tais como *Do mundo nada se leva* (*You can't take it with you*, 1938), *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith goes to Washington*, 1939) e *O galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds go to town*, 1936). São narrativas da Grande Depressão, quando a crise capitalista contribuiu para um novo patamar de concentração e centralização do capital. Mas, se Capra sugere que a saída para o indivíduo possa estar na proteção do Estado social (como John Ford sugere também em *Vinhas da ira*, baseado no romance clássico de John Steinback), por outro lado, Charles Chaplin, em *Tempos modernos*, não vislumbra saídas para seu *industrial worker*.

É importante salientar que o fordismo que observamos em *Tempos modernos* é menos um modo de desenvolvimento (o que só tenderia a ocorrer após a II Guerra Mundial) e mais um modelo de produção em massa. O que significa que *Tempos modernos* expressa um período histórico de transição, de fordismo incompleto, ainda não constituído como modo de vida; o que só ocorreria mais tarde, após 1945, a partir das lutas de classes e do sindicalismo organizados e dos acordos coletivos (em *Tempos modernos*, estão postos alguns elementos que irão constituir, mais tarde, o compromisso fordista: a ação coletiva dos operários, com passeatas e greves de massa, e os anseios de consumo, expressos nas atitudes da garota)<sup>9</sup>.

Desse modo, a saída vislumbrada pelo *industrial worker* em *Tempos modernos* parece ser meramente individual, como demonstra a cena final, na qual Chaplin, diante do desalento da garota, enfatiza a crença no amor e na esperança. Essa sugestão de Chaplin pode demonstrar tanto os limites trágicos da consciência contingente do *industrial worker* quanto sua percepção de que a outra saída, a proteção do Estado social e sua máquina burocrática, seria tão-somente mais uma disposição de controle do capital. Ora, o *industrial worker* pode estar sugerindo que a verdadeira felicidade (e não nos esqueçamos que *Tempos modernos*, como observa o próprio Chaplin, trata da busca da felicidade), significa ir além do capital, ou seja, ir além tanto do capital quanto do Estado político como exterioridade estranhada. Implicaria um novo sócio-metabolismo baseado na autonomia plena dos produtores auto-organizados (como diria Marx).

Como destacamos, a transgressão do *industrial worker* assume formas contingentes (e derivativas) que expõem a sua não-adaptação à lógica da produção de mercadorias. Se, num primeiro momento, a transgressão contingente aparece como surto nervoso, no decorrer do filme ela aparece nas atitudes desastradas que nos fazem rir. Mas, nesse caso, o riso é expressão da sua tragédia. Por meio desse ser desastrado, portanto, é que Chaplin exerce sua comicidade e explicita a conservação do núcleo humano na resistência individual contra a lógica do capital. É através da sua comicidade trágica que ele consegue ir além da vida privada de homens médios, enquadrados e passivos.

Por exemplo, mais tarde, o *industrial worker* consegue voltar à fábrica como ajudante de manutenção de máquinas. Ele não volta à linha de



<sup>9</sup> V. HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1990, p. 121.

produção, talvez devido a seu histórico clínico de surto nervoso. Mas, mesmo na tarefa de auxiliar de manutenção, Chaplin encontra-se diante do sistema de máquinas, que aparece como expressão suprema do estranhamento, como coisa viva, fetiche que se impõe. Nesta cena clássica, ao lado do *industrial worker* está um velho operário de manutenção, que apenas cuida da limpeza e manutenção do sistema de máquinas, e que talvez, no passado pré-fordista, tenha sido um artesão metalúrgico.

Na verdade, Chaplin e o operário de manutenção são expressões de duas gerações de operários metalúrgicos. O interessante é que, nesse caso, é o *industrial worker* de Chaplin que envolve o velho operário em sua tragédia moderna. A atitude desastrada do *industrial worker*, envolvendo o velho operário de manutenção, é a singela expressão do estranhamento diante do sistema de máquinas e de si próprio.

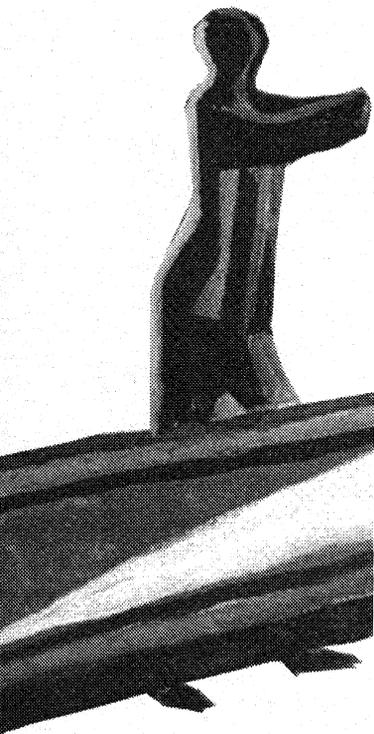
Um detalhe da cena desastrada entre Chaplin e o velho operário é aquela em que o torno mecânico esmaga o relógio do velho operário. Chaplin contribuiu de modo involuntário para que o velho operário perdesse seu relógio, herança de família. Nesse caso, a cena pode possuir várias significações: seria a destruição da tradição artesanal e do *savoir-faire* dos artesãos metalúrgicos pelo sistema de máquinas e poderia ser, por outro lado, expressão da rebeldia do trabalho estranhado. Ao deixar o sistema de máquina esmagar o relógio do velho operário, Chaplin cometia um gesto de insurgência contingente contra o capital, prefigurado, em *Tempos modernos*, na figura do relógio.

Mais adiante, o próprio Chaplin iria contribuir, ainda de forma involuntária, para que o velho operário ficasse preso nas engrenagens do sistema de máquina. Desta vez não é ele que é deglutido pelo sistema de máquinas como ocorreu antes, mas é o velho operário, responsável pela manutenção do sistema de máquinas.

*Tempos modernos* é um filme no qual homens e mulheres proletários são engolidos pelo sistema de máquina, seja na fábrica, seja na sociedade. Por exemplo, o Estado político, que controla os proletários despossuídos, seria uma forma de deglutir homens e mulheres, digerindo com suas engrenagens policial-burocráticas (o caso do presídio e a perseguição que os agentes do Estado fazem com a garota, um tema constante em Chaplin, como observamos ainda em *O garoto* — *The kid*, de 1921).

Além disso, existem outras engrenagens sutis que dilaceram as *personas* do capital em suas rotinas cotidianas (o próprio capitalista, o único que tem voz imperativa no filme, é meramente uma *persona* do capital, preso em suas engrenagens de valorização). Enfim, o sistema de máquinas parece engolir (e dilacerar) a todos.

Outra atitude desastrada do *industrial worker* ocorre quando ele vai trabalhar no estaleiro naval, após sair do hospital psiquiátrico. O processo de trabalho da indústria naval, apesar de assumir a forma capitalista, ainda é predominantemente artesanal, exigindo dos operários certas habilidades perceptivas dispensáveis na linha de montagem. Por exemplo, o operário da indústria taylorista-fordista executa apenas uma operação rotineira e monótona, manipulando, no decorrer da jornada de trabalho, objetos que são abstrações, meros componentes de uma mercadoria complexa, parcelizada em elementos padrões. A ferramenta e seu objeto de manipulação são especializados, não exigindo do operário habilidades mentais complexas. Na indústria naval, onde não existia uma linha de montagem, a lógica da



produção de mercadorias assume ainda uma base artesanal. A tragédia (e o desastre) do *industrial worker* de Chaplin é que ele não consegue distinguir lógicas desiguais, apesar de combinadas, da produção capitalista. Ao não discernir que uma trava de madeira pode cumprir funções múltiplas no processo de trabalho, ele confunde a lógica do trabalho fordista-taylorista com a lógica artesanal.

### Crítica do cotidiano

O filme *Tempos modernos* é uma anatomia da sociabilidade burguesa e não apenas do processo de trabalho capitalista. Ele expõe dimensões do cotidiano do mundo burguês, da esfera da reprodução e da circulação de mercadorias. O *industrial worker* de Chaplin não é meramente um trabalhador assalariado, embora esteja posto desta forma contingente no interior do metabolismo social do capital. Na medida em que ele é exposto como pessoa, indivíduo integral, ele demonstra sua incapacidade de se adaptar à modernidade do capital.

Chaplin expressa através do *industrial worker* a própria contradição imanente da ideologia do taylorismo, incapaz de abolir o trabalho vivo da produção de mercadorias, busca transformá-lo, sem sucesso, como demonstra a crise do processo do trabalho capitalista dos últimos trinta anos, em homem-máquina (o que conduz o capital a constituir máquinas-homens, protótipos de uma suposta inteligência artificial).

Ora, o *industrial worker* se recusa, e é uma recusa inconsciente, a ser homem-máquina. Seu corpo e sua mente se rebelam contra a lógica da modernidade capitalista, expressa na “organização científica do trabalho”. Ele é um *industrial worker*, não pode fugir do seu destino, diria Weber; do seu papel na divisão social do trabalho. Mas Chaplin não é apenas *industrial worker*. E mesmo que permaneça à margem do mundo da produção de mercadorias, não deixa de ser assediado (e envolvido) pelos fetiches mercantis.

Além do local de trabalho, o espaço da produção de mercadorias, *Tempos modernos* nos apresenta, por outro lado, alguns espaços de reprodução social do mundo burguês. No espaço da produção, o *industrial worker* aparece como trabalho vivo, capital variável, incluído no processo de valorização do capital. É através da sua inclusão no espaço da produção que o *industrial worker* parece adquirir sua cidadania. Desempregados, inválidos e incapazes, excluídos do espaço da produção do capital, não são considerados cidadãos, sujeitos plenos de direitos.

Por exemplo, o *industrial worker*, após o surto nervoso, é recolhido ao hospital psiquiátrico. Tal como o presídio, o hospício é um local de exclusão de inválidos e incapazes, homens e mulheres improdutivos na ótica da modernidade capitalista. A passagem do *industrial worker* pelo hospital psiquiátrico foi bastante rápida. Ao ter alta médica, recebe uma recomendação irônica: “evite agitação”. Logo a seguir, imagens da perpétua agitação da modernidade capitalista contrastam com o pedido médico. Elas demonstram não apenas a trágica ironia do destino do *industrial worker*, mas são uma crítica sutil às instituições (e procedimentos) psiquiátricas de integração psicológica do homem na ordem do capital. Nessa breve passagem de *Tempos modernos*, Chaplin sugere uma reflexão crítica sobre o caráter de normalidade psicológica imposta pela ordem capitalista. Nesse momento, a trilha sonora é a mesma da abertura do filme, anunciando a tragédia do anti-herói problemático.

<sup>10</sup> MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã — Ad Feuerbach*. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 85.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 87.

Após sair do hospício, Chaplin está desempregado. Não consegue se adaptar à vida produtiva do mundo burguês (antes tentara emprego no estaleiro naval). A seguir, é confundido com um líder comunista durante uma passeata de operários desempregados. Como anti-herói problemático, o *industrial worker* não apenas não consegue se adaptar à lógica da modernidade capitalista, como é perseguido por situações de estranhamento. Não nos esqueçamos que ele é um *industrial worker*, mesmo desempregado e incapaz de se adaptar à esfera da produção.

Na verdade, o *industrial worker* sempre estranha resultados de suas ações contingentes. Eis uma das características estruturais do personagem de Chaplin. Ele é conduzido pelo acaso, o que significa que o *industrial worker* é intimamente um indivíduo de classe, como observa Marx (em contraste com um indivíduo pessoal).

Em *A ideologia alemã*, Marx e Engels observam que, sob o sistema capitalista, os indivíduos estão à mercê das leis do mercado. Eles ressaltam, inclusive, que o acaso tem sido chamado até agora de liberdade pessoal. Dizem eles: *Na imaginação, os indivíduos parecem ser mais livres sob a dominação da burguesia do que antes, porque suas condições de vida parecem acidentais, mas na realidade, não são livres, pois estão mais submetidos ao poder das coisas*<sup>10</sup>.

Desse modo, no íntimo de seu ser, Chaplin está dilacerado pela contradição entre classe e pessoa. É pessoa, mas é indivíduo de classe. Eis a origem do seu estranhamento perpétuo. Ainda em *A ideologia alemã*, Marx e Engels salientam que *não é apenas a relação com o capitalista, mas é o próprio trabalho que a grande indústria torna insuportável para o trabalhador*<sup>11</sup>. Eis um tema candente em *Tempos modernos!*

Além de ser recolhido ao hospício, em virtude do surto nervoso, o *industrial worker* é recolhido ao presídio, ao ser confundido com líder comunista. O presídio é outra instituição de poder do capital, onde estão reclusos desempregados, inválidos e incapazes, transgressores da ordem burguesa. Até no presídio público, o *industrial worker* irá, mais uma vez, pôr em movimento uma série de ações contingentes estranhadas que, para sua surpresa, o transformarão, como por ironia, num herói da ordem (ele foi o responsável pelo aborto de uma fuga do presídio).

Uma cena genial que sugere a degradação do mundo do trabalho é aquela em que o *industrial worker* é recolhido numa cela do presídio com um operário desempregado (*Tempos modernos* destaca o vínculo causal entre desemprego e criminalidade). O presidiário, um homenzarrão, que se contrasta com a fragilidade física de Chaplin, aparece bordando, ou seja, executando tarefa típica das mulheres (considerado pela ideologia dominante o sexo frágil).

Ora, a comicidade da cena está na ação desastrosa de Chaplin, que impede que seu companheiro de cela consiga acertar o buraco da agulha. A tragédia está em ver o operário realizando tarefas domésticas, o que nos faz lembrar a observação de Engels no livro *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, constatando que o capitalismo da grande indústria, da Primeira Revolução Industrial, estava condenando os operários homens aos trabalhos domésticos. Diz ele: *em muitos casos, a família não fica totalmente desagregada com o trabalho da mulher, mas fica completamente desordenada. É a mulher que alimenta a família; é o homem que fica em casa, cuida das crianças, limpa os quartos e prepara a comida*. E transcreve a carta de um operário inglês que lamenta que *o mundo está às avessas — já há muito tempo que ela [a mulher dele] é o*

homem da casa, e eu é que sou a mulher. E Engels conclui: esta situação que tira o caráter viril do homem e a feminilidade da mulher, sem estar em condições de dar uma real feminilidade ao homem e à mulher uma real virilidade, esta situação degrada da maneira mais escandalosa os dois sexos e o que há de humano entre eles.<sup>12</sup>

*Tempos modernos* é um filme que trata não apenas da degradação do mundo do trabalho, através das cenas dos locais de trabalho fordista, da exploração e estranhamento do operário diante do sistema de máquina, mas expõe uma crise social do capitalismo moderno. O filme se passa durante a Grande Depressão (1929-1933). Por um lado, é marcante a presença de policiais em várias cenas do filme como agentes da ordem do capital.

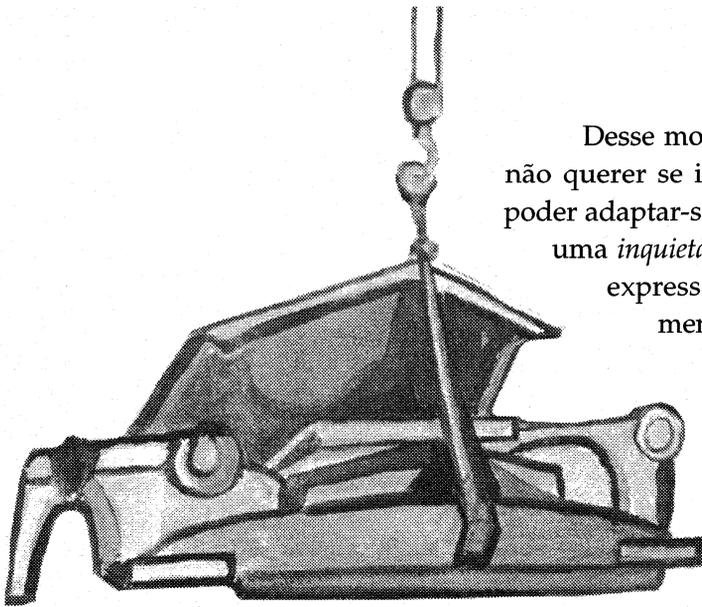
Por outro lado, é perceptível a agitação operária, assumindo formas contingentes, tal como, por exemplo, a criminalidade. Novamente é Engels que nos diz que o crime é a primeira, a mais brutal e a mais estéril, forma de ação operária contra o moinho satânico do capital (é interessante a cena em que Chaplin reconhece seu ex-companheiro de fábrica, agora desempregado, como um dos assaltantes da loja de departamentos em que trabalha como vigia). Mas a agitação operária se manifesta nas passeatas de rua e inclusive no controle operário da produção. Por exemplo, é um líder operário que avisa ao *industrial worker* e ao velho operário de manutenção das máquinas que a fábrica está em greve.

Mas, como observamos no surto nervoso no local de trabalho da fábrica fordista, o *industrial worker* estranha sua própria corporalidade viva, constituída por sua capacidade física e espiritual. É uma outra forma de estranhamento (a primeira é aquela que salientamos acima, quando ele estranha o produto de suas ações desastrosas). O estranhamento da corporalidade viva ocorre mais uma vez na sala de espera do diretor do presídio. Logo pela manhã cedo, Chaplin aguarda ser chamado para uma conversa com o diretor do presídio, ao lado da esposa do pastor cujo marido está tendo uma audiência com o diretor. De repente, seu estômago começa a roncar. A cena do ronco do estômago é não apenas cômica, mas exprime a insurgência involuntária da corporalidade viva do *industrial worker* contra a ordem hierárquica do capital, expressa na figura sisuda da mulher do pároco do presídio. Tal como o surto nervoso, é a expressão psicossomática de uma transgressão estranhada (e contingente) à ordem hierárquica do sistema do capital.

O *industrial worker* sai da prisão, mas continua não conseguindo se adaptar a uma ordem do capital. Após conhecer a garota, como gesto de amor, Chaplin busca integrar-se numa vida produtiva para o capital. Consegue emprego como vigia numa loja de departamento e como auxiliar de manutenção numa fábrica, mas sua atitude desastrosa o impede de prosseguir no emprego.

Na verdade, como observamos, existe um paradoxo nas atitudes do *industrial worker*. Ele tende a transgredir sua própria deliberação consciente de se integrar à ordem da modernidade. Ora, Chaplin luta não apenas contra a ordem da modernidade capitalista, mas contra si mesmo (como *persona* do capital); aliás, contra seu núcleo humano que reage à divisão estranhada do trabalho. Como *industrial worker*, ele é uma *persona* do sistema do capital. Mas possui, em si, aspirações emancipatórias contingentes que o tornam recalcitrante à lógica do capital. Ele é uma pessoa cindida, um esquizóide clássico. Por isso tende a perder o controle não apenas das situações cotidianas, mas perder o controle de si mesmo (o surto nervoso e o estômago rebelde).

<sup>12</sup> ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1985, p. 181.



Desse modo, a tragédia do *industrial worker* não é apenas não querer se integrar à ordem do capital, mas querer e não poder adaptar-se às situações da modernidade capitalista. Existe uma *inquietação demoníaca* em *Tempos modernos*, utilizando a expressão do jovem Lukács para caracterizar o movimento épico do herói entre a alienação objetiva (os sistemas burocráticos) e a alienação subjetiva (a falsa consciência)<sup>13</sup>.

O *industrial worker* não é meramente um homem médio, conformista, que busca por todos os meios se adaptar ao seu papel alienado na divisão social do trabalho. Tal como Joseph K., personagem de Franz Kafka, em *O processo*, o *industrial worker* não encara com

<sup>13</sup> LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 122.

<sup>14</sup> KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 178.

resignação o esmagamento do seu núcleo humano. Em *O processo*, K. observa: *a lógica da lei é inquebrantável, mas não resiste a um homem que quer viver*<sup>14</sup>. O *industrial worker* é um homem que quer viver, alimentando, dia após dia, a esperança de não ser miseravelmente esmagado. Ele possui um "otimismo da vontade".

Enfim, Chaplin não adota uma atitude fatalista e resignada diante da *lógica inquebrantável* do capital. Pelo contrário, o que presenciamos é a batalha do *industrial worker* para conservar o núcleo de sua individualidade ameaçada. O herói chapliniano, que consideramos o anti-herói problemático, não luta, tal como os personagens do realismo burguês do século XIX, para realizar e/ou explicitar sua individualidade no mundo exterior. Sua luta é meramente para conservar sua autonomia individual, ameaçada pelo capitalismo taylorista-fordista. Enfim, contra uma tendência do capitalismo monopolista e sua degradação do núcleo da individualidade.

Apesar disso, em *Tempos modernos* a situação trágica não deixa de colocar possibilidades de realização e/ou explicitação de sua individualidade humana. Ela se dá na esfera da arte. É o que podemos verificar quando, no final do filme, Chaplin consegue ter sucesso numa atividade artística. Ele e a garota conseguem emprego num bar, onde Chaplin, além de ser garçom, executa um número musical. É através da arte que as inadequações contingentes do *industrial worker* podem se interverter em realização ou explicitação de sua individualidade estranhada. Tornam-se motivo de sucesso para o público proletário. Por exemplo, na cena clássica em que Chaplin executa a música *nonsense*, a perda do *script* exigiu de Chaplin uma atitude criativa. A música *nonsense* foi sua inovação artística, uma criação original logo reconhecida como talento. Na verdade, a perda do *script* abriu margem para seu talento artístico (o que não poderia ocorrer nem numa linha de montagem, nem no escritório, onde as prescrições tayloristas-fordianas são rígidas).

Na verdade, a performance de Chaplin no *saloon*, ao executar a música *nonsense*, assumiu um caráter realista. Sua fala fragmentada e ininteligível, mas expressiva e cativante, representa o reflexo estético da sua própria tragicomédia. *Tempos modernos* é uma música *nonsense* capaz de cativar pela sua expressão realista. Mas, não é a música que é *nonsense*, e sim a lógica do capital que esmaga o núcleo humano da individualidade. Apenas através da arte (e não do trabalho estranhado), Chaplin conseguiu ser ele mesmo, explicitar ou realizar sua individualidade humana.

O *industrial worker* em *Tempos modernos* é um personagem à deriva.

Não uma deriva moral que poderia decorrer de uma corrosão do caráter, como poderia observar Richard Sennet, onde o sujeito não consegue mais apreender possibilidades de transcendência da ordem do capital<sup>15</sup>. A deriva de Chaplin é contingente, decorrendo de sua inadequação objetiva, quase instintiva, aos sistemas burocráticos, cuja expressão moderna é a fábrica taylorista-fordista. O *industrial worker* preserva sua estrutura moral, alimenta valores — solidariedade e amor — e possui um lastro de esperança (uma *falsa consciência*?) que o coloca diante da possibilidade de encontrar seu lugar na modernidade capitalista. É a idéia de busca da felicidade destacada na abertura do filme *Tempos modernos*.

Mas a busca da felicidade é constituída por situações trágicas que se invertem em comédia, uma interversão lógico-objetiva que expressa o caráter contraditório da intrusão do sujeito na ordem do capital. É o movimento épico do herói, ou do anti-herói problemático, pois, por mais que queira, o capitalismo dos monopólios tende a estreitar paulatinamente os espaços individuais de manobra, negando a liberdade individual, com os indivíduos rigidamente subordinados a uma divisão alienada de trabalho, que os constrange dentro de papéis sociais burocraticamente impostos.

### Amor e desfetichização

Um importante personagem do filme é a garota (*a gamin*), representada por Paulette Godard. É ela que vai dar um sentido à vida do *industrial worker*. Chaplin é um homem simples, imerso no cotidiano estranhado e hostil. É um anti-herói solitário que cultiva os valores da solidariedade do amor e busca uma vida sensata, criadora, autônoma, aberta ao novo. Sonha com a obtenção da segurança. O *industrial worker* possui uma significativa densidade moral. Eis um dos seus eixos de incompatibilidade com a ordem do capital e suas *personas* integradas desprovidas de eticidade, conduzidas, em si e para si, pelas disposições mercantis. No *industrial worker*, pelo contrário, os sentimentos de solidariedade e amor assumem uma dimensão central.

Antes de conhecer a garota, o *industrial worker* vive imerso na hostilidade e agressividade do mundo endurecido do capital. Ele sente certo desalento diante dos poderes sociais estranhados. É no momento em que decide voltar para o presídio, que Chaplin encontra a garota (ele a salva de ser presa em flagrante por roubar um pão para saciar a fome). O *industrial worker* decidira voltar para o presídio, tendo em vista que lá encontrara o que não conseguira encontrar no mundo endurecido do mercado: segurança, inclusive no sentido literal da palavra.

Mas, incapaz de se adaptar à divisão estranhada do trabalho, desprovido de uma vida plena de sentido, o *industrial worker* parece ter um só destino: viver à sombra do Estado liberal, recluso no presídio. É a garota que irá fazer-lhe lutar por um lugar ao sol e cultivar um anseio de integração à divisão burocrática do trabalho.

Chaplin se apaixona por uma pária da ordem do capital. Tal como o *industrial worker*, a garota está excluída do mercado, não apenas em virtude de uma inadequação íntima, quase instintiva, como ocorre com Chaplin, mas em virtude de sua condição social: é mulher, pobre, órfã e menor de idade. Além disso, é claro, ela é fugitiva das autoridades por não aceitar ser recolhida ao orfanato (em contraste com a disposição do *industrial worker* em renunciar à liberdade para seu espaço de sobrevivência).

<sup>15</sup> SENNET, Richard. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 141.

O valor supremo da garota é a liberdade. No decorrer de todo filme, ela apenas foge das *personas* do Estado policial. É uma fugitiva da lei. Enquanto Chaplin foge da ordem do capital por não conseguir se adequar, em si e para si, às disposições estranhadas da modernidade capitalista, a garota é perseguida pelo Estado policial que não lhe dá uma oportunidade de exercer um papel prescrito pela divisão burocrática do trabalho, tornando-se deste modo uma consumidora obediente de mercadorias, de opiniões e de modos de vida.

Na verdade, existe uma diferença qualitativa de causalidade (e motivação) da exclusão social dos personagens centrais de *Tempos modernos*: o *industrial worker* e a garota. O que os une é o sentimento do amor. Apesar da diferença sutil de perspectivas diante do mundo capitalista, eles cultivam sonhos de segurança. Podemos dizer que o *industrial worker* e a garota são um só. Eles parecem representar dimensões do espírito cindido do mundo do trabalho.

De certo modo, a garota busca um lugar ao sol na ordem do capital. Ela anseia pela inclusão às promessas da modernidade capitalista. Por exemplo, a cena da loja de departamentos é significativa. A garota acompanha Chaplin no serviço de vigia. Na verdade, ele a introduz sorrateiramente na loja de departamentos. Por ela, Chaplin expropria um pedaço de bolo (em cenas anteriores, ao decidir retornar para o presídio, Chaplin busca transgredir a lei, expropriando um prato de comida no *self-service* e charutos, que distribuiu para os meninos de rua). Na loja de departamentos, Chaplin oferece a ela o conforto de mercadorias que não possuem: a agradável cama de casal e o casaco de pele. É um conforto virtual. Os olhos da garota brilham diante do mundo de mercadorias. Está claro que o que ela busca ardorosamente é se integrar ao mercado de consumo de massas, cultivando os mitos ideológicos do capitalismo tardio (a segurança e o bem-estar). Eis outra dimensão da consciência contingente: a garota acredita no *home sweet home*. Ela parece expressar a falsa consciência do proletário moderno.

O *industrial worker* conhece a garota ao trombar com ela, que foge de um furto de pão. É uma casualidade luminosa para Chaplin. O gesto do *industrial worker*, livrando-a do flagrante policial, é tocante para a garota. É a primeira vez que ele demonstra que, por ela, ele é capaz de transgredir os valores da ordem do capital. De imediato, Chaplin irá se reconhecer naquela jovem perseguida, faminta, desempregada, órfã, que se recusa a ser enviada para um asilo de órfãos (mais uma vez Chaplin nos apresenta os tentáculos disciplinadores do Estado burguês: hospício, presídio e o asilo de órfãos. Em *O garoto*, é Chaplin que irá impedir que um garoto órfão seja recolhido ao asilo).

A garota tende a expressar a mulher rebelde e ambiciosa, que contrasta com o tipo cordato e simplório de Chaplin. Tanto ela quanto o *industrial worker* são proletários desempregados e incapazes de expressar sua insatisfação profunda com a ordem social através de uma consciência de classe necessária. Estão imersos na contingência da cotidianidade burocratizada. É o sentimento do amor que conduzirá o *industrial worker* a uma disposição de luta, de busca da felicidade do casal. É a dimensão contingente de destinos humanos, de situações concretas de homens e mulheres de carne e osso, do drama de individualidades pessoais obliteradas, que a arte do cinema soube tratar tão bem. Entretanto, é uma forma de falsa consciência, pois o poder esmagador da necessidade social objetiva, a irrupção

do fetichismo e da manipulação na vida privada no capitalismo monopolista iria frustrar as expectativas do jovem casal.

É sugestiva a cena em que a garota e o *industrial worker*, sentados na sarjeta, observam uma típica casa de classe média, expressão da segurança e do bem-estar pequeno-burguês, que o modo de vida fordista desenvolvido iria disseminar em contingentes significativos do proletariado organizado no pós-guerra. A garota e o *industrial worker* sonham com um lar: *home sweet home*. Após serem despertados por um policial, o casal de proletários se dirige para seu verdadeiro lar, que expressa a modernidade como ela é: insegurança e mal-estar para os proletários desempregados e incapazes. O contraste entre o lar pequeno-burguês e o lar proletário é uma demolidora e implacável crítica dos mitos ideológicos do capitalismo manipulado. Mais uma vez, Chaplin plasma sua crítica demolidora através da comicidade, expressão estética suprema de *Tempos modernos*.

É pela garota que o *industrial worker* se dispõe a cultivar o sonho de uma integração à lógica do capital. Na verdade, o *industrial worker* tende a incorporar, por amor, o ideal de felicidade da garota. O sonho de segurança e bem-estar, do *home sweet home*, do modo de vida fordista, é mais dela do que dele. Chaplin sugere que o sentimento de amor possui a capacidade de integrar perspectivas humanas tão dispares (em *Metrópolis*, de Fritz Lang, o amor é o elo orgânico da colaboração de classe). O *industrial worker* diz para a garota: *Eu vou conseguir! Vamos ter uma casa, nem que eu tenha que trabalhar para isso*. E, logo a seguir, aparece a oportunidade de Chaplin conseguir um emprego como vigia na loja de departamentos.

É o amor que levará o *industrial worker* a compartilhar os sonhos e anseios da pessoa amada, inclusive se sacrificando por ela (trabalhar, no sentido de trabalho estranhado, é um sacrifício pessoal para ele). Mas o anseio de segurança e bem-estar é um simples mito ideológico, uma máscara que cobre a insegurança objetiva e intrínseca gerada espontaneamente pelo capitalismo. Apesar do amor, o *industrial worker* não conseguirá se integrar à divisão estranhado do trabalho capitalista. Por mais que queira, ele irá fracassar como auxiliar de manutenção e, mais tarde, como vigia de loja de departamentos. Ele irá se realizar, e por acaso, apenas na atividade artística no *saloon*. Entretanto, o *industrial worker* e a garota não podem ficar. A garota é perseguida pelos agentes policiais e decide fugir. Na verdade, fuga e esperança são os símbolos contraditórios da modernidade capitalista.

8

Artigo recebido em fevereiro de 2005. Aprovado em maio de 2005.

