

LAIS GASPAR LEITE

**CARLITOS E O JOGO CÊNICO DE CHAPLIN, NA
NARRATIVA DE TEMPOS MODERNOS (1936)**

**Uberlândia
2019**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
Programa de Pós-Graduação em História – PPGHIS

LAIS GASPAR LEITE

**CARLITOS E O JOGO CÊNICO DE CHAPLIN, NA NARRATIVA DE
TEMPOS MODERNOS (1936)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Linha de pesquisa: Linguagem, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire
Ramos

**Uberlândia
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

L533

Leite, Lais Gaspar, 1993-

c

2019 Carlitos e o jogo cênico de Chaplin, na narrativa de Tempos modernos (1936) [recurso eletrônico] / Lais Gaspar Leite. - 2019.

Orientador: Alcides Freire Ramos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível

<http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.658>

em:

bibliografia.

Inclui

Inclui ilustrações.

1. História. 2. Trabalho no cinema. 3. Trabalho - História. 4.

Chaplin, Charlie, 1889-1977 - Crítica e interpretação. I. Ramos, Alcides Freire, 1963- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

Programa de Pós-Graduação em História – PPGHIS

LAIS GASPAR LEITE

**CARLITOS E O JOGO CÊNICO DE CHAPLIN, NA NARRATIVA DE
TEMPOS MODERNOS (1936)**

Orientador (a): Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU-MG)

Prof. Dr. André Luis Bertelli Duarte (UFU-MG)

Prof. Dra. Talitta Tatiane Martins Freitas (UFMT-MT)

Uberlândia, março de 2019.

Para Ravi, a quem contarei histórias.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é admitir que durante toda a vida, em diferentes momentos, precisamos do outro, reconhecendo que sozinhos não somos capazes de chegar a lugar algum. Eu não seria capaz de concluir este trabalho sem a ajuda e a presença das pessoas que aqui serão citadas.

Inicialmente, agradeço a CAPES, esta organização do Ministério da Educação pelo financiamento da presente pesquisa e pelo incentivo ao pesquisador na universidade pública. Apesar do sucateamento sofrido pelos ajustes do atual governo, a universidade pública afirma-se como um espaço de produção acadêmica e inter-relação do conhecimento de várias áreas, promovendo diferentes debates e pontos de vista para os que estão dentro e fora dela. Assim, a equivalência do trabalho do pesquisador é de grande importância, ainda mais no atual contexto político.

Agradeço ao meu orientador Alcides Freire Ramos pelos anos de aprendizado através de sua orientação e paciência. Hoje corôo esta fase da qual cheguei a duvidar diversas vezes e foi pelo seu direcionamento, desde a graduação, que progredi com a pesquisa científica.

Por um convite do mesmo, nos primeiros semestres do curso de História, integrei o núcleo de História Social da Arte e da Cultura- NEHAC, espaço essencial para a discussão histórica sobre a obra de arte, tendo contato com as falas de colegas e professores, especialmente da professora Rosangela Patriota. A ela sou imensamente honrada por ter sido sua aluna e presenciado seus comentários fundamentais.

Através deste núcleo alguns colegas se fizeram mentores na produção desta pesquisa, como a professora Talitta Freitas que, em vários momentos das reuniões aos mais descontraídos, generosamente sugestionou diferentes observações sobre o tema, sendo-lhe grata por compor esta banca hoje, assim como o professor André Bertelli. Sem sua arguição na qualificação, grande parte desta pesquisa não teria sido desenvolvida.

De fato, a universidade pública possibilita oportunidades essenciais na formação do aluno e na formação pessoal. Somente neste espaço eu poderia conhecer os amigos que tenho hoje, pessoas que se reconheceram por partilhar das mesmas críticas. Estiveram ao meu lado em manifestações nas ruas e em conversas nas mesas dos bares, nos espaços da universidade ou da cidade, apertando a mente tão hipoteticamente quanto grandes filósofos. A amizade e a presença de Libya, Ana Gabis, Laryssa, Nathália, Vinicius, Gustavo (Bruno Mars), Adriel, Regiane, Ignácio, Phellipe, Agson, Cassia, Eder, Cinthia, Theo e Thamy ajudaram a construir uma boa parte do que sou hoje.

Ter saído da cidade de minha família para estudar em Uberlândia ferveu os pensamentos da Lais de dezessete anos. Para lidar com as aflições e as competitividades do cotidiano estiveram comigo amigos que se fizeram família, sendo eles: Marcella, que por cinco anos dividimos as contas, os choros e os risos naquele apartamento do Santa Mônica, duas graduandas do curso de História lecionando dentro do sistema penitenciário. Foram experiências que, apesar das dificuldades, nos proporcionaram muita diversão. Paulo Henrique, que embora não tenhamos morado na mesma casa, nem trabalhado ou estudado juntos, fez com que vivêssemos dias memoráveis tanto em Uberlândia como em Lisboa. A você, que cuida de mim como um tutor, me ampara e afaga, sou eternamente grata.

Vitor Rodrigues, uma pessoa não tão carinhosa, mas um de meus maiores amigos, me impulsionando e motivando meus olhares para a arte que se fazia em Uberlândia. Através dele, por ser ator, conheci Tiago Augusto, Rúbia e o grupo de teatro Apoteose. Por meses viajamos a várias cidades apresentando certa cena (*Quem haverá de detê-los?*), eles atuando, eu operando a sonoplastia que, diga-se de passagem, nos rendeu alguns prêmios por onde passamos. Com vocês experimentei o melhor de cada cidade através do teatro. Sem vocês aqueles dias não teriam cor.

São muitos amigos a quem devo agradecer e seria injusto esquecer sequer um nome. São amizades formadas lá na infância como o Tiago e a Aninha, ou nascidas recentemente como o Laion e o Talaware, mas que estiveram presentes

durante a construção dessa pesquisa. São amigos que se preocuparam comigo e torceram para mim.

A uma amiga em especial sou imensamente grata. Beatriz Eugênio, outra amizade que o curso de História me apresentou, abraçando minhas ideias e contribuindo generosamente com esta pesquisa fazendo a revisão textual e bibliográfica. Bia foi fundamental na construção deste trabalho.

Direciono meus maiores agradecimentos a minha família: minha mãe Adriane, minha maior incentivadora; meu *paídrasto* Amorim, que cuidou de nós duas sempre com muito carinho; minha tia Tuta, a que mais chorou quando saiu de casa pela primeira vez por sentir por mim amor igual ao seu filho, meu primo Jeferson que amo tanto e me conhece como ninguém. E, por último, a minha avó, dona Nair, que me criou como se fosse sua filha. Durante boa parte da escrita desta pesquisa ela estava sentada ao lado, sempre preocupada em não me atrapalhar, mas gostava de estar ali me olhando respirar em frente ao computador. Te agradeço por ter estado ali e em tantos outros momentos em que precisei somente de você.

Por fim, agradeço a Chaplin, pela arte e pelo riso.

“O único eterno subversivo do mundo é o artista.”

Glauber Rocha.

RESUMO

Esta dissertação propõe a reflexão sobre o estilo cênico de Charles Chaplin a partir da sua obra cinematográfica Tempos Modernos (1936). Nela, o ator, inserido no seu tempo, expõe a inadaptabilidade do seu personagem Carlitos ao ritmo de trabalho ditado pelas máquinas dentro da narrativa da película. Para tanto, aborda-se a composição do personagem *vagabundo* e suas características teatrais recriadas para o cinema, observando a linguagem estética a partir do gênero *commedia dell'arte*, frente aos desafios impostos a sociedade moderna a partir do processo que desencadeou na Revolução Industrial.

Palavras-chave: Chaplin - Tempos Modernos – *commedia dell'arte* - modernidade.

ABSTRACT

This paper intends to propose a reflexion on the scenic style of Charles Chaplin from his the cinematographic work *Modern Times* (1936). In it, the actor in its time, exposes the lack of ability of its character Carlitos to the work rythym dictated by the machines in the play. For so, the approach towards the complex creation of the character as *tramp* and its theatrical characteristics recreated for the play, observing the esthetical language from the genre “*commedia dell'arte*” facing the challenges of the modern society and the process which unrevealed the Industrial Revolution.

Key-words: Chaplin – Modern times – *commedia dell'arte* – modernity.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	p.06
Resumo	p.10
Abstract	p.10
INTRODUÇÃO	p.12
Sobre quem estamos falando?	p. 14
1 CARLITOS: SUA HISTÓRIA, COMO E ONDE SE MANIFESTA	p. 23
1.1 As principais características de sua linguagem e recriação cinematográfica	p.26
2 <i>TEMPOS MODERNOS</i> : UMA ANÁLISE DA NARRATIVA DO TEMPO E LUGAR DA OBRA	p.37
2.1 Mapeando a película: Uma leitura crítica da narrativa <i>Tempos Modernos</i>	p.42
3 A ANIMOSIDADE DE CARLITOS DIANTE DA MODERNIDADE DO TEMPO	p. 50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.60
ANEXOS.....	p.66
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	p.84

INTRODUÇÃO

O interesse pela pesquisa em *Tempos Modernos* surgiu ainda como aluna da graduação em disciplinas que abordavam temáticas sobre a exploração dos trabalhadores pelos donos dos meios de produção e as transformações sócio-políticas no período da Revolução Industrial, contudo, foi durante as reuniões entre professores e alunos do NEHAC – Núcleo de História Social da Arte e da Cultura, que foi possível estudar com profundidade esta obra de arte.

De antemão, esta pesquisa não trata de uma inauguração do tema, pois muito já foi comentado sobre *Tempos Modernos* e Charles Chaplin por pesquisas das mais diversas áreas do conhecimento, em que historiadores contemporâneos ao artista se dedicaram a analisar o cineasta e seu estilo no cinema, a exemplo de George Sadoul (1904-1967) e André Bazin (1918-1958), ambos utilizados como referências para compor esta pesquisa.

Além da organização filmica e documental realizada pela coleção Folha, Chaplin, como uma das personalidades mais interpretadas do mundo, possui uma biografia escrita pelo crítico de cinema David Robinson¹, considerada de extrema importância para compreender o sujeito e sua obra de arte inserida no tempo.

Esses teóricos estimularam a compreensão das subjetividades integradas na história de vida de Chaplin e as interpretações de suas obras, contudo, para mostrar o estado atual da arte, estabelecemos o diálogo através da dissertação e da tese do historiador Everton Luis Sanches sobre Chaplin, seu tempo e seu pensamento humanista, considerados provocadores desta pesquisa por expor o que até então fora dito a respeito do artista e do seu lugar de fala.

Se este estudo tem a pretensão de refletir sobre o filme *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, tão frequentemente descrito e comentado a ponto talvez de pertermos de vista a sua autonomia, é por este motivo que convém examinar o

¹Ingles nascido em 1930.

que há de explosivo na obra que, apesar de tão debatida, ainda não esgotou a discussão histórica.

Desta forma, fez-se necessário em um primeiro momento, entender as linguagens estéticas e a influência do teatro pantomímico e da commedia dell'arte presentes no jogo cênico de Chaplin, recriadas para o cinema a fim de demonstrar como o personagem Carlitos se manifesta para, posteriormente, situá-lo na película *Tempo Modernos*.

Em sequência, o segundo capítulo aborda a narrativa do filme, um exercício de análise crítica em que observamos, quadro-a-quadro, as cenas na intenção de integrar o fazer artístico de Chaplin na perspectiva da película. Neste momento da pesquisa discutimos a ficção da obra em contraponto com os acontecimentos do lugar e o tempo de sua produção, sendo uma possibilidade de contextualizar o sujeito e a obra no espaço temporal.

O desfecho da pesquisa se dá em torno da discussão sobre como as características do personagem, representado pela estética de Chaplin, funcionam como oposição a forma como Carlitos se manifesta em relação à racionalidade representada na narrativa, isto é, o estilo pantomímico do personagem e sua disposição com os objetos e situações construídas a partir de um campo oposto ao da modernidade. *Tempos Modernos* demonstra não apenas a interrupção da automatização da produção, mas como ela interfere na eficiência do capital.

Os teóricos escolhidos parecem dialogar com perspectivas semelhantes sobre a genialidade do artista e a importância da obra. Isso não facilitou o trabalho da pesquisa, no entanto, eles foram fundamentais em auxiliar na interpretação da obra e do sujeito, acendendo feixes de luz sobre a percepção da História.

Sobre quem estamos falando?

Velho Chaplin:

As crianças do mundo te saúdam.

Não adiantou te esconderes na casa de areia dos setenta anos

Refletida no lago suíço.

Nem trocares tua roupa e sapatos heróicos

Pela comum indumentária mundial.

Um guri te descobre e diz: *Carlito*

C A R L I T O - ressoa o coro em primavera.²

De frente ao lago em que Oona, sua esposa, costumava descansar com os filhos na sua casa em Corsier (anexo A)³ um pequeno vilarejo na Suíça dos anos cinqüenta, Charles Chaplin encerra os escritos de “Minha Vida”, autobiografia que contara com esforços de mais de trinta anos do autor.

O mundo cumulou-me de afeições, inspirei amor e também ódio. Deu-me a vida o que havia de melhor e um pouco do pior. Quaisquer que tenham sido as minhas vicissitudes, creio que a ventura e as desventuras são filhas do acaso, pairando como nuvens sobre o nosso destino.⁴

Esta obra, usada como uma das fontes nesta pesquisa, comenta sobre a Londres do final do século XIX, póstuma da explosão industrial até o auge do imperialismo americano das décadas seguintes. Assim, para observar o sujeito Chaplin pertencente ao seu tempo, e não à frente dele, foram narradas as lembranças da carreira, dos amores, dos amigos e as influências do lugar aonde pertenceu, de modo que Chaplin dialoga com seu horizonte de expectativas, o que

² ANDRADE, Carlos Drummond. “Lição de Coisas”, A Carlito. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em: <<https://www.blogdochaplin.com/2013/02/a-carlito-calos-drummond-de-andrade.html>>. Acesso em: 12 fev., 2019.

³Ver anexos.

⁴ CHAPLIN, Charles. Minha vida. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 557.

nos faz lidar com falas abarrotadas de “verdades” subjetivas do próprio autor, carregadas de interesses do espaço temporal a que compete.

Viver em um vilarejo próximo a Veyve e recebendo poucos amigos foi decisão da família Chaplin que preferiram o exílio a encarar cotidianamente as investigações da polícia americana que afamava um ambiente anticomunista, especialmente pela postura do senador Joseph R. McCarthy junto a insaciável perseguição da imprensa hollywoodiana aos detalhes da vida política e pessoal de Chaplin no início dos anos quarenta.

Já casado com Oana, Chaplin foi alvo de processos jurídicos apontados pela amante e atriz americana Joan Barry (1920-2007), levando-o a julgamento pela possível paternidade de seu filho, segurada pela *Lei Mann*⁵: se culpado, Chaplin seria condenado a cinco anos de prisão. O processo jurídico ocorreu após a estreia de *O Grande Ditador*, em 1940 (anexo B)⁶, película em que satiriza o líder totalitário Adolf Hitler. Desta forma, as circunstâncias de Chaplin diante do julgamento junto ao novo roteiro facilitaram para que a imprensa de cunho fascista deflorasse sua moral.

Via-me agora colhido por uma tormenta política. Principei a conjecturas e razões que me levaram a isso... até onde fora eu impelido pelo o ator que havia em mim e pelo influxo do público presente? Ter-me-ia lançado a essa aventura quixotesca se não houvesse feito um filme antinazista? Ou seria uma sublimação de todos os meus exasperados e de toda a minha ojeriza ao cinema falado? Suponho que tudo isso contribuiu, porém, o motivo mais poderoso foi o meu ódio e o meu desprezo pelo sistema nazista.⁷

No entanto, o próprio Chaplin tinha consciência de que as acusações de repressões pró-fascistas se intensificariam posteriormente aos discursos efetuados ao Socorro de Guerra Russo⁸. Representando o próprio governo americano, Chaplin foi convidado a discursar em eventos políticos, cuja posição simpática e de aliada ao exército Russo defendia a abertura da segunda frente, que visava impedir o avanço das forças nazistas em território soviético, uma possibilidade

⁵A Lei Mann tivera, originalmente, por objetivo, impedir que mulheres destinadas ao exercício da prostituição fossem transferidas de um estado para o outro. Depois a lei perdera por completo sua finalidade legítima e assegurava mulheres desamparadas por homens de quem tivessem se divorciado e com eles tivessem relações sexuais.

⁶Ver anexos.

⁷CHAPLIN, Charles. Op.Cit., p. 480.

⁸ Programa do governo norte-americano para arrecadar dinheiro na Primeira Guerra.

política encarada pelo então presidente americano F. Roosevelt (1882-1945) na atmosfera da Segunda Grande Guerra.

O filme *O grande Ditador*, ainda que controverso ao público dos anos quarenta pela presença do ideal fascista no coletivo social, não deixou de ser um sucesso. Mesmo assim, Chaplin nunca chegou a ser preso e foi absolvido pela justiça ao obter a confirmação de que o filho polêmico de Joan Barry não era de seu sangue. No entanto, seu sossego fora perturbado por diversas outras acusações vindas do governo estadunidense e, no decorrer dos anos, recebeu a visita de oficiais com gravadores e cheios de questionamentos inesgotáveis de cunho investigativo quanto à postura política de Chaplin: “Desse momento em diante, J. Edgar Hoover, o paranoico diretor do FBI, amplificou a busca por indícios que confirmassem suas suspeitas de que Chaplin era um agente comunista infiltrado em Hollywood”.⁹ Mesmo afirmando que as investigações foram infundadas, as suspeitas alimentadas acabaram se convertendo em acusações que não demoraram a trazer danos à carreira do artista, a ponto do mesmo estabelecer-se na Suíça nos anos 50, reformulando a educação dos filhos e retornando a América apenas para receber uma singela homenagem com clima de pedido de desculpas e em forma de *Oscar* em 1972.

Chaplin nunca fizera parte de qualquer partido político. Seu posicionamento é reconhecido, hoje, mais próximo de um sujeito humanista¹⁰ do que de um artista de ideologia comunista, ainda que estivesse próximo de personalidades influentes como W. Churchill, ministro inglês que esteve à frente do partido trabalhista da Inglaterra na década de quarenta, costurando alianças com aliados russos e que colaborou com a vitória contra os nazi-alemães, não fazendo dele um artista partidário. Chaplin era um cidadão politizado, um artista engajado, compreendia as aflições de seu tempo, contudo, como veremos, sua grande crítica esteve em seus filmes. Foi por meio de sua arte que o cineasta propagou a visão de mundo que tinha considerando-se o tempo ao qual pertencia.

Ao explicar sobre a dinâmica da linha de montagem da produção de automóveis em Detroit, em entrevista à revista *World* de Nova York: “uma

⁹ CARLOS, Cassio Starling. Tempos Modernos. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012, p.12.

¹⁰ Utilizamos Sanches, mais a diante, para explicar esta afirmação.

história confrangedora da grande indústria, atraindo jovens sadios que deixavam o campo e que, ao fim de quatro ou cinco anos, se viam reduzidos a uns frangalhos nervosos. ”, Chaplin estava ciente dos avanços tecnológicos que alcançavam os homens desse período. Quando produziu *Tempos Modernos* mais do que demonstrar a inadequação de seu personagem *vagabundo* ao mundo do trabalho, buscou-se narrar a história do próprio cinema. Neste período, o cinema falado já ganhava espaço há mais de dez anos, provocando transformações não apenas estéticas na obra, mas, sobretudo, no que se refere ao *boom* que fez do cinema uma grande indústria.

Com o êxito dos filmes falados, a terra do cinema perdera o encanto e a vida descuidosa. Da noite para o dia, o seu ambiente passou a ser o de uma indústria fria e séria. Técnicos de som procediam a adaptações nos estúdios, construindo complexos aparelhos acústicos. [...] equipados como se fossem guerreiro marcianos, viam-se operadores à escuta, tendo fones ajustados às orelhas; ao mesmo tempo, sobre a cabeça das artistas em representação adejavam microfones em hastes que pareciam caniços de pescador. Era uma barafunda que deprimia.¹¹

Ainda que adaptado às novas técnicas sonoras, o que o deixava Chaplin absolutamente entristecido era a ideia de abandonar em definitivo o *vagabundo*, seu personagem mais emblemático que se caracterizava pela ampla dominação da pantomima¹². Carlitos falava com o corpo. Suas mãos e gestos criavam representações de comoção, generosidade e empatia, os pontapés, as cambalhotas e mímicas - ora heroicas, ora vitimadas - ajudavam o *vagabundo* em diversas situações de opressão e comicidade.

Tempos Modernos foi a última película de caráter mudo, reservando o som apenas para as falas que saem das máquinas, mantendo os textos na forma de subtítulos. Esta película seria a última em que veríamos o *vagabundo* e quanto a isso Chaplin aponta:

[...] se eu fizesse um filme falado, por melhor que fosse nunca superaria a qualidade artística das minhas pantomimas. Muito conjecturei que vozes seriam as adequadas ao meu tipo de vagabundo

¹¹CHAPLIN, Charles. Op.Cit., p. 437.

¹² “Pantomima é a representação de emoções, de atos e de várias situações humanas somente por meio dos movimentos do corpo, dos gestos e dos passos. [...] A *Commedia dell' Arte* pode ser considerada como um desenvolvimento posterior do mesmo gênero. Nela, apenas as grandes linhas do plano da obra eram definidas pelo autor, deixando-se os pormenores, o diálogo, as réplicas e os improvisos à criatividade dos atores.” J. Guinsburg. Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. 2006 p. 229.

[...] Mas não teve jeito. Se eu falasse na tela, tornar-me-ia um comediante como qualquer outro.¹³

Não se pode afirmar ao certo o que inspirou Charles Chaplin na criação do *vagabundo*, uma vez que nem as inúmeras biografias ou mesmo sua autobiografia explicitam as reais intenções do autor com sua arte. No entanto, o estrangeiro que chegou às terras norte-americanas carregando consigo uma boa bagagem das técnicas teatrais dela se utilizou na atuação pantomímica do personagem para os filmes.

Foi com a companhia de variedades de Fred Karno¹⁴, ainda em Londres, que Chaplin conquistou a oportunidade de trabalhar nos *music halls* dos Estados Unidos da América. A pantomima e a improvisação são características diretas dos teatros itinerantes, onde o artista conquistou uma relação entre a plateia e o cômico por vias do “não falado”. Essa arte, que consiste em anos de tradição e coloca o ator, e não o texto como centro da arte¹⁵, assim foi atributo fundamental na carreira de Chaplin do teatro para o cinema.

No momento em que pisei no palco senti-me aliviado, tudo clareou. Entrava de costas para o público – ideia minha. Pelas costas parecia impecável, de fraque, cartola, bengala e polainas – um típico vilão eduardino. Aí me virava, mostrando o nariz vermelho. Houve riso. Tornei-me assim simpático ao público. [...] Já agora me sentia calmo, cheio de invenções. Poderia ficar sozinho no palco durante cinco minutos e manteria o público a rir, sem dizer uma palavra.¹⁶

Os teatros itinerantes de Fred Karno possibilitaram chegar à América com as técnicas do teatro de variedades: os *vaudevilles*¹⁷, característica teatral que sua mãe, Hannah Chaplin (1865-1928) (anexo C)¹⁸, também utilizava nos *music halls*

¹³CHAPLIN, C. Op.Cit. pp. 446-447.

¹⁴Empresário teatral britânico (1866-1941)

¹⁵CAMARGO, Robson Corrêa de. **A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto.** Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol.3, ano III, nº4, 2006.

¹⁶CHAPLIN, C. Op.Cit.,p. 127.

¹⁷Palavra francesa que designa *comédia musicada*. [...] O gênero *vaudeville*, como é conhecido entre nós, baseia-se no *quiproquó* e no equívoco, nos quais são frequentes as burlas, os enganos, os golpes. A verdadeira natureza do *vaudeville* francês do século XVIII, o seu real espírito, consiste na comicidade das situações, no encadeamento dos acontecimentos, de uma forma que se assemelha a uma reprodução mecânica da vida. J. Guinsburg. Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. 2006. p. 306.

¹⁸Ver anexos.

da Inglaterra pós- industrial, foi o tipo de apresentação com que ela subiu no palco pela primeira vez. Nessa performance, Hannah Chaplin sentiu-se mal, supostamente um indício da longa jornada, causando-lhe falta de voz em cena. Na tentativa de conter e acalmar a plateia, o menino Charlie surgiu por trás das cortinas e encantou o público

Lembro- me de que estava de pé nos bastidores quando a voz de mamãe falhou, reduzindo-se a um mero sussurro. O público começou a rir, a cantar em falsete e a miar como gatos. Tudo era vago e não entendi direito o que acontecia. Mas o barulho aumentou tanto que mamãe se viu obrigada a sair de cena; chegou aos bastidores agitadíssima, pôs-se a discutir com o empresário; e o homem que me vira representar para os amigos de mamãe sugeriu que me pusesse em cena no lugar dela. [...] Senti-me completamente à vontade.¹⁹

Chaplin, que desde a infância fora espectador de sua mãe enquanto contracenava, neste dia a substituiu no que viria a ser o seu último desempenho teatral. Ela, que na primavera de 1889 em East Lane, Walworth, no dia dezesseis de abril deu à luz ao seu segundo filho, não poderia supor, nem no auge de sua sanidade, que aquela criança que substituía seu número se tornaria um dos maiores artistas do século XX.

O artista, assim, empresta suas experiências para o seu personagem. Carlitos experimentou a pobreza, assim como o menino Charlie - uma criança vivendo em situação paupérrima como qualquer outra criança das favelas de Londres. As lembranças do artista estão em sua obra, como a presença da fome e os subúrbios da cidade.

Ainda que essa cidade esteja guardada com carinho na memória de Chaplin, como ressalta o historiador americano e contemporâneo do artista, Waldo Frank (1889-1967): “*There is another world which he looks in up on: The gray, grinding London of his childhood. He loves the London slums, for there slums were his and they are in his heart*”. (Há outro mundo em que ele se aproxima: o cinza e esmerado de Londres de sua infância. Ele ama as favelas de Londres, pois as favelas eram dele e estão em seu coração)²⁰. Contudo não se pode afirmar que a unicidade de seus filmes esteja na sua infância.

¹⁹CHAPLIN, C. Op.Cit., pp.38-39

²⁰FRANK, W. Charles Chaplin. In: Scribner's Magazine, vol.LXXXVI, nº 3, 1929, p. 238.

Ainda que o autor empreste suas memórias para seus personagens eles se diferem. A luta de Chaplin foi contra as invasivas investigações policiais, tendo como seus inimigos repórteres formados pela imprensa hollywoodiana e seus interlocutores pertencentes a uma camada gorda de homens ricos e conservadores. No entanto, através da representação, o artista esteve em diferentes papéis, fingindo ser qualquer outro, a arte o tendo possibilitado viver o papel do outro, iluminando a imagem do povo. Eis uma abordagem interessante que o próprio Chaplin aponta:

Afinal, representar é fingir ser outra pessoa. [...] Stanislavsky, por exemplo, buscava a “verdade interior”, que, segundo comprehendo, consiste em “ser”, em vez de “representar”. Isso requer empatia, um sentimento que penetra as coisas.²¹

Com os seus personagens, Chaplin conheceu outras lutas. Pelo *vagabundo*, sempre solto e sozinho, participou da solidariedade humana, trabalhou como operário, batalhou nas trincheiras da Guerra, evitou não morrer de fome. Conheceu todos os empregos e a situação dos desempregados, apreendeu, através de seus filmes, a concorrência e a desumanização.

Chaplin faleceu no Natal de 1977 e foi atuando que conheceu o abecedário, menor e maior, do sofrimento humano.

O homem e o artista Chaplin permanecem impassíveis, amando sobretudo os valores da Humanidade. Sua atitude de cineasta - negando até quando pode o cinema de som, cores e telas gigantes - mostrando em “Tempos Modernos” a máquina destruindo o homem é a prova de fidelidade à imagem pura, à força expressional do cinema adulterada e também do capitalismo sem alma. Em Chaplin, estão condicionados valores eternos; por isso nega o organismo, a masturbação artística e pseudoinovadora de uma Arte que só em raros gênios encontrou continuação. Querer situá-lo como cineasta não o justifica. Chaplin é um complexo artístico que transcende o cinema.²²

Chaplin foi um artista que conheceu as aflições do tempo a que pertenceu e em seus filmes estão suas maiores críticas. No entanto, não podemos abalizar suas investidas enquanto celebridade como um ato político de cunho comunista, pois ele mesmo nunca se autodenominou assim. Faz-se importante nesta pesquisa,

²¹CHAPLIN, C. Op.Cit., p. 303.

²²ROCHA, G. O século do cinema. São Paulo: Cosac Naify, 1983, p. 41.

portanto, dialogar com o pensamento humanista de Chaplin, estudado com mais profundidade pelo historiador Everton Sanches.

O impulso humanista para Sanches se afirma junto ao Estado moderno, ou seja, em combate ao despotismo medieval exercido pela Igreja, motivado pela disposição de diversas áreas do conhecimento como a arte, a filosofia e o pensamento religioso que acumularam em um campo de discussão um ensaio universal de paz e respeito à vida.

[...] a proposta de que o ser humano deve cultivar um sentimento indiscriminado de solidariedade para reintegrar pessoas, grupos e nações, assim como a busca de amparo para tal sentimento na doutrina cristã. Tal objetivo figurou devido à necessidade latente de defender a sobrevivência da civilização com a preservação de cada um dos seus membros e de diferentes grupos, diante da ameaça propiciada pelo avanço da tecnologia que foi comandada com animosidade entre as nações, etnias e credos religiosos.²³

A Declaração dos Direitos Humanos de 1948 marcou expressivamente a indignação consensual diante dos eventos que se instauravam no mundo. O fim da Primeira Guerra e a entrada da Segunda devastou a integridade humana, marcando a reunião dos direitos civis, políticos, sociais e culturais. Tal declaração, para Sanches, foi contemplada pela conceituação do filósofo Jacques Maritain²⁴, através do humanismo integral.

Assim, a grandeza humana para Maritain não é demonstrada apenas pela força pessoal, social ou pela bravura, mas conforme a superação das dores cotidianas motivadas pelo amor a si mesmo e ao outro na busca pela alegria que se faz de maneira consolidada em ambos. O seu humanismo integral, ao qual atribuiu também o título de humanismo heróico, Maritain denomina como aquele pressuposto que acolhe e explica diversas escolhas em curso na História, as quais pondo diante do sacrifício homens e mulheres que não gostariam de fazê-lo e que igualmente não cultuam o sofrimento, mas que se sentem obrigados a enfrentá-lo diante das agruras que os solaparam e que afligem a todos.²⁵

Destarte, considera-se no Artigo 2º da referida Declaração:

Todo o homem tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidas nesta Declaração sem distinção de qualquer espécie, seja

²³ SANCHES. Everton, L. “Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo”. Franca-SP. Dissertação de mestrado, 2003, p.67.

²⁴ Filósofo francês. 1882-1973.

²⁵ SANCHES, E. Op.Cit., pp. 43-44.

de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.²⁶

Para Sanches, o pensamento humanista de Chaplin nasce através das influências de sua mãe e do protestantismo enraizado no lar de sua infância. Hannah Chaplin não apenas traduzia as técnicas do teatro para seu caçula, como atravessava os tempos difíceis da pobreza em Londres apegando-se a religião e a Bíblia.

A influência religiosa de Hannah Chaplin está enraizada na memória do artista pelo valor humanista da palavra bíblica que sua mãe interpretava diante da precariedade que enfrentavam nos subúrbios de Londres: “[...] mamãe acendia para mim a mais pura luz que o mundo já conheceu, a qual deu à literatura e ao teatro seus temas maiores e menores e mais ricos: amor, piedade e humanidade.”²⁷

O pensamento humanista de Chaplin surge com a perspectiva protestante de sua mãe, mas também integra um ideal humanitário corrente do período. As angústias criadas pela Primeira Guerra e as aflições com o clima da Segunda influenciaram os princípios sócio-políticos do período, sendo a Declaração de 1948 uma expressão de indignação consensual frente a tais eventos. Assim, Chaplin é um cidadão politizado, um artista de pensamento humanista, um homem do seu tempo e não à frente dele, envolvido com as transformações do tempo a que pertenceu.

Para perceber o pensamento humanista de Chaplin basta aproximar-se de sua arte. Sua maior crítica está nos seus filmes, pois Chaplin representa emoções que não são suas através da arte, colocando-se no lugar do outro com expressões como as do operário, do soldado ou do desempregado. Carlitos, seu maior personagem, é pária da sociedade, vivendo à margem do convívio social, especialmente em *Tempos Modernos*, não conseguindo se estabelecer diante do sistema de produção vigente.

Assim, a presente pesquisa pretende abalizar esse personagem que não é o mesmo que o artista. Chaplin tornou-se um nobre e um artista bem-sucedido apesar da infância miserável, bem distante daquilo que Carlitos representou. Portanto, mais do que contextualizar a obra e o sujeito no tempo, analisamos a linguagem estética desse personagem dentro da narrativa de *Tempos Modernos* na

²⁶ SANCHES, E. Op.Cit.,p 45.

²⁷CHAPLIN, C. Op.Cit.,p. 44.

intenção de apreender o jogo cênico de Chaplin em função da inadaptabilidade de Carlitos diante da sociedade moderna.

1 Carlitos: Sua história, como e onde se manifesta

Esta pesquisa pretende traçar uma linha de entendimento que não cause estranheza ao leitor, uma vez que o personagem Carlitos e a obra *Tempos Modernos* aparecem como um novelo de lã - atribuindo uma metáfora bem pertinente²⁸. Para descortinar *Tempos Modernos* (1936) é preciso abalizar o personagem principal dessa trama que também é o personagem mais conhecido de Chaplin, o que indica ter de encontrar as pontas soltas do mencionado novelo e esticá-las a fim de historicizá-las, compreendendo e escrevendo de modo que não pareça um quebra-cabeça com várias peças da mesma imagem, pois sabemos que o personagem Carlitos é um dos mais comentados da história.

De fato, muito já foi dito sobre o famigerado *vagabundo*. Além das inúmeras pesquisas acadêmicas há os documentários, os poemas e até mesmo um documentário sobre seus filmes. No entanto, nada disso esgota as possibilidades de diálogo sobre o personagem, ou melhor, tudo isso colabora com as possibilidades interpretativas que essa pesquisa aspira alcançar sobre Chaplin.

Destarte, para compor a estrutura desta pesquisa apresentamos a priori a história do personagem, as referências a sua linguagem estética, percebidas no gênero commedia dell'arte, manifesta através do estilo pantomimo. As características do estilo cômico pós-renascentista estão presentes na performance de Chaplin desde as apresentações em *music halls* e trupes itinerantes pela Europa, aonde desenvolveu sua atuação pantomímica com o espaço público e plateia, até a entrada nos cinema do século XX, corporificando-as na criação do seu personagem Carlitos, na tarde de 1914²⁹.

²⁸ SANCHES, Everton L. Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Franca – SP, 2003, pp.11-14.

²⁹ CHAPLIN, Charles. Minha Vida. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

Na altura da escrita ainda deste primeiro capítulo alguns filmes da carreira de Chaplin, interpretados por Carlitos, serão expostos na intenção de perceber o que foi recriado da estética *vaudeville* visando assinalar dois aspectos fundamentais no jogo cênico da personagem: a mímica e o improviso, trazendo um estudo comentado sobre a *Pantomima* e a *Commedia dell'arte*.

Assim, após a apresentação do personagem e a exposição destes dois estilos, comuns nos *vaudevilles*, buscou-se situar o pensamento crítico sobre o teatro e a história à luz dos estudos sobre Chaplin feitos pelo historiador Everton Sanches para, em seguida, localizar o personagem no objeto de análise desta pesquisa, o filme *Tempos Modernos* (1936). O segundo capítulo, por sua vez, tratará da leitura crítica da narrativa filmica.

No ano de 1914, no estúdio da Keystone Company na cidade da Califórnia, o emigrante inglês e o ator de *music hall* recém-chegado, Charles Chaplin, pretendia criar um novo personagem para o próximo filme da empresa cinematográfica de Mark Sennet. Sennet possuía um estilo de fazer cinema sem roteiros, em que as cenas eram decididas no momento da filmagem. Isso resultava quase sempre em corridas, cambalhotas, confusões, cenas rápidas e produções simplistas³⁰, pois era o método comum praticado no ramo da indústria cinematográfica da época³¹. No entanto, o novo personagem do novato ator de cinema vindo dos palcos dos teatros e dos picadeiros tinha um estilo próprio e queria a atenção das câmeras.

Sua caracterização consistia em vestir calças largas, paletó apertado e um chapéu coco, comum aos costumes burgueses³² e comumente usado em sinal de cumprimento, um bigode curto que colaborava nos movimentos da boca e nos gestos do rosto, sapatos grandes e uma bengala curvada que, apesar de inadequada ao tamanho do corpo do *vagabundo*, formavam detalhes que, juntos, no momento de sua atuação, beneficiavam o jogo cênico do personagem.

Como descrito anos depois em sua autobiografia, Chaplin não pensou na organização do vestuário, no entanto, já idealizava a personalidade de Carlitos.

³⁰ ROBINSON, D. Chaplin: **uma biografia definida**. Osasco-SP: Novo século Editora, 2011, pp. 101-110.

³¹ Como a direção de Henry Lehrman. CHAPLIN, C. Op.Cit.,pp. 177-182.

³² SANCHES, E. L. Op.Cit., p. 46.

Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido. [...] é um *vagabundo*, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cineasta, um músico, um duque, um jogador de polo. Contudo, não está acima de certas contingências, como apanhar pontas de cigarros no chão ou de furtar o pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva!³³

Foi assim que Carlitos estreou no cinema, estrelando em dois curtas: *Carlitos no hotel* e *Corrida de automóveis para meninos*³⁴ (anexo D). O primeiro baseia-se numa comédia comum da Keystone: confusão e trocas de quarto dentro do hotel, fazendo uso da *gag* na atuação do vagabundo ao simular a embriaguez e a impostura de sua presença³⁵; no segundo, as cenas são gravadas em meio aos espectadores da corrida, quando um estranho homenzinho surge e nota a presença da câmera, insistindo em também ser notado por ela. O personagem atravessa a lente encarando a câmera, quebrando a quarta parede³⁶ do cinema, e a *gag* é feita pela persistência do personagem em atrapalhar a filmagem, causando a fúria do diretor. Nesta película, como bem comentado por D. Robinson, um fenômeno fantástico acontece, pois as pessoas naquele ambiente vislumbravam pela primeira vez a figura do personagem que seria mundialmente famoso. *Corrida de automóveis para meninos* é, portanto, um registro documental incidental do primeiro encontro das pessoas com seu maior palhaço.³⁷ Ao contrário do que conheceu através da forma rígida e da velocidade frenética das produções de Sennet, Chaplin trouxe um personagem com estilo de andar, de se vestir e se comportar com um ambiente diferente do que se praticava nos estúdios Keystone.

Destarte, na década de 1920, a estratégia comumente usada nas comédias, em que havia a movimentação frenética dos filmes de Sennett, alterou-se para o ritmo um pouco mais lento, preconizado e difundido por Charles Chaplin. Enquanto Hollywood estabeleceu modelos rígidos para os seus filmes e alimentou-se da pobreza de espírito das suas celebridades, das grosserias que eram promulgadas nos filmes e das polêmicas que elas gerariam, Charles Chaplin aproveitou – até certa data, sem se dar conta disso – o caminho aberto pelo sonho do norte-americano e pelo sucesso causado pela

³³ CHAPLIN, Charles. Op.Cit., 179.

³⁴ Ambos do ano de 1914.

³⁵ ROBINSON, D. Chaplin: **uma biografia definida**. Osasco-SP: Novo século Editora, 2011, p. 116.

³⁶ A quarta parede é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado.

³⁷ ROBINSON, D. Op.cit., p.117.

divulgação do status de arte cinematográfica para enfatizar a nobreza daquele ser que era considerado o mais lascivo e infame naquela sociedade, encarnado na figura do personagem Carlitos: o vagabundo.³⁸

Chaplin surge em cena nas filmagens de *Corrida de automóveis para meninos* e sua performance é espontânea, nos fazendo perceber que até a plateia, que também fazia parte da cena, não compreende de imediato que aquele homenzinho importuno era o protagonista do filme. Chaplin não possuía dificuldade de interagir com o ambiente e as possibilidades dele, trazendo um personagem até então bem distinto do que vinha sendo produzido nos estúdios Keystone. A história do personagem Carlitos pode ser contada antes daquela tarde de 1914, anteriormente até mesmo ao próprio cinema, pois a forma com que Carlitos se movimentava em cena - as cambalhotas, pontapés, gestos faciais e expressões das mãos - indicavam características do que era feito nos teatros de variedades, que Chaplin conheceu bem pelas ruas de Londres, especialmente por ter sido filho de uma atriz de *vaudevilles*.

Essa categoria de teatro herdada do gênero da commedia dell'arte utilizava a pantomima em suas principais representações, de maneira que, para compreender a composição do personagem *vagabundo* é necessário compreender esses gêneros teatrais presentes na história de Chaplin e no corpo de Carlitos. Assim, a pesquisa pretende situar alguns apontamentos sobre a pantomima e o estilo commedia dell'arte, contextualizado em um período de grande incerteza e transformação sociais que influenciaram a maneira de pensar o espetáculo teatral, como levantado pelo historiador Everton L. Sanches, apresentado anterioremente, cuja análise sobre a crítica teatral moderna se fez presente no mundo em que Chaplin conheceu.

1.1 As principais características de sua linguagem e recriação cinematográfica

Para indicar as principais características da linguagem cênica usada por Carlitos, foi preciso atravessar as margens do entendimento sobre a commedia dell'arte e a pantomima nos contextos político e econômico da Europa da época e

³⁸ SANSHES, E.L. Op.cit., p. 107.

como estas questões interferiram nos modos de se pensar o indivíduo e a arte. O alcance dessa perspectiva será objeto de diálogo posterior à luz dos estudos do historiador Everton Sanches que organizou trabalhos sobre Chaplin, abarcando as transformações sociais que o artista enfrentou.

Após o Renascimento e a Contra-Reforma os textos dramaturgos e os cânones clássicos, que ditavam os parâmetros de um texto erudito e restrito aos moldes aristocráticos e aos círculos burgueses, entram em choque com uma nova perspectiva de teatro. A *commedia dell'arte*, estilo em que o teatro europeu encontrou seu desenvolvimento e popularização, em particular na Itália,³⁹ com seus textos extraliterários sem influência dos dogmas da igreja, repercutiu principalmente, segundo a doutora em Poética do teatro, Nanci de Freitas, pelas trupes itinerantes entre os séculos XVI e XVIII, de maneira que colaborou para espalhar o estilo *dell'arte*, buscando uma modalidade de expressão artística que exigiria domínio técnico dos atores na execução de acrobacias, cantos e danças.

Os integrantes das trupes em sua maioria eram oriundos das camadas mais pobres, buscando alguma ascensão social ou mesmo sobrevivência através teatro, de maneira que para alguns historiadores a *commedia dell'arte* foi a responsável pela prática profissional e o aprimoramento de suas técnicas, servindo como laboratórios para muitos comediantes.⁴⁰

Utilizando um acervo de materiais em que constavam trechos paródicos de comédias clássicas, sátiras, farsas, poemas, citações musicais, piadas, danças obscenas, números circenses, cenas de amor e pantomimas, os espetáculos organizavam-se a partir dos canovaccios ou scenarios, constituindo-se de roteiros de ação e enredos, por meio dos quais os atores improvisavam. Com a repetição dessas estruturas de ações, os comediantes remontavam e associavam os elementos de seus próprios acervos artísticos de acordo com o lugar e a ocasião, numa performance viva, que conferia espontaneidade e atualidade a cada apresentação.⁴¹

A partir disso, podemos dizer que a *commedia dell'arte* servia de um material de execução como roteiros de ação que colaborava na atuação do comediante. Contudo, a performance do estilo *dell'arte* fundamentava-se na

³⁹ FREITAS, N. de. A *Commedia dell'arte*: Máscaras duplidade e o riso diabólico de Arlequim. Revista Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.5, n.1, 2008, pp. 65-74.

⁴⁰ FREITAS, N. de. Op.cit., pp. 66-67.

⁴¹ FREITAS, N. de. Op.cit., p. 66.

improvisação de seus atores, isto é, no modo de envolvimento do ator com as possibilidades do ambiente em que atuava.

A arte desse gênero está no improviso, como também na criatividade popular, nas apresentações de máscaras que fixam seus personagens na história e nos costumes das festas populares. A figura principal da commedia dell'arte seria o arlequim, sofrendo influências ao longo dos tempos, podendo ser visto na dupla de enamorados com a personagem Colombina⁴² ou servindo dois patrões na peça de Carlo Goldoni⁴³, uma comédia em que o personagem se reveza para servir dois patrões simultaneamente, uma referência pertinente da cena onde Carlitos equilibra a bandeja para servir a figura do patrão em *Tempos Modernos*.

Outras figuras são carimbadas pela Commedia dell'arte, cujas máscaras utilizadas na execução das performances serviam como caricaturas para cada personagem. Assim, temos o Pantaleão, destinado a representar os mercadores de Veneza, interessados em dotes e sempre com uma sacola de moedas pendurada ao figurino; o Doutor, em alusão aos homens letRADOS do período, um falso monopólio intelectual e o Capitão, que nada mais é do que uma sátira ao serviço militar, representado normalmente por soldados preguiçosos e incapazes de transpor obstáculos⁴⁴.

A autora levanta os aspectos da commedia dell'arte para assinalar que é possível reconhecer em diversas manifestações da cultura e artes cênicas contemporâneas, perspectivas dell'arte que conseguem instaurar um elo de vitalidade na comunicação com as plateias das diversas camadas sociais: “Nesses casos, a centralidade das cenas se faz com a presença soberana do ator”.⁴⁵

Nesse tipo de espetáculo, a competência do ator em cena parece sobressair ao texto teatral, uma vez que o ator da commedia dell'arte envolve-se pela técnica do improviso e da pantomima com a possibilidade que o ambiente proporciona no

⁴² FREITAS, N. de. Op.cit., pp. 69-70.

⁴³ GOLDINI, Carlo. Arlequim, servidor de dois patrões. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

⁴⁴ FREITAS, N. de. Op.cit.,p.71.

⁴⁵ FREITAS, N. de. Op.cit.,p. 73.

agora. Entende-se por *texto* no sentido literário como apontado pelo autor em diálogo com Ducrot e Todorov⁴⁶

[...] um conceito muito utilizado na análise do que é escrito e se define, ao contrário, por sua autonomia e fechamento. Por uma estrutura interna tentativamente organizada. Texto é assim um sistema que se relaciona com a língua falada e escrita, mas não é palavra nem frase, se definindo pelo seu aspecto verbal, sintático e semântico.⁴⁷

Porém, a pantomima nem sempre foi vista pela forma não-falada. Na Grécia antiga, a pantomima era dançada dentro das comédias e tragédias em que havia tanto o mimo como a fala, sendo a versão silenciosa surgida em Roma (27AC-467DC), visualmente tratando dos aspectos da vida cotidiana de um ponto de vista cômico ou satírico.⁴⁸

As companhias de mimo romano apresentavam uma variedade infinidável de números, conforme a disponibilidade e capacidade de seus atores: trapézio, equilibristas, cuspidores de fogo, engolidores de espada, ilusionistas, animais treinados; algumas vezes participavam nas peças, atores com pernas de pau, canto e outros números que pudessem atrair a plateia. Como se pode ver o mimo romano, antes da modernidade surgir no horizonte, havia resolvido uma série de contradições e questões de identidade que iriam assolar o teatro no século XX, pois era teatro de rua, de números, de histórias, **performance**, instalação, de diversão, de bonecos... tudo misturado e construído ao mesmo tempo, com fronteiras maiores que as do Império Romano. O que descabia, deglutia.⁴⁹

Para o autor a pantomima influencia o teatro contemporâneo por colocar o espetáculo e não o texto como centro de sua poética e, para tal diálogo, Robson Corrêa de Camargo ressalta a pantomima como um *texto espetacular*, por toda a inscrição que ocorre, que produz ou percebe-se durante o espetáculo e não apenas o texto escrito que é quase inexistente. A pantomima, segundo o autor, “se caracteriza por ser uma forma híbrida, amalgamada não apenas do cruzamento dos gêneros diversos, entre os quais se apresentava, mas que se destinará também a apropriação de culturas distintas.”⁵⁰

⁴⁶ DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. In: CAMARGO, R. C. de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, 2006, pp. 01-32.

⁴⁷ CAMARGO, R.C. de. Op.cit., p. 05.

⁴⁸ CAMARGO, R.C. de. Op.cit., p 02.

⁴⁹ CAMARGO, R. C.de. Op.Cit., p. 02.

⁵⁰ CAMARGO, R.C. de. Op.Cit.,p. 03.

Destarte, para compreender o *texto espetacular*, Corrêa traz a discussão em torno do texto *Palimpsesto*. No grego *Palim* (de novo) e *Pesto* (raspar), ou seja, um manuscrito usado na antiguidade para se escrever textos, feito por um material bem mais resistente e arcaico que as folhas de papel que conhecemos, os *palimpsestos* eram reutilizáveis, podendo lavar a superfície já escrita, adicionar uma camada de gesso ou cal e escrever outro texto em sua superfície novamente.

Estes textos inscritos, que estavam sobrepostos, tinham características e conteúdos diferentes do anterior e não eram necessariamente relacionados, mas se encontravam no mesmo meio, em distintas camadas, uma aparente e outra latente, como uma civilização a espera de sua descoberta. Um evidente e o(s) outro(s) apagado(s), borrado(s), mas que, algumas vezes, se tornavam aparentes com técnicas de revelação ou pelo tempo.⁵¹

Assim, com o tempo ou com a técnica, os textos emergiam uns sobre os outros, de forma que, para o autor, o texto espetacular em palimpsesto constituía-se por um amontoado de unidades incompletas. São palavras, ideias, formas e sentimentos vivenciados, escritos e representados que convivem simultaneamente, e mais, são “unidades incompletas à espera do complemento contrastante. Isso significa o texto espetáculo, o texto espetacular”.⁵²

Com a discussão de Robson Corrêa sobre a fonte notamos uma distinção ou um choque entre o texto espetáculo e o espetáculo teatral. Na forma de palimpsesto o tempo revela os textos ao acaso, enquanto no espetáculo teatral ele é provocado. Embasado nos estudos de Bakhtin esse choque torna-se mais esclarecido, de modo que o espetáculo teatral, na sua forma pantomímica, configura-se como *entrechoque*, um movimento conflitivo entre textos espetaculares e a relação com o que é velado ou aparente⁵³. Contudo, é possível abalizar, diante dessas observações, que a representação pantomímica dentro do espetáculo teatral é o *complemento contrastante* que o autor indicou acima.

E, se olharmos o espetáculo teatral na perspectiva do dialogismo bakhtiniano, o texto espetacular, como um palimpsesto hodierno, este urge ser entendido como um encontro evidente de vários textos, escritos, falados, escutados, que produzem o seu texto espetacular, durante o qual o texto escrito/falado e o(s) texto(s) sonoros e imagéticos do espetáculo dialogam, se afirmam, se traduzem, contradizem-se, parodiam-se e, muitas vezes, negam-se.⁵⁴

⁵¹ CAMARGO, R.C. de. Op.Cit.,p. 03.

⁵² CAMARGO, R.C. de. Op.Cit.,p. 05.

⁵³ CAMARGO, R.C. de. Op.cit., p 07.

⁵⁴ CAMARGO, R.C de. Op.cit., p. 04.

O ator da pantomima é o contraste e o entrechoque do texto espetáculo e do espetáculo teatral. Seus princípios estão alheios ao texto escrito, no entanto, relacionado com o espaço público, em sua dinâmica com a plateia.

O teatro, como está sendo mostrado, tem mais a ver, como história e tradição, desde os gregos e suas odisseias com a oralidade, a ação no espaço e sua consciência de ser representado para um todo coletivo, a plateia. Como podemos ver, esta não é uma simples concessão comercial ou de facilidade do gosto para plateias menos refinadas, mas a relação necessária de um teatro que não tem seus parâmetros no escrito para ser falado, mas, em sua representação e ou relação com o espaço público.⁵⁵

Expostos os apontamentos em questão, precisa-se então juntar outra ponta solta a partir do auxílio encontrado nos estudos de Everton Sanches, nos quais analisa o mundo - entendendo-se Ocidente - antes da figura de Chaplin, o que é pertinente nesta pesquisa, uma vez que o autor centraliza o teatro moderno e suas influências nos costumes daquele período, ou melhor, as possibilidades desse ambiente pré-chapliniano, as transformações sociais e políticas do período e suas interferências na linguagem do teatro moderno.

Sanches utiliza a referência de Richard Steele⁵⁶ para delimitar o início da crítica teatral moderna, mantendo seu pensamento na existência de personagens emergentes da vida cotidiana para refletir no drama⁵⁷ as preocupações existentes no social: “Para Steele, a nova diretriz da comédia inglesa teria como herói um sujeito que sofre, mesmo sem tê-lo provocado, que se nega a um duelo e, contudo, mostra-se um homem de honra e coragem.”⁵⁸

Sendo assim, o historiador observa assertivamente sobre essa proximidade do real no pensamento de Steele, ao ser condizente com a burguesia e seus grupos sociais daquele período.⁵⁹ Uma burguesia emergente, visto que neste período vivia os acontecimentos da Revolução Industrial, logo, o dramaturgo Steele só foi influência para a classe burguesa e industrial.

⁵⁵ CAMARGO, R.C. de. Op.cit., pp. 12-13.

⁵⁶ Dramaturgo irlandês. 1672-1729.

⁵⁷ Segundo Pavis (?) *apud* SANCHES (2003), eis o significado do termo ‘drama’: “O século XVIII marcou, ainda, uma mudança na compreensão do drama. Até então, esta palavra designava a obra teatral ou, pode-se dizer, dramática. Entretanto, esse termo, que em sua origem grega significa ação, foi utilizado na sua tradução para o francês para qualificar um gênero teatral em particular, chamado de *drama burguês*”. PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 109. In: SANCHES, E. L. Charles Chaplin: **Confrontos e intersecções com seu tempo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Franca – SP, 2003, p. 36.

⁵⁸SANCHES, E. L. Op.cit., p. 35.

⁵⁹ SANCHES, E. L. Op.cit., p. 35.

A esta altura do século XVIII eram disseminados na França os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade que desencadeariam em breve a Revolução Francesa; a Revolução Industrial já estava em andamento e não surpreende que os grupos que organizavam as transformações no comércio e a criação da indústria moderna desejassem sua contemplação pelos temas teatrais.⁶⁰

A perspectiva do autor indica que a crítica teatral se transformava simultaneamente com as ideias de autonomia do indivíduo e sua percepção no tempo e espaço. K. Marx e F. Engels escreveram no século XIX o *Manifesto do Partido Comunista*, buscando em boa parte dialogar com a crítica teatral, elevando, a partir do teatro, temas sociais, de consciência histórica e acirrando a luta de classes.⁶¹

Os parâmetros Engels-marxista podem aproximar temáticas pulsantes da época ao espetáculo teatral. O interesse pela consciência histórica faz da arte uma comunicação entre os homens e as circunstâncias do meio, sem apontar, de antemão, o teatro ou a arte como vias responsáveis para informar ou explicar determinado acontecimento. Esses temas, contudo, precisavam ser comentados, discutidos e percebidos, principalmente pela arte.

Pode-se pensar que neste momento da história o ator percebe-se também como agente social atuante, levando suas razões e sensibilidades do tempo em que vive para o espetáculo teatral. Mesmo que Oscar Wilde, em 1890, venha em negação a comunicação das ideias e emoções do ator na representação⁶², valorizando, por sua vez, a forma que se produz, as sensações que são criadas a partir de quem assiste⁶³, não excluiu as possibilidades criadas pelo ator a partir da relação com o texto teatral.

Posteriormente, Sanches expõe as críticas do inglês G. Bernard Shaw, contemporâneo de Chaplin, que defende a ideia de que no drama deve haver o conflito entre a vontade do homem e o seu ambiente: “ele precisava tratar de uma determinada ordem de problemas, não permanecendo no campo meramente

⁶⁰ SANCHES, E. L. Op.cit., p. 35.

⁶¹ SANCHES, E.L. Op.cit., p. 37.

⁶²CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução: Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997, p.35.

⁶³ SANCHES, E.L. Op.cit., p. 37.

contemplativo, com palavras bem colocadas e ações bem articuladas e idealizadas.”.⁶⁴

Válido relembrar que as tendências técnicas vindas com a Revolução Industrial criaram descontentamento e desconforto sociais, uma sensação de desenraizamento⁶⁵, tanto pelo clima tóxico expelido pelas indústrias e o esgoto a céu aberto quanto pela fascinação do Estado pela velocidade.

Assim, como visto por Sanches em Hobsbawm⁶⁶:

Conforme sopesou Hobsbawm, o chamado *music hall*, constitutivo do teatro de variedades inglês, teve o seu primeiro “boom” na década de 1880. Houve um impulso comercial muito forte por parte dos trabalhadores pobres que, carentes de diversão, procuraram-na nos *gin palace* – uma espécie de bar amplamente decorado e que se espalhava pelas cidades da Inglaterra – ou nas casas de variedades que surgiram nos subúrbios.⁶⁷

Foram *music hall* como estes que Chaplin ainda na infância frequentara e assistira a sua mãe, Hannah Chaplin, representando alguns de seus números no estilo *vaudeville* e que, posteriormente, seria assistido e percebido desta forma, nos E.U.A, pelo cineasta Mark Sennett. Foram espaços assim que a classe popular frequentava no século XIX, essencialmente permeados por comédia popular, teatros itinerantes que espalhavam commedia dell’arte pela Europa, apresentando-se neste tipo de ambiente. Em *Carlito no teatro* (1916), em que Chaplin interpreta dois personagens - outra característica da pantomima e da commedia dell’arte⁶⁸ - pode-se visualizar a imagem desses lugares.

Os *music halls* eram classificados arte do povo pela tendência em agrupar parte da classe trabalhadora exausta do excesso da carga de trabalho imposta pela velocidade das linhas de montagem nas fábricas, oferecendo diversão instantânea através dos espetáculos pantomímicos. As transformações das cidades, devido a

⁶⁴ SANCHES, E.L. Op.cit., p. 38.

⁶⁵ “Com o avanço tecnológico e a urbanização deu-se um estado de fascinação pela velocidade e pelo risco. As cidades receberam contingentes da área rural e as fábricas jogavam seus resíduos para o ar, provocando odores tóxicos antes não experimentados. [...] Todo um modo de vida havia sido construído e ia se solidificando, já carregando previamente o gérmen de mais e mais mudanças, num ritmo crescentemente frenético”. SANCHES. E.L. Op.cit., p. 39.

⁶⁶ HOBBSBAWM, Eric. Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo. São Paulo: Editora Forense, 1983, pp.147-152.

⁶⁷ SANCHES, E.L. Op.cit., p. 40.

⁶⁸ “De modo geral, a tipologia da commedia dell’arte se caracterizava por figuras que atuavam com frequência em forma de dupla. [...] Incluindo Arlequim, Brighela e Colombina.” FREITAS, N. de. Op.cit., p 67.

Revolução industrial, forçaram a migração da commedia dell'arte para essas casas fechadas.

Nanci de Freitas afirma que a commedia dell'arte é pós-renascentista, negando os textos eruditos aos cânones clássicos, com seus espetáculos populares se espalhando pela Europa através dos teatros itinerantes e alcançando os espaços públicos de modo que o elemento substancial do espetáculo pantomímico, para a autora, é o ator em contato com as possibilidades do ambiente.

Robson Corrêa de Camargo tece observações pertinentes sobre a pantomima e o texto espetacular, abrindo um diálogo entre o ator pantomímico e sua interação com o texto teatral, analisando o espetáculo pantomímico como um palimpsesto, cujas composições de vários outros textos e diferentes sensações e ideias vão se unificando e sendo provocadas com o passar do tempo. Nesse sentido, estaria no ator a responsabilidade de velar ou aparentar essas sensações.

Sobre o ator pantomímico de estilo dell'arte pode-se apontar que são caracterizados pelo improviso, interação do personagem com os objetos e o público no tempo real do espetáculo, questões que vão além dos gestos, pontapés e cambalhotas, situando a capacidade do ator em perceber outras funções para um único objeto ou criar várias sensações de uma única situação.

As colocações trazidas pelo historiador Sanches, apresentadas nesse momento da escrita sobre o que pensavam sobre a arte e a história aqueles que antecederam a figura de Chaplin, foram fundamentais nas teorias do teatro inglês moderno e colaboraram com a perspectiva sobre a tendência em um indivíduo de um dado período e as influências nas produções artísticas, indicando o teatro enquanto expressão dos desejos humanos diante de uma conjuntura temporal.

Chaplin não sabia nada sobre cinema quando Sennett o contratou, pois tudo ou quase tudo estava para ser inventado. O estilo da commedia dell'arte estava para ser recriado nas películas chaplinianas.

Entre tantos possíveis filmes apresentados e analisados que narram as representações de Chaplin e as características do seu personagem, escolhemos dois filmes que embora tratem de diferentes narrativas e tempos, se complementam no sentido de percebermos o que foi recriado da commédia dell'arte para os cinemas. Nos anos vinte, Chaplin não mais trabalhava para a empresa de Mark Sennett, conseguindo, assim, aprimorar sua livre direção,

trilhando um caminho que o levaria as suas próprias produções com a fundação da United Artists Company.

Em 1925 Chaplin produziu seu terceiro filme, na sua própria companhia, a United Artists Company. Este foi estúdio dos seus mais conhecidos filmes, mas foi em *O Circo* que buscamos a compreensão nesta pesquisa. Por conter nele os números de variedades, em cada cena da película é possível perceber variações do estilo dell'arte e a oportunidade de recriação do personagem.

A trama situa-se na vida circense de uma companhia que não possui grandes sucessos em suas atrações, até o momento que o *vagabundo* consegue arrancar o riso da plateia, fugindo de uma situação criada involuntariamente. Carlitos não sabe que é a estrela do espetáculo, sendo esta uma exigência do patrão a fim de garantir uma diversão baseada no improviso do personagem diante das obras do acaso.

No filme *O vagabundo* está o ambiente ideal para efetuar suas *gags*, apresentações de mágicas, equilibristas, trapezistas e números de palhaços, mas sempre que estes números são ensaiados o *vagabundo* falha, pois a dinâmica de sua arte está no improviso com as situações e os objetos. Na cena em que o grupo de *clowns* tenta ensinar Carlitos como efetuar a apresentação de *Guilherme Tell* - o ato baseia-se em acertar com a flecha a maçã no topo da cabeça do assistente -, os palhaços deveriam comer toda a maçã antes de a mesma servir como mira de alcance. Contudo, assim que Carlitos morde a fruta, interrompe o ensaio insinuando haver problema com a mesma, de forma que insiste em substituí-la por uma banana que, quando descascada e posta sobre a cabeça do assistente, a casca assenta-se como um chapéu sobre a sua cabeça.

Carlitos não consegue acompanhar as regras da apresentação explicadas no ensaio, pois o personagem é engraçado quando age como um homem qualquer, quando age em situações cotidianas. Ele não é engraçado quando tenta agradar encenando um ato de circo, logo, o humor do *vagabundo* encontra-se na espontaneidade e no improviso, na inconsciência de seus atos.

Para poder falar melhor sobre a mediação com os objetos escolhemos o filme *Em busca do ouro*, produzido três anos anteriores ao *O Circo*. Nesta película, o trabalho do *vagabundo* consiste em sobreviver à nevada do Alasca, de modo que neste ambiente Chaplin interpreta duas de suas maiores cenas.

O artista obtém habilidade cênica personificando funções incomuns aos objetos utilizados na encenação, valorizando a comicidade do seu personagem. A exemplo disso, em *Em busca do Ouro* (anexo E)⁶⁹, Carlitos fantasia em sua mente um jantar com a moça pela qual está apaixonado. Durante esse momento é pedido ao anfitrião um discurso durante a ocasião, mas Carlitos prefere usar a dança ao invés de palavras. Mesa posta, a câmera aproxima-se do personagem e a luz cria um clima teatral, em que o *vagabundo* espeta um garfo em cada pão e suas mãos vão construindo passos bem harmoniosos com as “pernas” de garfo e os “sapatos” de pão. (anexo F)⁷⁰

A dança de pães é tão pertinente quanto a cena em que Carlitos, desesperadamente faminto, cozinha um de seus sapatos para não morrer de inanição. A representação de Chaplin sentado à mesa, comendo cada pedaço do sapato faz com que o *vagabundo* pareça desfrutar de um delicioso jantar, sem desperdiçar nenhum pedaço, Carlitos rodopia com a ponta dos dedos o garfo enrolando o cadarço como se fosse macarrão, enquanto chupa vagarosamente todos os pregos recém-separados da sola. Um verdadeiro banquete de sapato.

Apontar as cenas em que é acesa a expressão pantomímica no corpo do *vagabundo* é um caminho exaustivo, pois o não-falado, o falar com as mãos, estão em cada gesto e em cada passo dado por Carlitos. Sendo assim, este tipo de especulação será melhor dedicado a película *Tempos Modernos*, analisada no próximo capítulo.

Fez-se necessária a indicação de películas em que as expressões de Carlitos também foram provocadas, contudo, escolhemos apresentar cenas de dois filmes produzidos e exclusivamente dirigidos pelo próprio Chaplin. Metodologicamente, isto facilitou o livre posicionamento do mesmo sobre suas obras, sem deixarmos de considerar que estes parâmetros particulares do estilo da commedia dell’arte encontram-se presentes no *vagabundo* desde o seu nascimento como pré-disposições artísticas do tempo em que Chaplin viveu e dos lugares a que pertenceu.

⁶⁹Ver anexos

⁷⁰Ver anexos.

2 Tempos Modernos: Uma análise da narrativa do tempo e lugar da obra.

*A atualidade de Tempos modernos permanece inalterável. Não morrem os protestos eternos à humilhação que organismos econômicos impõem ao homem.*⁷¹

Neste segundo capítulo faz-se uma leitura crítica da narrativa encontrada em *Tempos Modernos*, de maneira que podemos situar a figura do personagem e suas principais características dentro da película com o intuito de investigar o modo como Chaplin compõe seu jogo pantomímico nas situações da trama. Perceber o personagem dentro da película nos levou ao próximo e último capítulo, no qual nos aproximamos das possibilidades interpretativas da postura do *vagabundo* em relação ao ambiente construído no filme de 1936.

Para isso, apresentamos o contexto socioeconômico estadunidense do período mencionado. É, nesse sentido, um dever da História da Arte dialogar com o tempo e o espaço de produção do material artístico, de forma a observar o sujeito Chaplin na composição da película a fim de notar o lugar de fala do artista.

Vivia-se em um período de entre guerras e pós-crise econômica financeira estadunidense. O cinema mudo desfalecia-se devido as mudanças tecnológicas que, para Chaplin, insultavam a beleza do cinema com a inclusão das falas. O sonoro no cinema mudo modificou o jogo pantomímico pela fala, ou melhor, o sonoro no cinema mudo modificou os gestos e as expressões do corpo pela fala. Foram mudanças na indústria cinematográfica simultâneas as mudanças no tempo, sobretudo no que dizia respeito ao novo ritmo de trabalho ditado pela Revolução Industrial, com a substituição das manufaturas pelas máquinas, fazendo do operário um indivíduo alienado ao próprio produto, tornando-o consumidor do que produz.⁷²

⁷¹ ROCHA, G. O século do cinema. São Paulo: Cosac Naify, 1983, p.42.

⁷² Em posição a esse mundo artificial fabricado pelo *homo faber* está o sujeito que também trabalha e, sobretudo, consome. O *animal laborans*, assim chamado por Arendt, utiliza dos produtos da própria fabricação, alienando-se a obra da atividade do seu trabalho. “O tempo excedente do *animal laborans* jamais é empregado em algo que não seja o consumo, e quanto maior é o tempo de que ele dispõe, mais ávidos e ardentes são os seus apetites. O fato de que esses apetites se tornam mais sofisticados, de modo que o consumo já não se restringe às necessidades

A medida em que as mercadorias são produzidas em larga escala, tudo torna-se descartável, fazendo como que esses ânimos de consumo afetem especialmente os costumes norte-americanos e leve ao consequente o *boom* da crise financeira, “o país mais rico do mundo, com quinhentos mil desempregados”.

A catástrofe da bolsa havia começado por arruinar alguns especuladores aventureiros. Mas em breve cada americano se sentiu ameaçado ou atingido. Vêm-lhes retirar o aspirador, o automóvel, o frigorífico e a casinha comprada a créditos. A falta de pagamento das promissórias arruina os comerciantes. Os americanos que viviam ainda, por milhões, em tugúrios abomináveis foram expulsos deles. Deitam-se sob as pontes e nos terrenos baldios. A cada esquina e em breve diante de cada casa, homens jovens e fortes, com as roupas em frangalhos, oferecem maçãs aos que passam. Repetem um provérbio americano que diz ser esta a fruta excelente para a saúde e a felicidade. Os especuladores tinham encontrado este processo de escoar o excesso de maçãs. A colheita de maçãs havia sido catastroficamente grande, como todas as outras colheitas. Os fazendeiros americanos estavam arruinados pela abundância. Também eles, sem recurso, percorriam as estradas. Organizam-se as marchas de fome.⁷³

Destarte, é certo que a decadência do cinema mudo deu-se não somente pela transformação desenfreada que a indústria atravessava e que alcançaria a estética do cinema implacavelmente, mas também pelos motivos que levaram à própria crise, em que a entrada do cinema sonoro foi fundamental⁷⁴ por dois motivos: o primeiro no que se refere a introdução da fala comprimia o tempo de filmagem, aumentando a velocidade das produções; o segundo, pela movimentação comercial interna do produto, uma vez que a fala nos filmes restringe seu público ao conhecimento de determinada língua. Para a economia do

da vida, mas ao contrário, concentra-se principalmente nas superfluidades da vida, não altera o caráter dessa sociedade, mas comporta o grave perigo de que afinal nenhum objeto do mundo esteja salvo do consumo e da aniquilação por meio do consumo.” ARENDT, H. A condição humana. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p.165.

⁷³SADOUL, Op.Cit., p. 138.

⁷⁴Vale levantar as considerações sobre a entrada do cinema falado por Benjamin: “A introdução do cinema falado gerou, desse modo, um alívio momentâneo. E isso não só porque o cinema falado trouxe de novo as massas para as salas de cinema, mas também porque tornou os novos capitais da indústria elétrica solidários com o capital cinematográfico. Assim, observando de fora, fomentou interesses nacionais; visto de dentro, porém, internacionalizou a produção cinematográfica ainda mais do que antes.” BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014, p. 36.

país isso poderia significar avanço financeiro, para Chaplin significava a vulgarização do cinema.

Tempos Modernos foi produzido em dez meses e meio de produção, com Chaplin introduzindo efeitos sonoros e falas e representou a pantomima do *vagabundo* através da comunicação dos gestos das mãos e nas expressões do corpo do personagem. No entanto, antes de entrar em diálogo com as cenas, é preciso abalizar outras percepções do cinema no contexto socioeconômico dos Estados Unidos da América.

O filme como obra de arte deve ser notado como a representação do real, nunca o real em si, por se tratar do desenvolvimento do imaginário de um artista envolvido nas situações do seu tempo e espaço, como uma forma de se fazer arte no século XX a partir da maneira como se percebe no mundo a sua volta. Contudo, o cinema é uma indústria que emergiu de uma conjuntura socioeconômica, servindo como transformador do inconsciente coletivo, especialmente dos norte-americanos.

Para comentar sobre o contexto socioeconômico do qual o cinema se desenvolveu, deve-se evocar os seus aspectos industriais. Em 1914, ano em que Chaplin apresentou na grande tela seu personagem Carlitos, Henry Ford investia na produção de sua indústria automobilística, incrementando o método de trabalho, o taylorismo, por vias da divisão de tarefas e inserindo outro mecanismo para a aceleração de sua produção, o fordismo. Isso possibilitou o aumento da produtividade através de técnicas específicas, como a esteira na fábrica e a linha de montagens, formas de controlar o tempo de produção e racionalizar o trabalho.

Com isso, Ford incrementa o método de Taylor em dois aspectos, primeiro utilizando a produção em série o que possibilita maior produtividade; e, segundo, percebe que produção em massa significa consumo em massa. Mais do que isso, o fordismo significava um novo sistema de reprodução de força, um novo tipo de política, uma nova estética, uma nova psicologia, enfim, a formação de um novo modo de agir e pensar, a formação de um novo indivíduo/trabalhador.⁷⁵

⁷⁵SILVA, Priscila A. Cinema e História: o imaginário norte-americano através de Hollywood. Revista Cantareira, nº5, v.1, Ano 02, Abr-Ago, 2004, p.09.

Embora o industrial Henry Ford tenha influenciado a técnica da produtividade, a aceleração consumista agregava-se a outros valores que norteariam a cultura norte-americana, pois a essas linhas da história a primeira guerra mundial ia ganhando corpo, colocando os E.U.A como uma grande potência devido a sua capacidade de exportação fabril. Assim como sua articulação e seu início, o fim da guerra e seus temores interviriam na mentalidade do coletivo, tanto na construção do sentimento de patriotismo como na produção artística do período.

Segundo Silva⁷⁶, o filme como exacerbação do nacionalismo americano nasce sob uma atmosfera segregacionista, vide *O nascimento de uma nação*, de 1915, do cineasta D. W. Griffith⁷⁷. Nesta película é representada a guerra racial dos estados do norte e do sul dos E.U.A, nos sendo possível reconhecer o imaginário do cineasta que, semelhante a grupos sociais desse período, se posicionavam à favor da forma com que o país dividia seus civis por cor. Em seu filme, Griffith utilizou de atores brancos pintados da cor preta para os personagens negros.

O filme, que se utilizou de várias técnicas de filmagem a exemplo do close, é citado aqui como demonstração de uma ideia de nação e, principalmente, evidência do racismo latente que acompanhava a formação da nova sociedade de consumo em massa.⁷⁸ A supremacia estadunidense foi ganhando força com o fim da primeira guerra mundial, mantendo o nível de desemprego bem abaixo de outros países. Com os dividendos da guerra, os E.U.A saíram como principais credores internacionais.⁷⁹

Neste momento, a tendência do progressivismo americano instaurava-se nas camadas sociais, influenciando a supremacia americana pelos bens de consumo e a moralidade individual do estadunidense. A postura progressivista encarava a ação dos homens através dos aparelhos privados que personificavam a hegemonia da sociedade, como assertivamente colocou Silva, citando Gramsci:

⁷⁶ SILVA, P. Op.Cit., p.10.

⁷⁷ Cineasta estadunidense. 1875-1948.

⁷⁸ Por mais que se faça necessário ressaltar o racismo na cultura americana em seus filmes, é esgotável o estudo sobre esse tema para esta pesquisa. Há pertinência em tal apontamento a fim de reconhecer a hegemonia americana em construção nesse período.

⁷⁹SANCHES, E.L. Op. Cit., pp. 109-127.

[...] no sistema fordista americano a hegemonia vem da fábrica e é ela que dita as medidas desse novo indivíduo que nasce.⁸⁰

Apesar disso, a quebra da Bolsa em 1929 comprometeu o país de forma avassaladora, atingindo setores e cívis de diferentes camadas da sociedade

Contudo, a crise de 1929 mostrou que tal visão do paraíso econômico nacionalista foi equivocada, deixando claro que nenhum Estado nacional, por mais próspera que seja a sua economia, sobrevive no mundo capitalista ensejado, mormente, em si mesmo.⁸¹

O capitalismo emergente estava desmoronando. O crescimento exacerbado das cidades e as mudanças nelas provocadas pela modernização criaram um ambiente hostil, doente e de criminalidade; a tecnologia que serviu as fábricas e a guerra destruía com eficácia as cidades e os homens, visto que a racionalização do trabalho e a vulgarização do modo de vida americano não impediram a potencialidade com que a crise atingiu violentamente a sociedade americana: “A crise atingia por fim tais proporções que os desempregados, já sem quaisquer recursos, olhavam para as portas dos cinemas como para a porta de paraísos para sempre fechados.”⁸²

Enquanto isso, o cinema tentava afirmar a sua autenticidade como representação artística do real, sendo os soviéticos e os nazistas os pioneiros a encarar o cinema como um instrumento de propaganda e de difusão de uma cultura⁸³. Chaplin, entre tantas coisas, nunca foi um panfletário. Em Tempos Modernos, por exemplo, foi percebida a representação do modo de vida americano e as influências do capitalismo como antíteses do comportamento do *vagabundo*, e não como um modelo de nação. Como acertadamente ressaltado por Glauber Rocha: “Chaplin conta a dialética histórica de um proletariemigranteuropeu que pratica, através do cinema, a revolução humanista do povo.”⁸⁴

Nos filmes que antecederam Tempos Modernos, Carlitos pode ser visto em meio a burguesia e seus ambientes: nos clubes e nos salões, criando diversas situações para escapar da fome, porém, como visto na película de 1936, o

⁸⁰SILVA, P. Op.Cit., p.10.

⁸¹SANCHES, E.L. Op. Cit., pp. 116-117.

⁸²SADOUL, Op. Cit., pp. 148-149.

⁸³SANCHES, Op. Cit., pp. 119-126.

⁸⁴ROCHA, G. Op.Cit., p. 40.

personagem é um entre milhões que lutam contra a pobreza. Carlitos está do lado dos operários, dos desempregados e dos desabrigados.

Para ratificar a ideia da pesquisa ao lidar com a composição do personagem situado em Tempos Modernos, refletimos sobre um recorte de passagens da película que julguei importante para a pesquisa, a fim de perceber as principais características do *vagabundo* em confronto com a modernização do tempo apresentado na trama. É evidente que *Tempos Modernos* não foi o único nem o primeiro filme a retratar a modernidade das cidades e a mecanização do trabalho do homem. Exemplo disso está em *Metrópolis*, filme de 1927 do alemão Fritz Lang⁸⁵, no entanto, o que interessa para este trabalho é, dentro da narrativa de *Tempos Modernos*, a relação do comportamento de Carlitos e sua animosidade para sobreviver nesse tempo.

2.1. Mapeando a película: Uma leitura crítica da narrativa Tempos Modernos

Ao som de orquestra,⁸⁶ a película *Tempos Modernos* (anexo G)⁸⁷ inicia-se com um relógio na tela marcando exatas seis horas, permanecendo ininterrupto enquanto anuncia no subtítulo: “Modern Times”: A story of industry, of individual enterprise - humanity crusading in the persuit of happiness.⁸⁸

Na sequência, um rebanho de ovelhas brancas apressadas segue rumo ao matadouro. Entre elas uma ovelha negra em meio a trombadas e empurrações caminha junto ao fluxo agitado. Na mesma cena entendemos a pretensão comparativa, quando surgem homens acompanhando o ritmo veloz das cidades, caminhando aglomerados, esquivando e driblando uns dos outros sem desacelerar o passo. Caminham em direção as fábricas - com imensas estruturas e monstruosos maquinários -, batendo o ponto e ocupando cada qual a sua função.

⁸⁵1890-1976.

⁸⁶ Chaplin foi o compositor das músicas de seus filmes mudos. Em Tempos Modernos trabalhou junto com o diretor musical Edward Powell e o orquestrador David Raksin. “Na trilha sonora foi testada uma partitura musical que toma lugar dos diálogos, atribuindo um instrumento musical a cada personagem”. **Chaplin today: Modern Times.** Direção: Philippe Truffaut. (26 min.) Coleção Folha de São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://youtu.br/4jDKW2S4UF0>>. Acesso em: 05 jan., 2018.

⁸⁷Ver anexos.

⁸⁸“Tempos Modernos: Uma história da indústria, da iniciativa privada- a humanidade cruzando na busca da felicidade.”

Dentro da fábrica outros já estão trabalhando, uns operando as máquinas, outros vigiando quem as opera.

Ainda na fábrica, sentado à sua mesa, está o presidente da fábrica, diante de enormes televisores (anexo H)⁸⁹. O personagem toma uma aspirina e preenche seu tempo entretido com um jogo de quebra-cabeças enquanto lê as notícias do jornal. Evidentemente que o patrão usa seu tempo de maneira diferente dos demais trabalhadores da indústria, uma vez que sua função com o maquinário é mostrada através de seus comandos, transmitidos pelos televisores, explorando a velocidade da linha de produção e pela vigilância que exerce ao controlar a conduta dos operários e o seu ritmo de trabalho.

Sintonizando os televisores em estações, o patrão consegue vigiar cada canto da indústria. As telas estão instaladas por toda a fábrica. Por elas suas ordens são ardis, os comandos exigem velocidade máxima nas linhas de montagem com o intuito de aumentar a produção da mercadoria utilizando ao máximo o tempo de trabalho dos operários. Os principais atingidos com as exigências são os que operam as máquinas, cada um destinado a uma função específica, concentrados de frente as esteiras que passam rápidas carregando os parafusos que precisam ser apertados por suas mãos.

É certo que as cenas que ilustram as fábricas e a mecanização pela qual os operários estão sujeitos através das máquinas demonstram a desqualificação da mão-de-obra e a desvalorizando o trabalho humano. Após a revolução das máquinas, a movimentação de seu corpo passa a não ser mais tão livre e o seu ritmo de trabalho encontra-se vinculado aos movimentos mecanizados.

Entre os operários está o personagem Carlitos, dessa vez sem a bengala ou o chapéu coco. Suas vestimentas são comuns aos demais operários: em suas mãos agora encontram-se chaves utilizadas para apertar os tais parafusos. Aqui nos é apresentado Carlitos como um operário, mas ainda é o *vagabundo* por tentar ainda se adaptar ao trabalho dentro da fábrica (anexo I)⁹⁰. No entanto, por mais que o personagem demostre determinação em sua função, o todo ao seu redor lhe parece inimigo. Seja a mosca que o atrapalha pousando na ponta do seu nariz, a

⁸⁹Ver anexos.

⁹⁰Ver anexos.

vigilância do fiscal que o incomoda durante o seu trabalho, a esteira que não se importa com as limitações do corpo humano, ou seja, todo o meio parece deixar o personagem bastante confuso. Nem mesmo no seu intervalo, escondido no banheiro, o *vagabundo* consegue o merecido descanso, pois antes que pudesse tragar o seu cigarro, a imagem do patrão no televisor o surpreende determinando que volte ao trabalho.

Na cena seguinte, vemos tentativas de aproveitamento do tempo de trabalho manipulado pelo dono da mão-de-obra dentro de um sistema que valoriza o capital. Em determinada cena é apresentada ao patrão uma máquina alimentadora cuja função seria a de alimentar os operários sem precisar interromper a produção (anexo J). Como podemos prever foi Carlitos o escolhido como cobaia, entretanto o que acontece é uma verdadeira guerra de comida motivada pela máquina, desajustada, contra o personagem: a sopa quente é atirada contra seu peito, a espiga de milho lhe arrebata o rosto enquanto sofre diversos bofetões de um braço mecânico. Com isso, após assistir ao teste experimental, o patrão desiste da máquina auto alimentadora dada a sua ineficiência junto a produção.

Percebe-se, nesse sentido, a crítica feita em relação uso dos meios de produção como forma de explorar ao máximo o tempo de trabalho e o corpo dos operários, de modo que mesmo o momento das refeições deveria estar inserido no tempo das máquinas.

Na famosa cena das engrenagens, revela-se o processo de alienação do trabalho e, consequentemente, de desumanização diante da dinâmica da linha de montagem. Na cena o patrão exige ainda mais potência do setor das esteiras, área aonde nosso personagem apertava parafusos de maneira que seu corpo se esforçava para acompanhar a velocidade com eles passavam na esteira. Os braços do *vagabundo* ficam viciados no movimento repetitivo exigido, fazendo com que o corpo seguisse o mesmo ritmo da máquina a ponto de Carlitos ter de se atirar na esteira e ser sugado para o interior da maquinaria a fim de acompanhar sua cadência (anexo K)⁹¹. Deslizando no centro da própria engrenagem, o personagem

⁹¹Ver anexos.

se preocupou ali em apertar mais um ou dois parafusos e logo forçam seu retorno a superfície da fábrica pelo mesmo lugar por onde entrou.

Do centro das engrenagens o *vagabundo* é resgatado e volta sem as chaves nas mãos em oposição às formas de trabalho existentes, pois suas mãos sem elas de nada servem aos patrões, tornando-se, desse modo, ferramentas de invenção. Elas não exercem mais a função limitada de antes, pois com as ferramentas o personagem poderia criar coisas, representando a imagem de um animal - levantando e abaixando as chaves próximas ao rosto como orelhas de burro (anexo L)⁹². Com as ferramentas persegue tudo o que lhe parece semelhante aos parafusos, apertando automaticamente os botões nos vestidos das senhoras que cruzam seu caminho. Armada a confusão, Carlitos é perseguido por policiais, operários e também pelo patrão, e, antes que dispare a puxar alavancas e desfigurar todo o sistema fabril, o personagem se preocupa em bater o cartão do expediente ainda no momento da fuga.

Contra a maquinaria Carlitos foi lúdico, sabotando a fábrica, se divertindo, transformando os corredores da indústria em um verdadeiro palco. Com gestos zombeteiros, o *vagabundo* gracejou enquanto bailava e atirava espirros de óleo contra todos, fazendo do espaço da indústria um espetáculo de circo. Suas facécias terminam quando é levado para internação hospitalar, considerado louco.

Nesta cena é evidente a explosão vivida por Carlitos dentro da fábrica. O excesso de movimentos repetitivos exigidos pelos meios de produção torna também mecânico o corpo físico do personagem, tornando-se relevante construir a aproximação das situações socioeconômicas que norteavam particularmente a sociedade norte americana no tempo em que Chaplin a conheceu.

[...] Depois lembrei-me da entrevista que concedi a um jovem e brilhante repórter da *Word*, de New York. Ao dizer-lhe que ia visitar Detroit, explicou-me o sistema de trabalho na linha de montagem dos automóveis - uma história confrangedora da própria indústria, atraindo jovens sadios que deixavam o campo e que, ao fim de quatro ou cinco anos, viam reduzidos a uns frangalhos nervosos.⁹³

⁹²Ver anexos.

⁹³CHAPLIN, C. Op.Cit., p. 441.

Tendo recuperado a sanidade, embora tivesse ficado desempregado após o ocorrido, Carlitos se despede do hospital e caminha pelas ruas efervescentes, cheias de carros acelerados que se misturavam a aglomeração de pessoas no centro urbano, com enormes edifícios e máquinas funcionando sem intervalo. Desse modo, podemos inferir que a modernização representada na película abastece não somente a exploração da mão-de-obra em serviço da técnica científica do trabalho, como também na organização das cidades.

No corte, Carlitos atravessa despreocupadamente de esquina a esquina, passando em frente a imóveis falidos quando uma bandeira cai, por acaso, de um caminhão (anexo M)⁹⁴. Na tentativa de devolvê-la, o personagem levanta e sacode a bandeira na intenção de ser visto, mas logo atrás dele surge uma grande manifestação de homens com bandeiras escritas com as palavras *Libertad, Unite e Liberty or death*⁹⁵. Sem que tenha consciência do que está acontecendo, Carlitos parece liderar a grande manifestação e quando tarde percebe, a violência policial já havia se encarregado de dispersar os manifestantes. Carlitos é levado preso, por engano, como liderança comunista.

Contudo, é na prisão que nosso personagem se sente mais confortável (anexo N)⁹⁶. A partir de uma fuga organizada pelos detentos, Carlitos consegue desarmar os fugitivos - devido um surto de valentia pelo uso inconsciente de cocaína dentro da cadeia- o *vagabundo* se sobressai como herói entre os policiais, transformando seus dias de cárcere numa estadia agradável. Acomodado na sua cela decorada com flores e outros luxos, e na parede pendurado um quadro de Abraão Lincoln⁹⁷, Carlitos lê desinteressadamente a manchete no jornal sobre os violentos conflitos vividos pelos desempregados nas manifestações. Na cena, é possível notar que o *vagabundo* não tem interesse nas situações alheias do ambiente ao qual pertence, ou seja, o personagem não possui até o momento consciência de classe, tampouco dos ideais da camada burguesa.

Também não podemos discordar que o personagem, mesmo tendo ajudado os guardas, não se transformou em um “defensor da lei” e que o bom convívio

⁹⁴Ver anexos.

⁹⁵ Liberdade, União e Liberdade ou morte.

⁹⁶Ver anexos.

⁹⁷ O 16º presidente dos Estados Unidos da América, morto em 1865.

com os policiais foi válido apenas para Carlitos se beneficiar provisoriamente de algumas regalias no presídio. Este é o estilo de Carlitos levar a vida: as situações provisórias lhe bastam, vivendo o agora, pois do amanhã nada se sabe.

Como bem abordado por Truffaut sobre Chaplin: “embora não fosse o único cineasta a descrever a fome, foi o único a conhecê-la e isso seria perceptível pelos espectadores do mundo inteiro quando os filmes começassem a circular a partir de 1914.”⁹⁸ Isto posto, pode-se notar a comida como tema constante em seus filmes e em *Tempos Modernos* é quase o fio condutor da narrativa. É por um pedaço de pão que Carlitos e a *malandrinha* começam uma amizade e juntos dividem cada refeição conquistada.

Na cena em que os personagens dividem os sonhos, sentados em frente a uma casa aparentemente abandonada - quadro que bem representa o caos imobiliário que os E.U.A atravessavam devido à crise financeira -, nota-se que ambos possuem desejos próximos aos hábitos da vida burguesa: casa, comida e lareira, aspectos que demonstram a crítica ao estilo de vida norte americano, o *american way of life*, baseado na industrialização e no consumo (anexo O).⁹⁹

Esse sonho não se concretiza para os dois sujeitos de forma que, nele, imaginam-se num barraco quase sem mobília, sem mesa farta, mas retirando o leite direto da vaca e colhendo os frutos ainda no pé da árvore. O que desejavam os personagens não é comum ao avanço tecnológico do tempo a que pertencem, pois, o casal aproveitando o tempo natural das coisas, resiste a aceleração da produção fabril que se instalava.

A melhor oportunidade de trabalho para o *vagabundo* surge como guarda noturno em uma loja de departamentos. Durante a madrugada, juntos, aproveitam os bolos e sanduíches da cantina, patinam e brincam na sessão de jogos e até conseguem descansar no setor de cama, mesa e banho, porém, três assaltantes invadem a loja e fazem do *vagabundo* refém. Ao ser reconhecido por um dos ladrões, Big Bill, antigo companheiro de fábrica, ele declara: “We ain’t burglars - we’re hungry.”¹⁰⁰

⁹⁸⁹⁸ BAZIN, A. Charles Chaplin. São Paulo: Marigo, 1989, p. 09.

⁹⁹ Ver anexos.

¹⁰⁰ “Não somos ladrões, temos fome”.

Com isso, todos se abraçam e choram juntos, se consolam e brindam comemorando. Ao amanhecer, o *vagabundo* é encontrado dormindo em meio aos tecidos no balcão da loja e levado mais uma vez preso. Após dez dias na prisão o *vagabundo* encontra-se com sua companheira que o aguardava do lado de fora.

A jovem encontrara finalmente um lar para o casal morar, um barraco que Carlitos adora, próximo às fábricas (anexo P)¹⁰¹. Mesmo com a tábua da porta que sempre que fechada lhe arrebatava a cabeça ou o piso do chão que quebrava sempre que se sentava à mesa e o teto que se fechava apenas com o apoio de uma vassoura, ambos se sentem em casa, tanto quanto imaginavam anteriormente.

Na cena final em que Carlitos consegue trabalho em um restaurante, pode-se ver um elogio de Chaplin aos comediantes do improviso, da commedia dell'arte (anexo Q)¹⁰². A condição para conseguir o trabalho foi que, depois de servir as mesas, Carlitos deveria se apresentar cantando. Servindo as mesas ele não era um completo desastre, apenas confundiu em determinado momento a porta de entrada e de saída da cozinha. Na tentativa de servir um pato a um cliente enfurecido pela demora, Carlitos é levado pelo fluxo de casais que ocupam a pista de dança, mal podendo acompanhar o personagem camuflado na multidão, embora seja possível visualizar a bandeja ‘surfando’ no mar de pessoas que dançavam, uma boa referência ao quadro do Arlequim servindo os dois patrões.

Na continuação, por não pretender desagradar na apresentação, Carlitos copia no pulso de sua camisa a letra da canção devido à dificuldade do personagem em decorá-la. Assim, no momento da atuação, o entusiasmo nos gestos de Carlitos faz com que os pulsos da camisa se soltem, restando a ele a improvisação. Carlitos canta em uma linguagem incompreensível, no entanto, através de gestos e expressões, compreendemos o sentido da canção, sua apresentação reconhecida como um grande sucesso.

Apesar disso, os personagens são obrigados a fugir do lugar por pendências legais com a justiça, como a perseguição à *maladrinha*, por ser órfã e também rebelde. Assim, a última cena da película vem como desfecho das aventuras de ambos. Na aurora, o casal descansa ao pé de uma árvore e Carlitos,

¹⁰¹

¹⁰²Ver anexos.

sacudindo o chapéu coco nos pés para se aliviar da caminhada, percebe a tristeza da jovem e imediatamente a encoraja motivando um sorriso.

Ao som de *smile*, música de composição do próprio Chaplin, os personagens recuperam os ânimos e continuam caminhando rumo ao horizonte, sem saber como sobreviverão dão as costas àquele mundo automatizado. A película se encerra sem desfecho, restando a nós imaginar qual seria o destino deles dali para frente. De certa forma o desfecho é uma despedida da personagem, nessa nova fase do cinema falado, é um sinal dos novos tempos. Chamados modernos.

Feitos os devidos apontamentos, o próximo capítulo pretende construir um diálogo do que já foi dito sobre as possibilidades interpretativas do comportamento de Carlitos diante das situações ambientadas no filme. Assim, situam-se algumas questões que serão comentadas adiante sobre o personagem e sua animosidade com as situações da trama, como aquele que não consegue (ou se recusa) adaptar-se a este mundo do trabalho agora mecanizado, assinalando o jogo pantomímico de Chaplin na composição do personagem diante dos obstáculos e dos objetos.

3 A animosidade de Carlitos diante da modernidade do tempo.

O canto de Carlitos na cena final é clássico por ser a primeira vez que o personagem de Chaplin soltaria a voz em um de seus filmes. O *vagabundo* utiliza uma linguagem incompreensível para substituir a canção esquecida, estando a engenhosidade de Carlitos na improvisação com o ambiente. A reação do personagem para lidar com uma situação não planejada indica a presença da estética da dell'arte de Chaplin na composição da personalidade do *vagabundo*.

Desta forma, o *vagabundo* que se comunicou com as plateias pelo mundo nunca precisou falar para ser compreendido, seu corpo sendo sua maior expressão. Mesmo em *Tempos Modernos*, com a adição de alguns efeitos sonoros, o filme permaneceu mudo, assim como o *vagabundo*. Do mesmo modo que Chaplin aperfeiçoou seu estilo às novas tendências tecnológicas do cinema, Carlitos também usou de um conjunto de elementos para escapar das técnicas modernas da sua nova realidade.

A improvisação diante do inesperado e dos objetos compõe a figura do personagem devido às habilidades teatrais construídas pelo artista Chaplin que, elevada à velocidade dos avanços técnicos, da produção fabril, da mecanização do trabalho e da agitação da cidade em *Tempos Modernos*, situa-se como um elemento entrechoque causado pelo estilo pantomímico do *vagabundo* frente a dinâmica social do tempo moderno.

Assim, pretende-se apontar neste momento, o fazer artístico de Chaplin na representação de Carlitos em *Tempos Modernos*, o qual contrasta com a mecanização da sociedade moderna, ou seja, buscamos refletir sobre a reação da figura do *vagabundo* perante as situações e os objetos da nova realidade, de modo que duas questões centrais são constantemente comentadas: a) a falsa animosidade de Carlitos com os objetos; b) a maneira do personagem se relacionar de forma provisória com os grupos sociais e os acontecimentos do cotidiano. São apontamentos pertinentes na compreensão da inadaptação do personagem frente a modernidade do tempo.

Nenhum grupo social o representa, nem tampouco Carlitos reconhece a consciência de classe, contudo, ele integra parte dessa sociedade na qual não se adapta. Neste capítulo são ressaltadas algumas cenas da narrativa de *Tempos Modernos* a fim de abalizar a falta de capacidade do personagem em adaptar-se ao trabalho ou adequar-se a grupos sociais. Carlitos é um vagabundo e se mantém vagabundo sem classe e sem emprego, escapando repetidas vezes de várias situações criadas pela Modernidade: greves, velocidade da produção do trabalho, hospício, prisão. Nossa personagem experimenta um pouco de tudo sem pertencer a nada disso, pois Carlitos está ocasionalmente contornando as situações sem se integrar a essa sociedade de forma permanente.

Essas características encontradas em Carlitos indicam não somente um estilo do personagem dentro da trama, mas as oposições criadas a partir delas em contraste com a automatização da sociedade moderna, ou seja, a forma com que o *vagabundo* se relaciona com os objetos e as possibilidades do meio, um jeito de lidar com o ambiente sem pertencer a ele. Nesse sentido, a pantomima e o improviso, herdados da comédia dell'arte, constroem uma conexão do personagem com um corpo cujo autocontrole significa uma linha de defesa do comportamento social moderno.

Para dialogar sobre o corpo de Carlitos como um corpo performático na inter-relação com as forças da modernidade foi utilizado o estudo de Tom Gunning¹⁰³, no seu artigo intitulado *Chaplin and the body of modernity*. Para o autor, a disposição do corpo do *vagabundo* no contexto do tempo moderno é como “um apetite do corpo do palhaço contra a convenção social”¹⁰⁴, de maneira que as referências de seus estudos utilizam as teorias de Bakhtin¹⁰⁵ sobre *o estrato inferior do corpo*¹⁰⁶, bem aplicado a Chaplin pelo autor.

Mikhail Bakhtin's analysis of the place of laughter in the culture of carnival, especially the demands of what he called the body's 'lower strata', has been nicely applied to Chaplin. In the topsy-turvy logic of carnival, authority is inverted and the lower organs of both excretion and generation overturn the logic of the head. The carnivalesque body, according to Bakhtin, is a body in process, growing, giving birth,

¹⁰³ Historiador americano com ênfase nos estudos do cinema de Fritz Lang (diretor de Metrópoles, 1927).

¹⁰⁴ GUNNING, T. Chaplin and the body of modernity. Local: editor, 2010, p.242.

¹⁰⁵ BAHKTIN, M.M. [1941] 1965. Rabelais and his world. Trans. Hélène Iswolsky. Reprinted. In: GUNNING, T. Op., Cit. p.239.

¹⁰⁶ Idem. p.239.

eating, excreting. This body possesses orifices, is permeable, taking things into itself and pushing things out; as such, it remains open to the world and merges with other bodies, both biologically and socially.¹⁰⁷

Levando em conta esta perspectiva, o corpo do palhaço representa as demandas do corpo contra as restrições da civilização, de modo que o corpo de Carlitos, com longa tradição de palhaço, para o autor contrasta nitidamente com o corpo limpo e adequado, ou seja, contrasta com o corpo burguês: “cosmetically enclosed and complete onto itself, never openly emitting noises, smells or embarrassment”.¹⁰⁸

Como indicado pelo autor, a dimensão da comédia moderna pelo viés bahkthiniano, está relacionada em retratar o corpo físico em seu estado grotesco, em vez de formas idealizadas pela cultura burguesa, de modo que o corpo do nosso personagem pode ser visto como uma provocação aos códigos de repressão que emergem dos costumes burgueses e capitalistas.

Deste modo, o autor traz a observação sobre o corpo do *vagabundo* em diálogo com as teorias da arte da comédia popular de Bahkthin, como o corpo do *clown*, esteticamente o avesso do imaginário do corpo burguês, sendo a comédia de Chaplin, na composição do personagem, um deboche aos costumes de uma classe que se comporta de forma rígida ao tempo moderno, ligada a racionalização do trabalho e a exploração do operário.

A intensão de Chaplin não é fazer de seus personagens insertados na classe burguesa, mas mostrar, na película, a falta de adaptação do personagem ao modo de vida burguês existente. A cena em que os personagens imaginam o lar ideal com lareira e boa mesa, mas acabam indo morar em um pequeno barraco onde sentem ser seu verdadeiro lar, aproxima-se dessa perspectiva. Atividades habituais

¹⁰⁷“Análise de Mikhail Bahktin do lugar do riso na cultura do carnaval, especialmente as exigências do que ele chamou de “estrato inferior” do corpo, tem sido bem aplicado a Chaplin. Na lógica confusa do carnaval, a autoridade é invertida e os órgãos inferiores, tanto de excreção como de geração derrubam a lógica da cabeça. O corpo carnavalesco, de acordo com Bahktin, é um corpo em processo, crescendo, dando à luz, comendo, excretando. Este corpo possui orifícios, é permeável, levando coisas em si e empurrando as coisas para fora; como tal, permanece aberto ao mundo e se funde com outros corpos, tanto biologicamente quanto socialmente. GUNNING, T. Op. Cit., p.239.

¹⁰⁸“Cosmeticamente fechado e completo em si mesmo, nunca emitindo abertamente ruídos, cheiros ou constrangimentos”. GUNNING, T. Op. Cit., p. 239.

de um lar, como aproveitar uma refeição ou praticar um exercício, nunca são completadas pelos protagonistas. Quando Carlitos se senta à mesa os pés da cadeira afundam repetidas vezes no piso, o mesmo acontecendo quando pretende nadar no lago do quintal, mas o primeiro mergulho torna-se uma pirueta, pois no lago não havia profundidade necessária. Todas essas passagens indicam que costumes simples da vida burguesa em *Tempos Modernos* não são para os personagens.

A figura hostil passada pelo filme sobre os personagens ligados à classe burguesa é clara, especialmente a figura do feminino, tão distante da personalidade da *malandrinha*. Em uma das cenas em que Carlitos é recebido com honraria pela guarda policial, o personagem espera sentado ao lado da esposa do reverendo - uma mulher bem vestida, mas sem nenhuma gentileza para com o homenzinho sentado ao lado -, devido à má digestão causada por uma xícara de chá. Ambos se sentem incomodados com os ruídos vindos dos respectivos estômagos, no entanto, apenas um deles está inserido na classe burguesa, demonstrando preocupação com o constrangimento e, evidentemente, não é o *vagabundo*.

A vida burguesa está para Carlitos assim como Carlitos está para a classe operária. Tanto os efeitos da luta da classe, das greves e manifestações operárias como o modo de vida da burguesia de nada importam a Carlitos. A crítica de Chaplin à exploração da mão-de-obra dentro da dinâmica das linhas de montagem, o desemprego, a violência policial contra o trabalhador, todas essas questões estão presentes no contexto da obra, contudo, o personagem vive um pouco de toda essa atmosfera social de modo inconsciente.

Em diferentes cenas isso pode ser percebido, como no quadro em que é preso como liderança comunista, em que Carlitos apenas pretendia devolver uma bandeira vermelha que, ocasionalmente, caiu à sua frente de um caminhão. Eram assim as ruas na narrativa: agitadas, pessoas e carros acelerados, pessoas e objetos pelo caminho, até que surge uma manifestação, ficando o *vagabundo* entre a violência policial e a resistência das ruas, sem perceber a relação conflituosa que se estabelecia naquele momento.

Essa agitação moderna do tempo provoca um estado de loucura no personagem, uma vez que seu corpo se manifesta de forma pantomímica, com as mãos e o corpo livres, o oposto da mecanização do trabalho nas fábricas. Quando Carlitos opera na linha de montagem seu corpo entra em negação às exigências da máquina, como um surto nervoso. Como abordou Gunning: “Thus Chaplin’s modern body remains unchannelled, oddly purposeless, filled with a nervous energy that discharges itself without effect (or rather, often with counter-effect)”¹⁰⁹.

A cena em que Carlitos é engolido pela maquinaria demonstra o ápice da exploração do corpo do homem através da máquina, nas mãos das técnicas que servem ao capital. Chaplin aponta a desumanização do operário diante da racionalização do trabalho dentro das fábricas e situa a transformação do corpo humano diante da mecanização do trabalho, exposto de alguma forma às exigências das técnicas criadas para aumentar a produção fabril, o lucro do patrão e a eficiência do capital.

Essa mecanização do tempo na qual Carlitos está inserido tem a capacidade de atrofiar as atividades lúdicas, ou seja, a rigidez dos movimentos, as ruas agitadas, as cidades e suas grandes estruturas, as fábricas e sua dinâmica nas linhas de montagem, mantendo o espírito de brincar esquecido a ponto de desaparecer, enquanto o homem foi avançando tecnicamente.

Para compreender a capacidade das forças da modernidade na interferência do espírito lúdico estabelecemos diálogo com o historiador da arte, o holandês Johan Huizinga¹¹⁰, sobre a forma lúdica e sua influência na cultura contemporânea. Destarte, não interessa a esta pesquisa vestir a obra *Tempos Modernos* e o *vagabundo* com novas roupagens e definições, pois o objetivo é abranger no diálogo com Huizinga o avanço técnico da sociedade em conflito com a essência lúdica do homem.

¹⁰⁹“Assim, o corpo moderno de Chaplin permanece inculto, estranhamente com o propósito preenchido com uma energia nervosa que se descarrega sem efeito (ou melhor, muitas vezes contra efeito)”. GUNNING, T. Op. Cit., p. 241.

¹¹⁰HUIZINGA, J. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

O trabalho de Huizinga é um estudo sobre o termo lúdico e sua forma na cultura desde os primórdios da civilização até a contemporaneidade. Para o historiador, a condição humana deve ser comentada pela capacidade do homem em brincar/jogar. Entende-se, a partir do autor, que a cultura se desenvolveu através das investidas da humanidade em rituais, poesias, brincadeiras, cerimônias de honra e de guerra, na medida em que exercemos o espírito lúdico.

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercidas dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria, de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”.¹¹¹

As atividades lúdicas são interpretadas pelo autor como uma forma de movimento de descargas de energia frente aos esforços excessivos do viver ou mesmo como uma preparação para as exigências da vida, de modo que o jogar seria a compensação de desejos irrealizáveis usurpados pela tensão da vida corriqueira. Ser lúdico na predominância do trabalho parece um jeito de subverter o sistema capitalista, ser lúdico na predominância da racionalização do trabalho é um jeito de interferir na eficiência do capital.

O espírito lúdico rompe com a rigidez do cotidiano, sendo importante para as relações culturais do homem tanto na antiguidade quanto necessário para a humanidade nos tempos modernos. As transformações técnicas presentes na modernidade interferem no exercício da atividade lúdica humana que no decorrer dos tempos foi deixando de existir devido o enfraquecimento do exercício do brincar no âmbito social a partir da mecanização do tempo. Pelo jogo, possuir características como tensão, movimento, solenidade, ritmo e sobretudo, divertimento, fazem com que o lúdico não pertença a realidade do tempo cotidiano.

No que diz respeito às características formais do jogo, todos os observadores dão grande ênfase ao fato de ser ele *desinteressado*. Visto que não pertence à vida “comum” ele se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. Ele se insinua como

¹¹¹ PLATÃO. Leis, VII, 803 DC *apud* HUIZINGA, J. Op.Cit., p.178.

atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização.¹¹²

Não preocupado em alocar significados pósteros à obra de arte de Charles Chaplin, os estudos de Huizinga nos interessam na medida em que o autor acertadamente assinala sobre a ruptura no tempo de produção, através do conflito da simbologia do ócio e a rigidez do cotidiano, porém, à medida em que a civilização avança tecnicamente, revestindo-se e tomando formas complexas, a organização da vida social perde a relação direta com o jogo, com o espírito lúdico.

Contudo, no corpo do personagem que se veste há diversas características: é inadaptável ao meio mecanizado e a resposta à falta de adaptação do personagem está no próprio corpo que, composto pelo fazer artístico de Chaplin, se nega a pertencer ao tempo moderno. Por isso, contra a tendência capitalista do tempo moderno que inibe o estilo lúdico do homem, está o corpo *clow* de Carlitos, que interfere, mesmo que inconscientemente, na eficiência capitalista do ambiente.

É essa tendência capitalista que Carlitos está constantemente negando, escapando ou sabotando, mesmo que motivado por um ataque de nervos devido ao confronto do seu corpo contra a automatização do trabalho. Essa negação ou sabotagem de Carlitos estabelece certa utilização dos objetos de maneira não convencional, assim como consegue explorar diferentes possibilidades do ambiente.

Essas questões foram interpretadas e estudadas pelo teórico francês André Bazin na sua comentada obra sobre Charles Chaplin e seu personagem, *Charlot*. Para o autor, o trato de Carlitos com os objetos e sua forma de improvisação com o ambiente são “constantes internas e realmente constituídas”¹¹³ do personagem. Segundo Bazin, a reação do personagem a certo tipo de acontecimento, sua falta de obstinação diante aos obstáculos e o desinteresse de Carlitos em resolver as situações, acontece devido a sua capacidade de improvisação, de forma que as situações provisórias lhe bastam.

¹¹² HUIZINGA, J. Op.Cit., pp. 11-12.

¹¹³ BAZIN, A. Op.Cit., pp. 15-35.

Para o autor, a resistência do personagem quando o mundo lhe opõe está em improvisar com as situações, não resolvê-las, mas contorná-las. Poder continuar vivendo com o provisório, o bastante para matar a fome agora e o necessário para se divertir são aspectos fundamentais da personalidade de Carlitos. As possibilidades do agora, do imediato, são características pertinentes no improviso do vagabundo.

Assim, a sua falta total de obstinação quando o mundo lhe opõe uma resistência grande demais. Ele procura, então, contornar a dificuldade em vez de resolvê-la, uma solução provisória lhe sendo suficiente, como se para ele o futuro não existisse. [...] Mas se o provisório sempre lhe basta, no imediato ele dá mostras de uma engenhosidade prodigiosa.¹¹⁴

É assim que o personagem consegue escapar de uma surra ou da fome durante a narrativa do filme. Em outro quadro, no refeitório da prisão, Carlitos precisa enfrentar o sujeito ao lado para comer um pedaço de pão, um tipo de “luxo” para acompanhar a comida servida. Enquanto o valentão recusa-se a dividir o pão, o vagabundo facilmente o distrai com o truque das mãos a cutucá-lo de um lado e beliscar o pão do outro. Com a agilidade da pantomima, Carlitos consegue o pedaço necessário para saciar a fome daquela hora.

Posteriormente, quando o vagabundo está encarcerado como um preso especial, recebendo alguns privilégios por reagir, sob o efeito do “pó branco” consumido inconscientemente no refeitório, como “defensor da lei”, ele acomoda-se aos pequenos mimos de sua cela, a limitada vida na prisão lhe bastando, não por ser um herói entre os guardas, mas por preferir o “bem-estar” que encontrava ali, mesmo que provisoriamente. Um estilo de vida que convencia Carlitos a optar por estar preso a voltar ao cotidiano da metrópole em transformação.

A modernidade da cidade e a velocidade da produção dos objetos causam estranheza ao estilo da figura do vagabundo de modo que Tempos Modernos pode ser visto como um filme em que há conflito constante entre os homens e seus objetos, especialmente entre Carlitos e o mundo dos objetos. No surto da fábrica, com as chaves, Carlitos cria a simbologia de um animal, abaixando e levando as

¹¹⁴ BAZIN, A. Op.Cit., p. 16.

chaves próximas ao rosto de forma mímica, representando o stress pelo qual seu corpo reage à mecanização do trabalho.

Na maior parte dos seus filmes, Carlitos já nos fizera rir das suas disputas com os objetos. A falsa animosidade de uma escada de um despertador, de uma cama-armário... forneceram-lhes inesgotáveis *gags*. Contra a hostilidade desses objetos, Carlitos usava, aliás, de uma astúcia bem espirituosa, dando-lhes um uso diferente daquele ao qual estavam destinados.¹¹⁵

Para Bazin a animosidade dissimulada por Carlitos com os objetos e os obstáculos da vida moderna são primazias de seu comportamento face à mecanização social e técnica. A utilidade provisória para as coisas e as situações situa-se adequadamente na cena em que Carlitos propõe trabalhar ajudando um contramestre a consertar uma máquina. Depois de Carlitos esmagar o recipiente de óleo e sugerir que o utilize como uma pá, o contramestre acaba preso às engrenagens no imediato horário do almoço, ficando do lado de fora da máquina somente a sua cabeça.

Sem poder resolver a situação, enquanto as máquinas estavam paradas devido o intervalo, Carlitos, que conhece a fome e não ignoraria o momento da refeição, sugere alimentar o contramestre do jeito em que se encontra, dentro da máquina (anexo R)¹¹⁶. O frango assado é utilizado como funil para a sopa descer até a boca, vindo a comer o frango em seguida. Carlitos não pensou em reservar a comida para depois de resolvida a situação, o *vagabundo* escolhe outro sentido ao frango para poder comer enquanto se tem fome.

As utilidades que Carlitos opera com os objetos dando-lhes diferentes sentidos para suas funções e sua relação com a improvisação, na tendência de reagir sem mediações e desconsiderando as consequências futuras, são representações do cinema de Chaplin e características dos teatros de variedades e itinerantes do estilo dell'arte que conheceu e transferiu para o seu maior personagem. Contudo, a forma com que Carlitos reage a esse espaço, sua falsa animosidade com os objetos, como visto por Bazin, e a capacidade de improvisar com o ambiente, especialmente no imediato dos acontecimentos - tão rápido para

¹¹⁵ BAZIN, A. Op.Cit., pp. 31-32.

¹¹⁶ Ver anexos.

inventar um novo jogo, quanto o tempo para se transformar - oferecem indícios para a construção de um campo oposto à sua realidade.

O controle que Carlitos tem sobre seu corpo indica uma linha de resistência às tendências de seu tempo. Pela autonomia de seus movimentos, ele não pertence às fábricas; pela autonomia de seu corpo, ele não está seguro nas ruas; pelo controle de seus movimentos, ele não se adapta à velocidade do tempo. Seu corpo é inadaptável por ser pantomímico, teatral.

Inverter o uso dos objetos, como Carlitos faz, pode ser uma forma de inverter a lógica de que o homem é servo da máquina e sua produção. A criatividade, existente no personagem, é indicativo da humanidade presente nesses homens desumanizados e transformados em engrenagens.

Na fábrica, seu corpo tem um ataque nervoso devido a exploração da racionalização do trabalho. Nas ruas, o personagem, quando pretendia simplesmente ajudar, é violentado pela polícia e violado pela injustiça da lei. No novo emprego, por ter sido generoso com os ladrões que como ele sentiam fome, é novamente preso e quando, finalmente, é reconhecido pelo sucesso no espetáculo pantomímico, o governo intervém na tentativa de capturar por “vagabundagem” a malandrinha, sua companheira.

Desta forma, o jeito de fazer arte pantomima de Chaplin na composição da figura do vagabundo em Tempos Modernos constrói um campo oposto à automatização da sociedade, sendo Carlitos o contraste desse meio. Quando o jogo cênico de Chaplin articula a relação de Carlitos com os objetos e as situações, seu personagem consegue interromper a produção e causar uma ruptura no tempo: de um lado a organização técnica e social; do outro, o corpo artístico e inadaptável de Carlitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eles eram mais como refugiados espirituais de um mundo em que ele não via outra esperança: As duas únicas pessoas cujos espíritos estão vivos em um mundo de autômatos. Eles vivem de verdade. Ambos têm um espírito juvenil eterno e são absolutamente amoraís. Estão vivos porque são crianças sem senso de responsabilidade, enquanto o resto da humanidade está curvada sob o peso do dever. Eles são espiritualmente livres. Não há romance no relacionamento, eles são realmente dois companheiros - parceiros no crime; camaradas, crianças inocentes. Nós esmolamos, emprestamos ou roubamos para viver. Dois espíritos alegres vivendo de expedientes.¹¹⁷

O desfecho que pretendemos alcançar se caracteriza melhor como uma discussão das possibilidades interpretativas criadas a partir da narrativa da obra. Já sabemos que *Tempos Modernos* foi e continua sendo tão comentada quanto o sujeito Chaplin e construir o diálogo com todos os teóricos mencionados durante o texto não esgota a discussão histórica, pelo contrário, acende um ponto de vista relevante de como me coloco na história.

Trazer as abordagens de Tom Gunning e Johan Huizinga colaboraram na observação do entendimento da figura do personagem de Carlitos e como ele se manifesta dentro da película, ou seja, depois de analisar a linguagem estética do jogo cênico de Chaplin percebemos como a reação do *vagabundo* diante das situações da vida moderna constroem um campo oposto ao da automatização representada em *Tempos Modernos*, o aspecto bakhtiniano exposto por Gunning, e como reage através da forma artística de Charles Chaplin. Com um comportamento oposto ao modo de vida burguês, ele confronta debochadamente do estilo dessa classe.

O corpo de Carlitos, para Gunning, caracteriza-se como o corpo do *clown*, em constante confronto com a rigidez dos costumes burgueses e como a figura do palhaço, o nosso *vagabundo* quando desafiado, é capaz de jogar com os objetos e brincar com as situações, ao mesmo tempo em que nega as instituições existentes no tempo moderno. Carlitos brinca quando há a possibilidade, mesmo que a polícia, a vigilância, o hospício, a fábrica e a dinâmica do trabalho atrapalhem

¹¹⁷ROBINSON, Op.Cit., p. 466.

suas investidas lúdicas a ponto de causar um estado de loucura no personagem. Ainda assim ele se manifesta nessa sociedade mantendo seu estilo pantomímico.

Contudo, um grande desafio encontrado durante a pesquisa situou-se na análise dos estudos sobre o lúdico de Huizinga, pois a percepção do autor extrapola a abordagem desta pesquisa, pois ele se refere ao espírito lúdico como aquele que tem a capacidade de jogar, sendo o jogo um elemento fundamental do processo cultural da humanidade. Seus estudos tornam-se interessantes na medida em que Huizinga observa, acertadamente, a atrofia na qual o espírito lúdico vai sofrendo devido o avanço técnico da sociedade.

É certo que toda interpretação que foi construída a partir da forma da obra de arte extrapola a própria autonomia do sujeito e da criação da película, contudo, as referidas abordagens de todos os teóricos aqui escolhidos beneficiam a proposta de perceber que, através do fazer artístico de Chaplin, seu personagem, inserido na sociedade moderna, constrói a sua jornada em meio àquilo que conhece dos mecanismos sociais, sem se estabelecer ao meio de produção vigente.

Para Everton Luis Sanches, que trata de forma semelhante as observações levantadas nesta pesquisa, os personagens em *Tempos Modernos* opõem-se à racionalidade e ao pressuposto do *Homo Economicus*, um “ser humano considerado previsível e controlado, egoísta em seus propósitos; Ser humano visto como otimizando suas ações após pesar todas as alternativas possíveis; racionalidade absoluta; incentivos monetários”.¹¹⁸ Assim, pode-se afirmar com segurança a inadaptação existente e sua oposição às características modernas do tempo vigente,

No mesmo instante em que os comentários sobre Chaplin são verdades subjetivas da escrita histórica, torna-se arriscado apontá-los como afirmação por sabermos que o artista, em meio às suas contradições, era um homem imerso no diálogo com os acontecimentos de seu tempo e que tal diálogo aconteceu, sobretudo, mediado pelos seus filmes.

¹¹⁸MOTTA, F. C. P.; VASCOLCELOS, I. F. G. de. Teoria Geral da Administração. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005, p. 36. In: SANCHES, Op.Cit., p 184.

Seus filmes são imagens de um momento de luta por representatividade, não estando dadas, e ela está sendo construída no campo de luta de quem as recebe. O tempo da produção de *Tempos Modernos* está marcado pelo desemprego e miséria devido o *boom* da queda da bolsa de 1929, ameaçada pelos avanços tecnológicos das indústrias cinematográficas e pela racionalização do trabalho nas fábricas na intenção de aumentar o lucro dos investidores. Assim, esse tempo que já foi discutido pelos pesquisadores e descrito pela história constitui a mentalidade sócio-política dos indivíduos que produzem a obra artística, constituinte desse real.

Esta história fora contada anteriormente por inúmeros teóricos (alguns presentes nesta pesquisa), logo, qual seria o intuito de ainda pretender escrever sobre esse tema? Qual o interesse deste trabalho em comentar sobre essa temática de oitenta e três anos atrás já tão debatida? São questionamentos que refletem um apontamento, sugerido na qualificação: Como a pesquisa se coloca na história?

O interesse do trabalho, nesse sentido, está em renovar o ponto de vista sobre essa temática de acordo com os acontecimentos do tempo e lugar de onde falo, uma vez que esse fator temporal é capaz de criar uma singularidade a pesquisa, diferente do que já foi descrito sobre o tema. Assim, qual a importância de se comentar sobre *Tempos Modernos* de 1936 no atual contexto político e sociocultural do Brasil?

Em 2015 o jornalista Leonardo Sakamoto¹¹⁹ relata em seu artigo a postagem falha na página oficial do Plano de Proteção ao Emprego nas redes sociais¹²⁰. Sakamoto lança mão de uma imagem em que o ator Charles Chaplin, na famosa cena entre as engrenagens de *Tempos Modernos* acompanhada da seguinte legenda: "Jornada de trabalho menor... e meu emprego garantido". O texto original da postagem convidava os internautas a conhecerem o plano, lançado por meio de uma medida provisória do Ministério Público em um cenário

¹¹⁹Jornalista e doutor em Ciências políticas pela USP. 1977.

¹²⁰SAKAMOTO, Leonardo. Tempos Modernos: Quando um filme de 80 anos retrata o Brasil de hoje. Uol Notícias. 07/09/2015. Disponível em:

<<https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2015/07/09/tempos-modernos-quando-um-filme-de-80-anos-retrata-o-brasil-de-hoje/>>. Acesso em: 25 fev., 2019.

de desemprego crescente, cujos cortes salariais poderiam chegar até 30% em momentos de crise.¹²¹

Mesmo que o partido da situação tivesse feito uma política mais viável aos meios culturais, fornecendo acessibilidade a classes sociais por meio de programas populares, é certo que tal fato foi muito comentado e criticado pela oposição partidária devido ao uso inadequado da imagem, afinal, a problematização da película – já tão discutida - situa-se na crítica da exploração à mão-de-obra pela dinâmica do trabalho nas mãos do capitalismo. Esse tipo de percepção é comum quando o filme é utilizado em sala de aula, sendo o contrário da proposta da referida propaganda.

Nos dias presentes, após a população brasileira ter optado pela troca de governo devido a insatisfação com o que chamam costumeiramente de “antiga política”, a situação social não caminhou para as mudanças necessárias. Pelo contrário, vive-se hoje em uma situação de perda de direitos devido a ameaça de extinção do Ministério do Trabalho como demanda fundamental dos assuntos governamentais. Assim, as atividades da pasta do Trabalho serão distribuídas entre os ministérios da Justiça, da Economia e o da Cidadania,¹²² promovendo uma atmosfera de insegurança pela possibilidade de se perder direitos conquistados há anos pelo povo brasileiro, direitos estes conseguidos por meio de greves e manifestações populares e que confrontaram o governo da época.¹²³

A pesquisa acadêmica torna-se ainda mais interessante devido ao período atual, onde os diálogos acadêmico e popular flirtam com ideias e discursos de cunho fascista, cujo conhecimento, especialmente o dos cientistas, é ignorado tanto pela massa do eleitorado como pelos governantes.¹²⁴ Essa nova perspectiva política está ligada a falta de comprometimento com as fontes e as referências

¹²¹ CACIOLI, Natália. Planalto apaga post que relacionava medida trabalhista a “Tempos Modernos”. Estadão, 08/07/2015. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/blogs/radar-economico/planalto-apaga-post-que-relacionava-medida-trabalhista-a-tempos-modernos/>>. Acesso em: 05 fev.,2019.

¹²² O Estado de São Paulo. A nova cara do trabalho. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,a-nova-cara-do-trabalho,10000078222>>. Acesso em: 13 fev.,2019.

¹²³ D'ARAUJO, Maria Celina. O segundo governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política. São Paulo: Ática, 1992.

¹²⁴ NISZ, Charles. Anti-intelectualismo explica declarações de Bolsonaro, diz historiador. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/anti-intelectualismo-explica-declaracoes-de-bolsonaro-diz-historiador/>>. Acesso em: 25 jan.,2019.

bibliográficas, veículos de discussão e acesso à consciência histórica dos fatores sociais e dos direitos políticos que foram conquistados via pressão popular ao longo do tempo.

Por esta análise, a pesquisa sobre *Tempos Modernos* se faz ainda mais importante por virmos, na narrativa da película, a exploração a que o trabalhador se submetia com extensas jornadas de trabalho; as transformações sociais, como o desemprego e a desumanização do corpo humano devido à dinâmica das fábricas. Esses aspectos são sentidos com profundidade quando analisados sob a perspectiva do contexto atual.

O emigrante Charles Spencer Chaplin atravessou uma infância em que conheceu a fome no fim do século XIX, nos subúrbios do Reino Unido. Filho caçula de artistas de *music halls*, levou as características que conheceu desses teatros para compor seu estilo nos cinemas hollywoodianos. Sua maior crítica sobre o tempo e os lugares que percebeu está em seus filmes e as interpretações emergidas a partir da forma da obra não sustentam a autonomia artística de Chaplin, de forma que nada do que pode ser dito sobre o *vagabundo* irá compensar a independência do pensamento de Chaplin no momento de criação. Ir a esses clássicos aquece o diálogo histórico sobre a obra de arte e a percepção sobre as situações presentes no tempo.

Através de Carlitos, Chaplin pode representar as aflições do desempregado, do operário e do soldado, pode trazer à luz da relação cultural sonhos gênios do *vagabundo* tão nobres quanto de outro homem. Foi através do seu fazer artísticos que sua crítica se situa. Em *Tempos Modernos* o estilo do artista para com seu personagem, dentro da trama, pode ser visto pela inadaptação a nova realidade moderna, uma vez que as técnicas da automatização dessa sociedade atrofiam qualquer forma despojada de divertimento. Assim, pela manifestação do personagem que se caracteriza em utilizar as possibilidades das situações dando outro sentido aos objetos, interrompe-se a dinâmica do tempo de produção, o modo teatral da personalidade de Carlitos interferindo na eficiência do capital.

Por fim, Chaplin está vivo pelas discussões históricas são feitas a partir de diferentes perspectivas. Sua arte é ferramenta crítica desde o nascimento de suas

criações até os dias presentes, de modo que a postura do *vagabundo* não está fora do sistema moderno por ser arte, mas sim constrói sua jornada inserida nesta modernidade sendo o oposto de seus mecanismos. Chaplin é arte e através da arte seu personagem contrasta com a automatização do homem no tempo.

ANEXOS

ANEXO A – Chaplin, Oona e os filhos em sua casa na Suíça.



Fonte: www.charliechaplin.com.

ANEXO B – Chaplin em *O Grande Ditador* (1940)

Fonte: www.charliechaplin.com.

ANEXO C – Hannah Chaplin no início da carreira.



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO D – Carlitos em *Corrida de automóveis para meninos* (1914)

Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO E – A dança dos pães em *Em busca do Ouro* (1925)



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO F – Carlitos comendo o sapato em *Em busca do ouro* (1925)



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO G – A cidade de *Tempos Modernos* (1926)

Fonte: www.charliechaplin.com.

ANEXO H – A vigilância do patrão através dos televisores



Fonte: www.charliechaplin.com.

ANEXO I – Carlitos na dinâmica da linha de montagem dentro da fábrica



Fonte: www.charliechaplin.com.

ANEXO J – Carlitos preso a auto alimentadora



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO K – Carlitos sendo engolido pela engrenagem



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO L – Carlitos no estado de loucura, brincando com as chaves



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO M – Cena da bandeira



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO N – Carlitos confortável na cela da prisão



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO O – Os personagens sonhando com a vida burguesa



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO P – O barraco onde os personagens vão morar



Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO Q – Cena final de *Tempos Modernos*

Fonte: www.charliechaplin.com

ANEXO R – Carlitos alimentando o contramestre



Fonte: www.charliechaplin.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p.165.

BAZIN, André. **Charles Chaplin**. São Paulo: Marigo, 1989

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da reproducibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, vol.3, ano III, nº4, 2006.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução: Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997, p.35.

CARLOS, Cassio Starling. **Tempos Modernos**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012.

CHAPLIN, Charles. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

D'ARAUJO, Maria Celina. **O segundo governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política**. São Paulo: Ática, 1992.

DE PAULA, João Antônio. **Lembrar Huizinga** (1872-1945). Nova Economia, vol.15, nº1, jan./abr., pp.141-148. Disponível em: <<https://revistas.face.ufmg.br/index.php/novaconomia/article/view/448>>. Acesso em: 12 jan.,2018.

FRANK, W. **Charles Chaplin**. In: Scribner's Maganize, vol.LXXXVI, nº 3, 1929.

FREITAS, N. de. **A Commedia dell'arte: Máscaras duplicidade e o riso diabólico de Arlequim**. Revista Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12599/9780>>. Acesso em:07 jan., 2019.

GOLDINI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois patrões**. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

GUINSBURG. J, FARIA. J. R, MARIANGELA. A de Lima. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo. Perspectiva, 2006.

GUNNING, Tom. **Chaplin and the body of modernity**. Early Popular Visual

Culture. Vol.8, nº 3, 2010. Disponível em: <<https://tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17460654.2010.498161>>. Acesso em: 01 fev., 2019.

HOBBSBAWM, Eric. **Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo**. São Paulo: Editora Forense, 1983, pp.147-152.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAES, Vinícius de. **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca brasileira, 1991.

ROBINSON, D. **Chaplin: uma biografia definida**. Osasco-SP: Novo século Editora, 2011.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 1983, p.42.

SADOUL, Georges. **A vida de Carlitos: Charles Spencer Chaplin, seus filmes e sua época**. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1952.

SANCHES, Everton L. **Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Franca – SP, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93305/sanches_el_me_fran.pdf?frequency=1>. Acesso em: 15 jan., 2019.

O pensamento humanitário de Charles Chaplin: Os interlocutores não-excluídos. Tese de Doutorado. Franca- SP. Tese de doutorado. 2008.

SILVA, Priscila A. **Cinema e História: o imaginário norte-americano através de Hollywood**. Revista Cantareira, nº5, v.1, Ano 02, Abr./Ago., 2004, p.09. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/cantareira/v3/?p=677>>. Acesso em: 02 fev., 2019.

Filmografia:

CHAPLIN, C. Corrida de automóveis para meninos. Direção: Charles Chaplin. 174 min. Preto/branco. Estados Unidos. 1914.

Em busca do Ouro. Direção: Charles Chaplin. 69 min. Preto/branco. Estados Unidos. 1925/1942.

O Circo. Direção: Charles Chaplin. 69 min. Preto/branco. Estados Unidos. 1928.

Tempos Modernos. Direção Charles Chaplin. 83 min. Preto/branco. Estados Unidos. 1936.

TRUFFAUT, Philippe. **Chaplin today: Modern Times.** (26 min.) Coleção Folha de São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://youtu.be/4jDKW2S4UF0>>. Acesso em: 05 jan., 2018.

Sites

CACIOLI, Natália. Planalto apaga post que relacionava medida trabalhista a “Tempos Modernos”. Estadão, 08/07/2015. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/blogs/radar-economico/planalto-apaga-post-que-relacionava-medida-trabalhista-a-tempos-modernos/>>. Acesso em: 05 fev., 2019.

O Estado de São Paulo. A nova cara do trabalho. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,a-nova-cara-do-trabalho,10000078222>>. Acesso em: 13 fev., 2019.

NISZ, Charles. Anti-intelectualismo explica declarações de Bolsonaro, diz historiador. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/anti-intelectualismo-explica-declaracoes-de-bolsonaro-diz-historiador/>>. Acesso em: 25 jan., 2019.

SAKAMOTO, Leonardo. Tempos Modernos: Quando um filme de 80 anos retrata o Brasil de hoje. Uol Notícias. 07/09/2015. Disponível em: <<https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2015/07/09/tempos-modernos-quando-um-filme-de-80-anos-retrata-o-brasil-de-hoje/>>. Acesso em: 25 fev., 2019.

