

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

**Universidade Federal de Uberlândia
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

LAÍS GASPAR LEITE

**TEMPOS MODERNOS (1936), DE CHARLES CHAPLIN: A ÚLTIMA CENA DO
VAGABUNDO**

**UBERLÂNDIA
2015**

LAÍS GASPAR LEITE

**TEMPOS MODERNOS (1936), DE CHARLES CHAPLIN: A ÚLTIMA CENA DO
VAGABUNDO**

Monografia apresentada a Universidade Federal de
Uberlândia – Instituto de História – como requisito
parcial para obtenção do título de Graduação em
História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

**Uberlândia
2015**

LAÍS GASPAR LEITE

LEITE, L. G. **Tempos Modernos (1936), de Charles Chaplin: A última cena do *vagabundo***. 2015. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

(orientador)

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFMT)

Para minha mãe Adriane e minha avó Nair,

Que me deram asas...

O importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto, “é cinema”.

André Bazin

RESUMO

O objetivo desta monografia é compreender a obra de Charles Chaplin *Tempos Modernos* (1936), enquanto a última película do *vagabundo*, na ânsia de identificar alguns elementos que se comportam na construção analítica sobre alienação, homem e máquina. Neste sentido, o argumento principal está na abordagem do personagem como contraponto da sociedade fabril, apresentada no filme. A partir dessa análise, atravessamos uma discussão sobre a característica solidária do *vagabundo*, seu corpo e suas ações dentro da película. Sendo assim, *Tempo Modernos* se coloca como a última obra muda de Chaplin, produzida no período entre guerras, que apresenta a performance final do *vagabundo*. Assim, de modo a expressar as singularidades do mesmo, entraremos na análise crítica do filme e na posição do cineasta diante a construção do personagem.

Palavras-chave: Tempos Modernos, Charles Chaplin, O vagabundo.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| CAPÍTULO I – O FILME | 11 |
| CAPÍTULO II – CHARLES CHAPLIN: DOS PALCOS ÀS TELAS | 22 |
| CAPÍTULO III – <i>O VAGABUNDO</i> | 32 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 42 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 45 |

INTRODUÇÃO

Desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, desde sua origem sob a aparência de representação, doutrina e glorificação (FERRO, 1992, p.13).

Gostaria de destacar, inicialmente, qual foi a perspectiva da escrita e qual método de abordagem analítica dos elementos relacionados com a película *Tempos Modernos* (1936) construíram essa pesquisa.

A abordagem pautou-se durante a graduação, apontando a oportunidade em trabalhar com o professor e, também orientador Alcides Freire Ramos, junto ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEAHC), que se tornaram colaboradores na construção desse trabalho. A escolha do tema apareceu no momento em que cursava a disciplina História Contemporânea I, durante o período da graduação.

Nesse momento, me deparei com leituras dos teóricos, como K. Marx, F. Engels e E. P. Thompson, que discutiam, em suas obras, sobre o período fabril do século XVIII e XIX. As abordagens estavam relacionadas com a análise entre o homem, a máquina e o sistema industrial. Deste modo, as preferências individuais atravessaram ao encontro da escolha do filme de Chaplin.

Neste contexto, ao estabelecer discussões sobre algumas concepções do período industrial, máquina e sistema fabril, a intensão dessa pesquisa está em investigar possíveis aproximações com o cinema de Charles Chaplin, realizando, com isso, um exercício crítico. Diante desta consideração, e, partindo dos pressupostos apresentados por Adalberto Marson¹ de que o documento é “constituído e constituinte do real”, a trama de *Tempos Modernos* se mostrou uma possibilidade de estudo, uma vez que carrega suas particularidades do momento em que foi produzida, no ano de 1936.

Inicialmente, nos deparamos com a preocupação em abordar a relação entre História e Cinema, que manteve uma maior importância no século XX, mas que ainda torna-se necessária ressaltá-la. Essa relação se tornou acalorada no decorrer de 1960, na qual “multiplicaram-se os artigos, livros, debates, ciclos de filmes e revistas especializadas; tudo isso dedicado ao tema História-Cinema” (RAMOS. 2002. p. 16).

Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que, de maneira geral, a conciliação de estudos historiográficos com a temática cinematográfica se mostra fundamental, na medida

¹ Marson, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

em que toda e qualquer expressão artística pode ser avaliada não somente como uma escolha estética, mas também uma escolha política de autores, diretores e intérpretes.

É necessário, junto às contribuições de Alcides Freire, em sua obra *Canibalismo dos fracos*, encararmos à análise do cinema no campo da História como documento para o pesquisador, questionando a autonomia do filme em um tempo histórico, considerando o documento de forma crítica, como resultado de práticas artísticas e sociais.

Deste modo, o historiador deve exercer a função de investigação sempre crítica e esmiuçadora sobre a película, que está abarrotada de especificidades e subjetividades pessoais, pois estamos diante de um âmbito puramente ficcional, que exige uma maior atenção e desconfiança a respeito desse gênero no campo da pesquisa.

Alcides Freire, embasando nas discussões de Pierre Sorlin, ressalta:

Uma análise desse tipo, porém, não pode ser feita simplesmente assistindo os filmes, pois requer uma preparação da qual muitos historiadores preferem escapar. [...] Devemos, pelo contrário, *procurar captar a lógica política do resgate* presente no livro, perguntando por que insiste sobre o problema, sobre um evento em vez do outro. Devemos ter a mesma preocupação quando analisamos um filme (2002, p.31).

Se pautarmos nessas reflexões, perceberemos que não se trata apenas de buscar determinismos na História, mas observá-la como um processo, no qual os fatos que o compõem devem ser tratados como construções de ideias. Deste modo, o cinema pode ser visto como uma interpretação de um período, porém, é claro, levando os questionamentos pessoais do cineasta. Por este aspecto, as considerações na trama *Tempos Modernos* serão analisadas como possíveis apontamentos que conduzem à construção de sentidos inerentes ao processo histórico.

Desta forma, estabelecemos nossa pesquisa em três capítulos, para compreendermos a película, o cineasta e as observações dentro do filme, através do personagem *vagabundo*. Nosso objetivo estabelece em compreender a interpretação de Chaplin em *Tempos Modernos* através da representação de Carlito, que faz na película sua última cena.

Portanto, o primeiro capítulo baseia-se em convidar o leitor a conhecer a película, exibindo o mapeamento do filme, como forma de reconhecer cada cena e trilhar os caminhos da leitura, e, sobretudo, identificar as especificidades da trama de Charles Chaplin. Para isso, durante a escrita, há diversas citações dos subtítulos da película, no corpo do texto, com a intenção de acompanhar o contexto do filme.

Assim, no segundo capítulo, nos preocupamos em analisar o caminho artístico que Chaplin percorreu até a produção de *Tempos Modernos*, analisando através de biografias e trabalhos referentes ao artista, mas, sobretudo, trabalharemos com a sua autobiografia.

Conhecer as experiências que o cineasta adquiriu ao longo da carreira, desde as lembranças de sua mãe Hannah Chaplin, nos palcos, até suas produções, já na *United Artists Films*.²

Charles Chaplin, já foi imensamente discutido por poetas, estudiosos do teatro e do cinema, e muito considerado por historiadores sob a perspectiva do valor artístico de sua obra e da importância como um dos maiores ícones do cinema. Contudo, há ressalvas de sua conturbada vida amorosa, a infância miserável em Londres, os pais e os filhos. Diante disso, nos atentamos, apenas, em abordar a vida sobre os palcos e dentro das telas do cinema.

Partindo do pressuposto artístico, o terceiro e último capítulo atravessa a discussão do *vagabundo* em *Tempos Modernos*, já que a película é a última exibição do personagem. Assim, versaremos interpretações possíveis de Carlito dentro do filme, analisando o caráter do mesmo diante do contexto, abrindo discussões para a interpretação de Chaplin através do *vagabundo*, em um filme que critica os meios de produção industrial, produzido em 1936, pós-depressão, nos Estados Unidos da América.

Assim, na conjuntura do filme, neste capítulo dialogaremos, com dois teóricos, que apresentam apontamentos sobre o homem, a máquina, e o operário diante do sistema industrial. K. Marx e Simone Weil serão nossa base teórica nas discussões levantadas nesse capítulo.

Desta forma, estabelecemos reviver a linguagem estética da película e suas interpretações, para que a função de historiador detenha em discutir e retratar a obra. E ao retratá-la, que possamos selecionar aquilo que nos parecer importante ou indispensável, refutando fontes e eventos que parecerem menos importantes conforme os critérios teóricos e metodológicos adotados, permanecendo a autonomia e as urdiduras do filme.

² Companhia de Cinema, 1919, por Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford.

CAPÍTULO I: O FILME

Chaplin produziu *Tempos Modernos* entre guerras, no ano de 1936, em que havia se interessado pelos processos sociais e econômicos que atravessavam o mundo nesse período. Dentre as várias interpretações que se possam ressaltar sobre o filme, nos preocupamos em abordar, neste momento, a autonomia da película, com as cenas, os personagens e a trama.

Sobre o filme, é importante certificar que ele começa com a imagem de um relógio em funcionamento, no qual faltam dois minutos para seis horas. A música de fundo, composta por Chaplin, tem um início alarmante. Depois de mostrados os créditos do filme mantendo o relógio ao fundo, os seguintes subtítulos são inseridos, “*Modern Times*”. *A history of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness* (“Tempos Modernos”. Uma história sobre a indústria e a iniciativa individual. A cruzada da humanidade em busca da felicidade”).

Na cena inicial nos deparamos com um rebanho de ovelhas, na qual Chaplin inspirou-se na ideia do amigo e também cineasta Sergei Eisenstein³, entre as quais apenas uma ovelha negra é vista – provavelmente um prelúdio ao personagem Carlito. Essa imagem é substituída logo em seguida por um fluxo de homens que se assemelha ao fluxo de ovelhas e que caminham rapidamente na mesma direção sem contestações, com uma música em ritmo acelerado.

Com o fim da cena é apresentada a fábrica de *Tempos Modernos* ao público, onde os operários batem os seus cartões de ponto e caminham em direção aos setores onde trabalham, de modo que Chaplin mostra diversas seções da fábrica, com máquinas desmedidas e pequenos homens circulando entre elas. Com o movimento da câmera, acompanhamos uma espécie de operador de máquinas que trabalha sem camisa, com roldanas e alavancas. Em seguida, entra a legenda “*President Electro Steel Corp.*” (podemos compreender como “Presidente Corporação Aço Elétrico”). Assim, se vê a imagem do patrão, o presidente da empresa em sua sala.

Essa indústria é inimaginável ao período de produção da película, pois o patrão na cena trabalha com tipos de telas de controle, um funcionamento de vigília, que por meio de controles é capaz de comandar a intensidade do trabalho. Uma fábrica mais científica em comparação à veracidade dos anos 30, uma vez que através dessas telas computadorizadas

³ Cineasta soviético, 1888-1948.

podem observar e, também, estabelecer comunicação entre patrão e operários, nessa espécie de vigilância equivalente à dominação sobre os que desperdiçam o tempo de trabalho.

O *vagabundo*, apresentado na cena seguinte como operário em uma dessas fábricas, trabalha em uma operação enfada, cuja única função se atém em apertar parafusos sob autoridade e ameaças de outro funcionário, uma espécie de controlador da linha de montagem. A utilização da música é sempre em aceleração, quando demonstrado os trabalhadores em exercício.

O uso de suas ferramentas é controlado por movimentos repetitivos que consistem em uma pequena parte de toda a produção final da mercadoria. A força de trabalho humana já não é questão central e importante para o novo tipo de máquina apresentado no filme. A força muscular torna-se supérflua. Essa maquinaria permite o trabalho com o desenvolvimento físico incompleto, ou seja, qualquer homenzinho pode fazê-lo, como Carlito, que consegue manusear este tipo de maquinismo.

Desde as primeiras cenas do *vagabundo* podemos reconhecer sua inadaptação ao trabalho; nas tomadas identificamos a dificuldade que o mesmo tem para manter a atenção em sua função, ora são as coceiras constantes que atrapalham os movimentos na linha de montagem, ora é até mesmo uma mosca que o dispersa de sua tarefa. Assim, há desperdício de tempo de trabalho; tempo de produção.

O tempo de trabalho dos personagens que estão ligados ao setor fabril é lucrativo para a indústria; nem mesmo a hora das refeições é desperdiçada. Trata-se, nessa próxima cena, de uma sopeira, uma máquina autoalimentadora⁴. O representante da engenharia explica:

Bom dia, meus amigos. Este disco é uma apresentação da Sales Talk Transcription Co. É o representante mecânico quem lhes fala. Apresento-vos o Sr. J. Willacomb Bellows, inventor das máquinas Bellows que alimenta o seu pessoal no local de trabalho. Elimine a pausa do almoço e ultrapasse a concorrência. A auto-alimentadora Bellows elimina a pausa do almoço, aumenta a produção e reduz os custos gerais. Eis aqui algumas de suas características. Uma belíssima aerodinâmica, ação silenciosa graças a um sistema de rolamentos. Prato fundo automático com ventilador: não é mais necessário assoprar para esfriar a sopa. Plataforma giratória e o braço automático. Suporte de espiga de milho com dupla ação e transmissão sincronizada permitindo mudar a posição com a pressão da língua. O guardanapo-carimbo hidrocomprimido e esterilizado. Sua ação previne contra as manchas na camisa. Esses são alguns dos acessórios da auto-alimentadora Bellows. Façamos uma demonstração, os atos falam mais que as palavras. Para estar à frente da concorrência, a auto-alimentadora Bellows é imprescindível (SANCHES, 2008, p. 172-173).

Na continuação da cena, Carlito é cobaia de uma nova experiência, cujo intuito do fabricante da sopeira e do patrão é evitar o desperdício de tempo. Nada acaba bem, o

⁴ Sanches, E. L. **O pensamento humanitário de Charles Chaplin: Os interlocutores não-excluídos.**

personagem apenas vivencia um desastroso e burlesco ensaio, sendo agredido deliberadamente pela máquina, levando golpes, torta na cara, um banho de sopa e tendo uma porca empurrada para dentro de sua boca, até a máquina o deixar cair.

No subtítulo “And time marches on into the late afternoon” (“E assim passa o tempo até o fim da tarde”), é exibida a tomada para a rotina enfadada do operário, a sirena toca e, pelos comandos do patrão, a velocidade da linha de montagem aumenta, acelerando a produção. Neste momento Carlito é engolido pelas engrenagens, na tentativa de acompanhar o ritmo da esteira.

Infiltrado no mundo do trabalho, Carlito passa a ser operário da monótona e destrutiva maquinaria fabril. Encurralado pelo aprisionamento de um tempo acelerado e desprovido de sentido, o *vagabundo* é vítima da velocidade das máquinas. Ele não consegue seguir o ritmo imposto pela fábrica onde desempenha sua função operária. Seu corpo é tragado pela esteira de montagem atravessando as engrenagens, em uma sequência memorável na história do cinema.



Figura 1 – Carlito nas engrenagens. **Fonte:** Internet⁵.

De volta, após ter passado pelo interior do corpo maquínico, o *vagabundo* fica inteiramente ensandecido. Numa demonstração de resistência criativa, emerge um episódio de loucura com nexos de gracejos, e Carlitos parte para o confronto contra tudo aquilo do mundo moderno que lhe causa angústia. Começa a sabotar a indústria, de forma extraordinária,

⁵ Disponível em: <http://cabinedotempo.com.br/historia-2/cabine-historica/cabine-historica-fatos-historicos-do-dia-05-de-fevereiro/>. Acesso em 18 nov. 2015.

através de um balé — “o balé das chaves”, em que aperta debochadamente mais um ou outro parafuso.

A dança se faz com Carlito apertando com uma chave tudo o que vê pela frente, desde narizes e orelhas das pessoas, até os botões da roupa de uma senhora que passava pela rua. O personagem boicota o sistema de produção, quando começa a puxar aleatoriamente todas as alavancas que vê. “O balé das chaves” dá lugar ao “balé da graxa”. Carlito atira óleo com graça e leveza em todas as pessoas que encontra. A fábrica como circuito exploratório do corpo dos trabalhadores é transformada em um circo e quem faz o espetáculo é o *vagabundo*.

O ambiente fabril é invadido pelo espetáculo imprevisível, descontínuo e caótico, quando por fim, Carlito manipula botões e alavancas do painel de controle de forma desordenada transformando, com sua sabotagem, a fábrica em um colapso. Assim, retirado de cena por um policial e um operário, o mesmo joga graxa, pela última vez, no rosto do enfermeiro e entra docilmente na ambulância, ao som de uma música trágica.

Na próxima cena, quando o *vagabundo* deixa o hospital psiquiátrico, seu comportamento excessivo havia transitado para um estado de “cura” quase instantâneo. Livre e sem trabalho, Carlito está diante de uma nova vida impassível.

Tudo para Carlito é obstáculo, há sempre situações de desalinho. Em uma das tomadas, ao tentar devolver uma bandeira que cai de um caminhão, sacoleja-a ao alto e é confundido como um líder comunista, pois surge uma imensa manifestação grevista à suas costas, marchando aos passos torto do *vagabundo*. Assim, a polícia o reconhece como agitador da massa operária, e um violento confronto acontece. “So you’re the leader” (“Então é você o instigador”). Com isso, é enquadrado sem nenhuma consciência do ato.

Durante a película há um salto de transformação na vida de Carlito, pois *Tempos Modernos* apresenta ao público a *malandrinha*⁶, interpretada por Paulette Goddard. Sua aparição é de grande importância dentro do longa, influenciando nos atos do *vagabundo*, pois através de sua aparição a jornada solitária do mesmo mudará, estando sempre acompanhado.

Na legenda “The gamin – a child of the waterfront, who refuses to go hungry” (“A garota - Uma criança que vive no cais e luta contra a fome”), a cena em que a personagem é exposta inicia-se com um roubo de bananas praticado pela moça, sua reação é instantânea ao cortar o cacho de forma feroz, em que prende a faca entre os dentes e distribui a fruta à outras crianças. Assim, foge carregando o restante das bananas, com os pés descalços e as roupas esfarrapadas.

⁶ Assim é chamada a personagem por Chaplin, em sua autobiografia.

Na seguinte cena, a *malandrinha* presenteia a família com as bananas – o pai, com semblante de cansaço, pois está desempregado e duas irmãs mais jovens. O pai, no decorrer da cena, esboça uma bronca sem energia na filha mais velha, aparentemente questionando a origem das frutas, mas a personagem senta-se em seu colo e a família toda permanece em carinho.

Enquanto isso, no outro lado da cidade, a cena se volta para o *vagabundo* que aproveita sua estadia na prisão de forma confortável, já que fora consagrado amigo e herói entre os policiais. Nesta cena, o subtítulo anuncia “Searching for smuggled ‘nose-powder’” (“Em busca daquele ‘pó branco’ proibido”). É quando dois investigadores buscam o traficante que se senta ao lado do Carlito, no refeitório da prisão. No intuito de se livrar da investigação, o bandido despeja toda a droga no frasco de sal que o *vagabundo* usa para temperar sua comida. A tomada é abarrotada de confusão, pois em um estado psicótico Carlito impede que os bandidos se safem da prisão, ajudando a polícia desajeitada a livrar-se da cela onde os bandidos os prenderam.

Neste momento, o *vagabundo* é um anti-herói, atrapalhado e sem consciência dos resultados de seus atos. Carlito ajudara a polícia a interromper a fuga de alguns bandidos, mas sua conduta honrosa é inconsciente. No entanto, na continuação da cena, é famigerado entre os polícias que o tratam com toda mordomia possível dentro da cadeia.

Portanto, quando é liberado e precisa encarar a sociedade fabril novamente, Carlito recebe uma carta de recomendações policiais para conseguir um novo emprego; contudo o ex-operário é um *vagabundo*, inadaptável e inábil a qualquer forma de controle e de exploração, e assim a indústria, as máquinas, os patrões, os comandos e funções não lhe interessam. Deste modo, o *vagabundo* tenta, de formas cômicas, voltar a todo custo para o alento da prisão.

Na próxima cena há um corte para o desamparo da *malandrinha*. “While outside there is trouble with the unemployed” (“Enquanto lá fora há problemas com os desempregados”). Neste momento, encontramos a personagem recolhendo lenha com as irmãs na rua e há, ao fundo, barulhos de tiro. Para o desespero da mesma, o disparo acertou seu pai, que participava de uma manifestação operária contra o desemprego. Em uma música sensacionalista, a *malandrinha* encontra seu pai morto no chão da rua, no momento em que a polícia dispersava a multidão.

A cena é acompanhada da música cujo ritmo, na continuidade, se torna melancólico. A tela escurece e surge a legenda “The law takes charge of the orphans” (“O Estado se encarrega das órfãs”). Mais uma vez a tomada ganha um plano preto, onde aparecem as autoridades que levam as irmãs caçulas, porém a *malandrinha* foge, para não acabar em um

orfanato junto às outras. No entanto, a película se preocupa em unir o caminho da mesma com Carlito, que procura situações para voltar ao conforto da cadeia.

Em uma caminhada aborrecida, já que suas tentativas de encontrar trabalho foram frustradas, o *vagabundo* se esbarra com a *malandrinha* assustada, pois está fugindo de alguns ‘justiceiros’ que pretendem prendê-la por roubar um pão, uma vez que se encontrava sozinha e abandonada numa sociedade onde não há valorização dos sem-trabalho. Desta forma, a fome e a batalha pela sobrevivência cegam qualquer perfil digno, justificando o furto do alimento que não é conseguido pela personagem.

Neste momento Carlito vê uma oportunidade, assumindo a culpa da rapina, de voltar à comodidade provisória da prisão, já que o mundo fora dela o rejeitara por sua incapacidade ao trabalho e, sobretudo, o *vagabundo* livraria a *malandrinha* da prisão, fortalecendo seu caráter gentil e heroico que chamara a atenção da pobre que se acostumara com o desprezo e a desconfiança.

Porém, nas cenas posteriores, a personagem ainda permanece presa como ladra, já que diante à tomada, a órfã depara-se com as acusações insistentes em condená-la pelo furto de uma senhora, aparentemente nobre. De tal modo, Carlito também não consegue o que deseja: alcançar a façanha de voltar à conveniência prisional.

Em uma das cenas, com a ânsia e o impulso de voltar a ser preso no intento de se proteger das tensões sociais, como o desemprego, o desabrigo e a fome, o *vagabundo* entra em uma confeitaria e se esbanja com duas bandejas cheias de comida, se fartando num verdadeiro banquete. Ao sair, debochadamente chama um policial para prendê-lo, já que a intenção nunca fora pagar a conta. Enquanto o policial utiliza a cabine telefônica para fazer uma ligação, segurando Carlito por uma das mãos, em frente ao balcão de uma charutaria, o personagem acende com a elegância de um nobre um charuto e distribui doces a dois garotos que passam. Isso é necessário para efetuar sua prisão.

Na continuação da tomada, o personagem é levado pelo colarinho pelo policial ao camburão. Na cena há a curiosidade de nos depararmos com o único personagem negro da trama. Trata-se uma senhora, que desagrada da companhia do *vagabundo*, já que o personagem por vezes senta-se, sem intenções, em seu colo. Do lado da personagem há também o que aparenta ser um estereótipo do mexicano, um homem gordo, de bigodes, lenço, chapéu e brincos na orelha. Durante a cena, o personagem parece não agradar Carlito, que abana o seu chapéu coco contra o rosto para dispersar um mal cheiro vindo do homem. Esses dois personagens aparecem apenas na tomada que acontece dentro do camburão policial.

No entanto, dentro do veículo, houve o reencontro do *vagabundo* e da *malandrinha*, e seus gracejos de perfil cavalheiro para com a personagem acontecem até mesmo em uma viatura policial, liberando seu assento para o conforto da mulher inconsolável com a situação, que chora com o momento de desalento. Mas, em uma ação de fuga, os presos ocasionam um acidente, facilitando a escapada dos personagens, já que Carlito não recusa o convite da personagem para fugir junto a ela.

Depois de se safarem da perseguição policial, encontram uma sombra em frente a uma casa para poderem descansar, e ali os sonhos e promessas de uma vida melhor para os dois surgem em uma inocente imaginação que a película traz à cena, em que os personagens possuem uma lar confortável para morar. No subtítulo “I’ll do it! We’ll get a home, even if I have to work for it” (“Já imaginou nós dois numa casinha como essa?”).

No momento em que sonham podemos acompanhar, durante a tomada, os personagens vivendo em uma casa no paraíso, ou seja, Carlito colhe fruto direto da árvore e retira leite para consumo imediatamente da vaca, não há produtos industriais ou luxuosas decorações, mas um ambiente harmonioso, equivalente ao paraíso. São anseios das vontades que o *vagabundo* promete conquistar, nem que para isso ele se adapte a um trabalho. “I’ll do it! We’ll get a home, even if I have to work for it.” (“Eu vou conseguir. Nós vamos ter uma casa, nem que eu tenha que trabalhar para isso”).

Em última instância, Carlitos aceita até a possibilidade de trabalhar para ter a sua casa com a garota. Contudo, não se trata de buscar um modelo de família burguesa, ou mesmo de uma família proletária, mas uma forma de sobrevivência prazerosa, mesmo que para isso seja necessário enfrentar a perversidade do mundo que o rodeia. Em outras palavras, é a própria dignidade que ele busca, não o modo de vida politicamente comprometido ou ideologicamente vinculado a uma parte do mundo que o circunda (SANCHES, 2008. p.204).



Figura 2 - Carlito e a *malandrinha* no lar imaginário. **Fonte:** Internet⁷.

Assim, na continuação da película, Carlito passa a procurar um novo emprego, e surge a oportunidade de trabalhar como guarda noturno em uma loja de departamento, já que as fábricas fechavam constantemente devido às manifestações e greves da classe operária. Nesse novo trabalho, o casal pode desfrutar, durante a madrugada, de todos os ambientes da loja, desde a confeitaria até o departamento de camas, onde a *malandrinha* pode finalmente descansar.

Durante a cena, no novo e momentâneo emprego, Carlito expõe suas habilidades para explorar cada setor da loja, dançando e patinando graciosamente como um bailarino. Porém, durante a jornada de trabalho, o *vagabundo* é surpreendido com um assalto, sendo um dos ladrões seu colega de cargo na indústria que antes trabalhavam.

Contudo, Chaplin foi muito cuidadoso na filmagem desta cena. Percebemos que nada de valor material é levado pelo ex-operário, pois a intenção do produtor era demonstrar um desempregado faminto que se sujeitou ao roubo para espantar a inanição e garantir a sobrevivência.⁸ Chaplin não queria fazer desse trabalhador um ladrão comum, pois ele consegue sensivelmente compreender o doloroso esforço em se manter a dignidade quando se tem fome, o que é indicado no subtítulo: “We ain’t burglars – we’re hungry” (“Nós não somos assaltantes, estamos com fome”). Assim, Carlito é benevolente com os assaltantes, que passam a noite bebendo e comemorando o reconhecimento do ex colega de fábrica.

⁷ Disponível em: <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-1832/photos/detail/?cmediafile=18880969>. Acesso em 18 nov. 2015.

⁸ Chaplin, C. Minha Vida. 2015.

Na sequência, em virtude de não ter defendido a loja diante do assalto, já que acabou embriagado devido a quase ter se afogado acidentalmente com a bebida que saía de um barril atingido por tiros dos assaltantes, Carlito fica preso por dez dias. Na continuação da película, ao sair, o *vagabundo* encontra sua companheira que o esperava alegremente. Juntos novamente, a *malandrinha* tem uma surpresa para Carlito. A personagem encontra uma casa onde possam morar.

Não há, no novo lar, conforto algum para duas pessoas viverem, porém na casa, que mais se adequa a um barraco, localizada em um lugar afastado do comércio e próximo as fábricas, o casal se sente à vontade. Ali podem, com calma, diferente do mundo acelerado lá fora, desejar novas conquistas.

Assim, diante à cena Carlito encontra em um anúncio de jornal, enquanto aproveita o café da manhã farto, com sua companheira, com enormes fatias de presunto e generosos pedaços de pães, uma nova oportunidade de emprego. Se tratava de um outro cargo dentro da fábrica. O *vagabundo* seria, desta vez, auxiliar de um mestre industrial.

Porém, depois de mais uma atrapalhada cena, em que tenta se adaptar ao novo emprego, Carlito é dispensado, junto com vários outros trabalhadores, pois mais uma vez a classe operária entra de greve. “Get your coat. We’re on strike” (“Pegue seu casaco. Estamos em greve”). Chaplin, desta forma, mostra mais uma tentativa frustrada de Carlito se estabelecer num emprego. Sobretudo, no fim da cena, há mais um confronto entre policiais e grevistas, e o *vagabundo* é novamente preso pelo envolvimento, mesmo que sem consciência.

Na sequência, a garota está na rua, dançando perto do cais e de um restaurante. Ela é vista pelo proprietário, que a contrata para dançar. A garota obtém êxito, conseguindo garantir finalmente o seu sustento. Com um corte de cena a garota apresenta-se, desta vez arrumada e bem vestida, e espera ansiosamente por Carlito, que é solto novamente. O *vagabundo* abraça-a alegre e carinhosamente na frente da delegacia, depois aprecia a aparência da moça, que afirma, de acordo com a legenda “I have a job for you” (“Tenho um trabalho para você”), explicando-o os detalhes, entusiasmada.

No restaurante, Carlito trabalha exaustivamente, passando por diversas situações cômicas, deixando os clientes e o seu patrão bastante irritados. Todavia, só resta a ele cantar para tentar salvar o seu emprego.

Carlito tem a oportunidade de ser cantor. É aí que o *vagabundo* tem a chance de ensaiar uma canção junto a sua inseparável companheira, agora, bailarina. O personagem está absolutamente à vontade, ele canta e dança durante o ensaio, mas não consegue decorar a letra da música. Na tentativa de auxiliá-lo, a moça escreve a letra em seu punho. De repente,

Carlito é chamado. A apresentação vai começar. O *vagabundo* aparece, e ele é incrível, seu corpo inteiro fala.

Carlito inicia um fantástico desempenho dançante, mas ao abrir os braços freneticamente, lança longe os punhos do paletó, onde estava escrita a letra da canção. A música é compreendida graças à pantomima de Carlito, já que a letra da canção é apresentada em uma linguagem inexistente, alcançando uma das exibições mais cômicas da história do personagem. Sem saber a letra da música, o *vagabundo* é tomado por uma rápida sensação de pavor que logo é substituída pelo improviso.

Se bella giu satore
 Je notre so cafore
 Je notre si cavore
 Je la tu la ti la twah
 La spinash o la bouchon
 Cigaretto portobello
 Si rakish spaghaletto
 Ti la tu la ti la twah
 Senora pilasina
 Voulez-vous le taximeter?
 Le zionta su la seata
 Tu la tu la tu la wa
 Sa montia si n'amora
 La sontia so gravora
 La zontcha con sora
 Je la possa ti la twah
 Je notre so lamina
 Je notre so cosina
 Je le se tro savita
 Je la tossa vi la twah
 Se motra so la sonta
 Chi vossa l'otra volta
 Li zoscha si catonta
 Tra la la la la la (SANCHES, 2008. p. 209-210).

Ele inventou uma língua incompreensível, a música *non-sens* utilizou-se da pantomima para mostrar ao público a história hilariante da canção. A atuação única, em que se ouviu pela primeira vez no cinema a voz de Carlito numa língua ininteligível, marcou o cinema chapliniano que se conservara mudo até aquele momento. Chaplin substitui o silêncio por uma apresentação que nada fala, mas que todos compreendem.

Na cena ressaltada é expresso o grande momento esperado, em que Carlito revela sua voz, um ato surpreendente, pois é o primeiro filme de Chaplin em que apresenta sua voz ao público.

Carlito, com sua dança, canto e expressão, é muito aplaudido pelo público e consegue o emprego. Contudo, mal pode comemorar a conquista, pois enfrenta um outro problema: a garota é encontrada pelos mesmos homens que levaram suas irmãs ao orfanato. Eles

conversam com o dono do restaurante e, apesar da argumentação do mesmo, apresentam o documento em que ela é relacionada e decidem levá-la. A garota enfrenta os homens e tenta fugir. Carlito ajuda-a e depois de rápida perseguição eles conseguem escapar.

Prosseguindo a película, surge a legenda “*Down*” (“Na aurora”) e depois uma estrada vazia é enquadrada. A câmera se movimenta por uma via lateral e enquadra Carlito e a *malandrinha*, sentados no chão. Carlitos abana os seus pés com o chapéu, depois coloca os sapatos. Ouve-se a música *Smile*, feita pelo próprio Chaplin. Num plano médio, a garota amarra a sua trouxa tristemente e acaba se debruçando em lágrimas. A câmera movimenta-se até o personagem, que olha para a sua companheira, os dois conversando. A garota afirma, conforme o subtítulo “What’s the use of trying?” de acordo com a versão em português do filme “Para que tudo isso?” e Carlito tenta animá-la, dizendo: “Buck up – never say die. We’ll get a long!” (“Levante a cabeça, nunca abandone a luta. Vamos conseguir nos virar!”).

Assim, ambos reiteram as esperanças e levantam. São mostrados de mãos dadas, vistos de frente no meio da estrada principal, caminhando. Carlito para e sugere à garota que sorria. Ela, então, força um sorriso e eles continuam andando pela estrada, agora vistos de costas em direção ao horizonte. Ocorre o escurecimento da cena e a película termina com o final da música tema: *Smile*.

CAPÍTULO II: CHARLES CHAPLIN: DOS PALCOS ÀS TELAS

Na primavera de 1889 nascia em Londres Charles Spencer Chaplin, um garoto que conhecia os carinhos do irmão mais velho Sidney e de sua mãe Hannah Chaplin, na época uma atriz, que deixava em conforto seus filhos antes ir para o teatro (CHAPLIN, C. 2015). A imagem materna que Chaplin observava sobre os palcos desde seu nascimento seria sua maior referência artística durante sua carreira, pois foi na última apresentação de Hannah que Chaplin encarou uma plateia pela primeira vez.

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 (CHAPLIN, 2015, p.38-39).

A infância de Chaplin foi cercada pela pobreza e pela luta de Hannah Chaplin para manter sua saúde mental e física. No entanto, ainda criança já se contemplava com as representações teatrais, que o levaram a integrar a trupe “Rapazes do Lancashire” (Eith Lancashire Lads) (CHAPLIN, 2015, p.66). Um grupo de sapateadores de tamancos (clog dancer) seria a primeira referência de expressões corporais do futuro artista.

Ainda em Londres, com a ajuda do irmão, que muito lhe serviu nas negociações com novos empregos, Chaplin vivera personagens memoráveis, descritos em sua autobiografia como o papel de Billie, um mensageiro, em uma versão de Sherlock Homes, sua primeira peça, que se estendeu por quarenta semanas.

Fui para casa de ônibus, tonto de felicidade, e só então compreendi realmente o que me sucedera. Subitamente deixava para trás a vida de miséria e realizava um sonho tão desejado – um sonho que minha mãe falara tanto. Eu ia ser um ator! [...] Tinha vontade de chorar (CHAPLIN, 2015, p.102).

Desses momentos em diante, Chaplin alcançou uma sequência de conquistas profissionais, se tornou um herói de seus próprios sonhos (WEISSMAN, 2010.) e construiu através das grandezas teatrais e influências do circo, uma forte identidade para seus próximos personagens.

Em *Casey's Circus*, uma companhia de variedades que consistia em uma trupe de crianças representando adultos, segundo Chaplin em sua autobiografia, o espetáculo não o agradava, porém lançou oportunidade para se exercitar como comediante.

Com a influência circense, Chaplin aprendia os fundamentos do pastelão⁹, com acrobacias, intensos movimentos, saltos e tropeções, e fazia desse gênero identidade de seus filmes, como afirmou Marck Sennett, descrito em uma biografia de Chaplin:

Ele retirou sua comicidade do teatro de comicidade, do teatro de variedades, do burlesco, do *vaudeville*, de circos e danças acrobáticas, e com eles estabeleceu uma ligação com a grandiosa história de brincadeiras e imitações que recua sem interrupções, passando pelas feiras da Idade Média e chegando pelo menos até a Grécia Antiga (WEISMAN, 2010, p.140.).

Mas foi com a companhia de Fred Karno, principal produtor de esquetes cômicas de teatro de variedades da Inglaterra que fazia sucesso com espetáculos de mímica, que o adolescente Chaplin alcançará sua maior expressão artística: a pantomima. Conquistando a plateia no momento imediato a sua entrada, usando de gestos e caracterizações para estabelecer uma relação não verbal instantânea com o público, dá ao personagem características físicas facilmente identificáveis, que o definiam antes mesmo que começasse a falar.

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. Ai 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 (CHAPLIN, 2015, p. 127).

A pantomima traz do cômico a relação de plateia e artista, com o “não falado”, uma arte da cena que consiste em anos de tradição, e que coloca o espetáculo - e não o texto - como centro da arte¹⁰. Chaplin conseguiu manter-se fiel à genialidade da mímica do momento em que lhe foi ensinado até o fim de sua longa carreira cinematográfica.

Carreira que se iniciaria com uma oportunidade de ir para Hollywood, vinda através de Alf Reeves, o então gerente da companhia americana de Karno. Chaplin conseguiu um papel principal na nova peça, *The Wow-Wow*, e embarca para a América.

O inglês recém-chegado à América encontraria, através de suas representações, Mack Sennett, fundador da *Keystone Film Company*¹¹, em que apresentou a melhor chance de ingressar no mundo cinematográfico. E se tornaria um estudioso incansável da técnica da direção e de edição de filmes, levando para Edendale, Los Angeles, seus dezenove anos de

⁹ Gênero de comédia muito presente nas películas de Chaplin.

¹⁰ Camargo. Robson Corrêa de. **A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral**: o texto espetacular e o palimpsesto. 2006.

¹¹ Um dos primeiros estúdios de cinema dos Estados Unidos da América. Fundado em Edendale, Los Angeles, Califórnia em 1912

experiência, e rapidamente seria reconhecido como o principal comediante de Sennett, que anos antes se encantou ao ver Chaplin representando um bêbado.

Durante a semana, um jovem e seu amigo tinham marcado encontro, tarde da noite, com duas garotas e, para matar o tempo, entraram na America Music-Hall, de William Morris, onde acabaram por assistir nosso espetáculo. Um deles disse: “Se eu algum dia for um chefe, aí está um sujeito a quem hei de contratar.” Ele se referia ao meu trabalho. [...] Era Mack Sennett, que depois fundou a Keystone Company Film (CHAPLIN, 2015, p.161).

Profissionalmente falando, Chaplin estava passando de um ramo estabelecido e respeitado como o teatro para a indústria cinematográfica, o que ainda, no início do século XX, era visto com desprezo pelo preconceito popular dos frequentadores do teatro da classe média. Considerando isso, o cinema era reconhecido como uma forma vulgar de entretenimento de massa barato, porém se desenvolvia com rapidez, e um dos grandes nomes desse progresso seria o próprio Chaplin.

Henry Lehrman, o mais importante diretor da Keystone, começaria uma nova película e queria que Chaplin desempenhasse nela o papel de um repórter. Nasceram assim as primeiras cenas de *Carlitos Repórter*, em 1914. “Não tínhamos uma história. A película seria um documentário sobre uma máquina impressora, realizado com alguns toques de comédia” (CHAPLIN, 2015, p. 178).

Porém, Chaplin se confrontava com uma enorme mudança: tentar fazer o riso na frente de um equipamento de gravação, o que era enervante para um artista com treinamentos de atuação diretamente com a plateia. Em vez do conhecido riso do público, Chaplin se deparou com os cliques e zumbidos do mecanismo da câmera. Os instrumentos cinematográficos, a edição e principalmente o ritmo acelerado com que eram feitas as cenas desagradavam o iniciante ator de cinema.

O ritmo acelerado pelo qual a fábrica de diversões de Sennett produziu 140 pastelões grosseiros em seu primeiro ano aconteceu ao mesmo tempo que os modelos de T de Henry Ford começavam a sair das primeiras linhas de montagem da fábrica de Dearborn. Os dois acontecimentos refletiam na mesma engenhosidade ianque para a produção em massa (WEISMAN, 2010, p.210).

O desgosto de Chaplin com a aceleração na indústria cinematográfica viria a ser um prelúdio da crítica em *Tempos Modernos*, em 1936, porém, essa era a maneira como Mack Sennett trabalhava, sempre com velocidade, nunca dando aos espectadores tempo para relaxarem e perceberem as falhas de uma história. “Seu método era edificante, mas eu odiava a correria. Isso desperdiçava a personalidade de uma artista. Pouco que eu soubesse acerca do cinema, sabia que nada supera ou transcende uma personalidade” (CHAPLIN, 2015, p. 175).

No entanto, essa forma de produção prejudicava o novo personagem de Chaplin, que dependia exclusivamente dos detalhes da pantomima e, nascia assim, o adorável *vagabundo*. Em fevereiro de 1914, o novo ator da Keystone vasculhava o departamento de figurino à procura de uma caracterização para o novo papel.

Não tinha nenhuma ideia, igualmente sobre a psicologia do personagem. Mas, no momento em que assim me vesti, as roupas e a caracterização me fizeram compreender a espécie de pessoa que ele era. Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido (CHAPLIN, 2015, p.179).

Talvez a criação do seu mais famoso personagem, em uma pretensão poética, venha das experiências de sua vida, de tudo que conheceu e pôde guardar na memória. Como se os traços do *vagabundo* estivessem intimamente ligados com o seu Eu lírico, o personagem é mais que o Chaplin por si só, ele representa todas as vivências espontâneas que estavam em combustão em seu corpo.

O *vagabundo* surge de qualquer lugar, de onde ninguém se sabe, aparece despontando do canto da rua ou no meio de uma multidão, pode ser lutador de boxe e vidraceiro, é sempre generoso ao ponto de cuidar de uma criança ou se preocupar com uma cega, mas é capaz de lutar contra bandidos e ser o herói entre as autoridades. Vem andando vida a fora, não se sente preso a nada.

Quando Chaplin tenta explicar seu novo personagem para Sennett, conseguimos perceber a pluralidade de sentimentos que o *vagabundo* encara:

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 cientista, um músico, um duque, um jogador de polo. Contudo, não está acima de certas contingências, como a de apanhar pontas de cigarro no chão ou de furtar o pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um ponta-pé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva (CHAPLIN, 2015, p.179).

E assim, o personagem ganhou espaço dentro das filmagens de Mack Sennett, sempre com as falas expressadas pelas mãos, com a maior técnica que o *vagabundo* expõe nas películas: a arte da pantomima.

Os membros inferiores indicam sua habilidade de surpreender, fugir, espreitar, simular: o pontapé para trás, as viradinhas rápidas, corridas e freadas, e a elasticidade do passo permitida pelas calças largas. A afetividade é expressa, também, pelos ombros que se emocionam, compondo movimentos articulados com o rosto preocupado; alegre; triste; assustado, e o entrelaçar dos braços pode demonstrar acanhamento ou um jeito doce de conseguir as coisas.

Mas as mãos exibem o grande acontecimento da pantomima em Chaplin. As infinitas possibilidades de expressão nas mãos de Carlitos mostram a incrível originalidade que a sua pantomima introduziu no cinema mudo, retardando a sonoridade fílmica na obra de Chaplin.

O revirar dos olhos de Carlitos — um susto, uma emergência, talvez, um suspiro. O movimento dos lábios, olhos, sobrancelhas, testa, toda uma linguagem mímica fez com que o chamado cinema elementar de Chaplin rejeitasse a estratégia do grande plano, pois não se tratava da câmera mostrar pormenores em Carlitos, uma vez que a arte da pantomima precisava ser retratada desde os pés, passando pelas mãos, até o rosto — era preciso mostrar o corpo em ação do vagabundo. Carlitos multiplica-se nas potências de seu corpo — território existencial, corpo de invenção. (CERQUEIRA, 2010, p201.).

Assim, em 1914, em *Corrida de automóveis para meninos*, o vagabundo apresenta-se em cena pela primeira vez. E assim, ao longo de sua carreira, em que atravessou diversas companhias cinematográficas e períodos diferentes, Chaplin traz em seu personagem a solidariedade acompanhado da crítica.



Figura 3 - O vagabundo em *Corrida de automóveis para meninos*, em 1914. **Fonte:** Internet.¹²

Na Keystone, Chaplin aprendeu como manter em cena suas improvisações pessoais, de modo que a edição não as cortaria. Assim, cada película carregava na sua produção o estilo próprio do ator, de modo que garantiria cada vez mais espaço e atenção no mercado do cinema.

¹² Disponível em: <http://dicasdefilmespelascheila.blogspot.com.br/2015/02/365-curta-metragens-em-um-ano-ames-de.html> Acesso em 05 de novembro de 2015.

A genialidade de Chaplin não poderia permanecer apenas em atuações. Suas habilidades cresciam também atrás das câmeras, o que culminou na oportunidade, ainda com Sennett, de produzir. Sua primeira produção foi *Carlitos e a sonâmbula*, ainda no ano de 1914.

O recente produtor também ganhou espaço como diretor. Suas ânsias aumentavam a cada filme, os roteiros não se prendiam apenas na comédia, e Chaplin desejava demonstrar as angústias, representar o que via em sua volta, levar para seus filmes, através da comédia, as aflições dos tempos, já que no começo do século XX o mundo presenciava a Primeira Guerra Mundial.

Em 1918, na *First National Films*, Chaplin produz a película *Ombros, armas!* O filme conta a história de um recruta de guerra, interpretado pelo próprio Chaplin que é representado pelo personagem Carlito, imortalizado pelo diretor. Logo no início do filme temos a sensação de que a ida do recruta para o conflito será uma catástrofe, já que o tipo atrapalhado deste soldado garante ao telespectador boas risadas, geradas por uma sequência de trapalhadas muito bem ensaiadas aos moldes da comédia do cinema mudo de Chaplin. Entrincheirado, Carlito retrata o dia a dia dos soldados que tinham que enfrentar todos os tipos de dificuldades e desafios de guerra. Ao longo da película, também podemos notar que o autor vai conduzindo o personagem à ascensão: o desajeitado vai dando lugar a um soldado hábil na arte da guerra.

Era perigoso numa época como a Primeira Guerra Mundial fazer humor em cima dos acontecimentos. Porém, perigoso ou não, tal ideia estimulava Chaplin. “*Ombros, armas!* alcançou êxito esmagador e foi o grande favorito dos soldados durante a guerra” (CHAPLIN, 2015, p. 261).

Chaplin demonstra durante sua carreira a preocupação com o seu tempo, de forma que seus filmes formam quase um documentário do período. O cineasta consegue enxergar as angústias na política, no social e no econômico da vida dos homens. Assim, o mesmo consegue construir em suas películas críticas do momento, expondo suas preocupações que estão escancaradas no meio em que vive.

Ainda que de maneira sutil, podemos considerar que Chaplin declarou também em sua autobiografia a própria insatisfação com o ato de guerra e com tudo que ela despertava no dia-a-dia das pessoas, bem como os seus irreversíveis resultados.

A Guerra tornava-se pior do que nunca. Os implacáveis morticínios e destruição através da Europa prosseguiram. Nos campos de treinamentos os soldados aprendiam a atacar de baioneta – como gritar, dar carga, enfiar a lâmina nas estranhas do inimigo e, se a lâmina ficasse presa a disparar a arma de modo a poder arrancá-la. A histeria era excessiva. Os que se evadiam ao cumprimento do serviço militar,

quando convocados a cinco anos de prisão, e cada homem de via conduzir no bolso o seu cartão de registro militar (CHAPLIN, 2015, p.267).

Nos contexto que deflagrou as duas maiores guerras, o cômico no cinema de Chaplin assumiu um caráter contraditório. Numa mistura de ilusão e lucidez, ou como num sonho que declara certa dose de verdade, os filmes de Chaplin atraíram para si a complexidade do homem humanista, defendendo e combatendo as suas noções de solidariedade diante dos acontecimentos do seu tempo.

Assim, Chaplin observará o tempo em que vivera com a sensibilidade pela qual transpassou para sua obra. Atenta-se, deste modo, em reconhecer os aspectos existentes em um certo período histórico em que viveu e que estão sendo levados para a película, sem esconder a autonomia do filme, mas identificando dentro dela características desse tempo.

Sua sensibilidade para os sofrimentos cotidianos através do *vagabundo* era fruto direto de seus anos de aprendizado e tradições dos teatros de variedades, somados às suas experiências de infância com a pobreza e a desigualdade social. Levando as técnicas narrativas dos teatros britânicos do final do século XIX para o cinema americano do século XX, as obras de Chaplin, inclusive as mudas, eram eloquentes reflexões pessoais contemporâneas de sua época expostas pelas interpretações com o personagem *vagabundo*.

Chaplin não é o *vagabundo*. A relação entre o autor e o personagem era conscientemente impessoal, mas, sobretudo autobiográfica. Em seus escritos percebemos o cineasta referir-se ao personagem na terceira pessoa, nunca na primeira, porém faz dele um porta-voz que lhe permitia partilhar com a plateia, entre memórias de infância e experiências artísticas, ou mesmo fazer do seu *vagabundo* um crítico, regado a comicidade, defensor dos seus pensamentos sociais e políticos. Chaplin traz com as interpretações do personagem a insatisfação com o que vê do seu tempo.

Tais discussões sobre Chaplin e o seu tempo remetem, todavia, ao pensamento humanitário e às atitudes que o confirmaram, propiciando uma análise aprofundada de seus elementos, já que os seus filmes trataram frequentemente dos abusos e desrespeitos ao gênero humano. (SANCHES, 2008, p.118).

A autobiografia de Charles Chaplin demonstra preocupação em entender a si mesmo, seja Chaplin como um cineasta engajado ou um cidadão político e, assim, podemos conhecer as particularidades que estão inteiramente ligadas à comicidade de suas películas e às características do *vagabundo*. Conseguimos também analisar como Chaplin carrega as suas perspectivas sobre o cenário de seu tempo através do humanismo que encontrou com suas experiências e em contato com um outro homem, M. Gandhi.

Chaplin, já nos anos 30, teve a oportunidade de conhecer e discutir com Gandhi sobre questões políticas atuais, reconhecendo seus pensamentos humanistas. Este último estava em processo com a greve de fome em protesto contra a decisão do governo britânico de separar o sistema eleitoral da Índia por castas. Porém, uma das pautas, estava relacionada ao que Gandhi pensava sobre as máquinas. Uma crítica a industrialização inglesa sobre a Índia.

Foram as máquinas que, no passado, nos puseram sob o domínio da Inglaterra e o único meio de nos livrarmos dessa dependência é boicotar todos os bens produzidos pela máquina. Eis por que o hindu que ama realmente a pátria está no dever de fiar o seu algodão e tecer o seus panos. É a única maneira de combater uma nação poderosa como a Inglaterra (CHAPLIN, 2015, p.394).

Chaplin evocava pensamentos humanistas, com uma preocupação solidária, para construir seus filmes. Uma preocupação com a classe dos desempregados e com a fome dá lugar a cenas exibidas em seus filmes. O produtor, que nos anos 30 era um dos homens mais famosos do mundo, não fecha os olhos para os problemas sociais que a sociedade atravessava. Com isso vários de seus pensamentos estão vinculados à crítica dos que oprimem, sempre em solidariedade aos oprimidos.

Na tese de doutorado de E. Luis Sanches, a qual atravessa os filmes de Chaplin na intenção de identificar o pensamento humanista do cineasta, podemos alcançar sua teoria no reconhecimento de Chaplin com os processos históricos de seu tempo.

Essa influência humanista e sua visão sobre o seu tempo, formaram grandes ideias críticas para estabelecer seu novo filme *Tempos Modernos*, em 1936, pela sua companhia cinematográfica *United Artists Films*¹³. A crise que perambulava pela Europa, continente visitado por Chaplin várias vezes durante os anos 30, estabeleceria o roteiro da nova película. Analisava o abandono do governo para os “sem-trabalho”.

Certa vez, ouvi alguém dizer, num jantar, que só o descobrimento de novas minas de ouro poderia salvar a situação. De outra feita quando comentei que a indústria, ao automatizar-se, ia os empregos, houve quem ponderasse que o problema se resolveria por si mesmo, pois a mão de obra, tonando-se cada vez mais barata, acabaria em condições de fazer concorrência ao automatismo fabril. A crise era profundamente cruel (CHAPLIN, 2015, p.434).

E mesmo na América se deparava com uma nova proposta política, o *New Deal*, que pretendia estabelecer a economia no E.U.A, porém prejudicava os trabalhadores, com a intensificação do trabalho e o aumento das horas de trabalho (LIMONCIC, 2009.).

Desta forma, *Tempo Modernos* apresenta duras críticas, através do cômico, à maquinaria, ao sistema fabril e às investidas do governo atual dos EUA, onde o filme foi produzido, e que aflige o operário e os desempregados. Chaplin, portanto, carrega no

¹³ Fundada em 5 de fevereiro de 1919, por Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks e Mary Pickford.

vagabundo o áspero cotidiano de um personagem inadaptável à sociedade industrial. Durante as cenas, o *vagabundo* atravessa obstáculos para alguém inábil ao trabalho, o que nesse sistema o transforma em uma rotina cruel, mas ao espectador causa risos.



Figura 4 - O *vagabundo* e a *malandrinha* em *Tempos Modernos*, 1936. Fonte: Internet¹⁴

Tempos Modernos traz uma inovação no cinema chapliniano, seria o primeiro filme falado do cineasta, que já resistia as exigências da crítica desde *Luzes da Cidade*, 1931.

Apesar de *Luzes da Cidade* ter sido um grande sucesso, com renda superior à de qualquer filme falado da mesma ocasião, achei que fazer outra fita muda seria lançar-me à luta em condições desvantajosas... e inquietava-me, deprimia-me o medo de estar desatualizado. Embora um bom filme silencioso fosse mais artístico, tinha de reconhecer que o som dava a figura maior aparência de realidade (CHAPLIN, 2015, p.421).

Em pouco tempo Hollywood transformou-se em uma indústria cinematográfica abarrotada de instrumentos de rádio, operadores e microfones presos em hastes, que assustava e causava horror a Chaplin, pois, para o cineasta, desapareciam os astros dos filmes mudos, perderia-se o encanto e junto disso a beleza da pantomima.

¹⁴ Disponível em: <http://oteatrodavida.blogspot.com.br/2011/11/1001-filmes-tempos-modernos-modern.html>
Acesso em 12 nov. 2015.

De modo geral, Chaplin mantém o seu esquema das legendas, fazendo acréscimos da música – que ele mesmo compôs – e de ruídos de fundo que permitem que algumas cenas desenhem uma forma nova para os seus esquetes cômicos.

Todavia, o mesmo, introduz na película a voz do *vagabundo* que é tão esperado pela crítica em 1936, na cena final o personagem em uma apresentação canta e interpreta uma música, incompreensível a qualquer língua, porém podemos compreender o enredo da apresentação, pois a pantomima do *vagabundo* sobressai à fala. Essa proposta é intencional do cineasta que não identificava o personagem sem o cinema mudo.

De quando em quando, punha-me a pensar na possibilidade de fazer um filme falado, mas essa ideia me enjoava, dando-me conta de que não conseguiria realizar coisa à altura dos meus filmes silenciosos. E significaria abandonar inteiramente o meu tipo de *vagabundo*. Sugeriam-me que eu o fizesse falar. Era inadmissível, pois a primeira palavra que pronunciasse transformá-lo-ia noutra pessoa. Além disso, era figura de cena muda, que lhe deu vida e o vestiu com seus farrapos (CHAPLIN, 2015, p.421).

Se a indústria cinematográfica dentro do processo de transformação do filme mudo para o falado, junto à crítica e a perspectiva do público pressionasse Chaplin a produzir películas com som, era hora de abandonar o *vagabundo*, que carrega em suas características o mudo e a pantomina, que expõe os pensamentos do seu criador através da interpretação silenciosa e não da fala.

Deste modo, *vagabundo* nunca precisou dizer uma só palavra para ser compreendido, do seu nascimento à sua “morte”, de 1914 à 1936, foram vinte e dois anos de críticas e risos expostos em cenas através do cinema mudo, *Tempos Modernos* seria a última resistência de Chaplin aos filmes falados, ele foi, então, a última película do personagem, a última cena que o *vagabundo* se apresentou.

CAPÍTULO III

O VAGABUNDO

Chaplin colocara o cinema no plano do pensamento mundial, universal, oferecendo ao século a figura do mais singular e estranho herói imaginável: descendente dos anti-heróis cômicos de Molière, misto de dom Quixote e Sancho Pança, de Hamlet e de Gavroche: o escorregadio e incontrolável homenzinho de fraque surrado, chapéu-coco e bengala torta, o inexplicável e insubstituível Carlito... (FARIA, 2015, p.22).

Carlito nasce em um estúdio, com características que Chaplin pudera reconhecer no seu mais íntimo consciente: são memórias dos que passaram por seu caminho e lembranças acumuladas de outros personagens. São identidades do circo, do teatro, do menino de infância pobre.

Não conhecemos os pais de Carlito, irmãos ou qualquer familiar, não sabemos onde mora ou de onde vem. O personagem algumas vezes amanhece em estátuas públicas, e outras anoitece em celas, preso, sempre inconscientemente¹⁵. É capaz de cuidar de uma criança e também lutar nas trincheiras da guerra. Sua solidariedade atravessa as questões que se colocam sobre o personagem. Assistimos Carlito como torcedores que desejam que suas atrapalhadas o livrem dos desafios constantes dos dias.

Suas vestimentas são fundamentais para a formação do personagem. Carlito usa do seu chapéu-coco para mediar-se com as situações: com ele pode se despedir, ser gentil e ágil, sendo capaz de fugir em uma corrida desajeitada mantendo o chapéu seguro na cabeça com uma das mãos enquanto dobra a esquina. As calças largas contrastam com o paletó apertado e o sapato notavelmente maior que a forma do seu pé, exibindo passos desajeitados, sustentados pela inseparável bengala.

É possível que seus acessórios e roupas sejam emprestados de conhecidos, o que aos poucos construiu sua identidade. Todas as formas do personagem são emprestadas das experiências de Chaplin, que o cria com características de tudo que guardou trabalhando no circo, interpretando no teatro e principalmente do que aprendeu com a pantomina.

Monique Cerqueira nos aponta:

A pantomima dota Carlitos de uma forma-palhaço para além da tradição do clown, remetida a um corpo de trocas infinitas com o mundo, num campo de velocidades, metamorfoses e outramentos inesperados (2010, p. 200).

A pantomina de Chaplin expõe o personagem em várias situações, e assim podemos compreendê-lo sem nunca tê-lo ouvido. O corpo todo é compreendido, os membros permitem habilidade de surpreender, com a elasticidade dos passos permitida pela calça larga. O corpo

¹⁵ Lembrando alguns filmes que apresentam Carlito. *Luzes da cidade* (1931) e *Tempos Modernos* (1936).

fala, acanhado, outras vezes livre, se movimenta para conseguir sobreviver em uma sociedade fabril, em uma guerra, em um circo ou, até mesmo, levando uma vida como um cachorro¹⁶.

Seu corpo, com a agilidade da pantomima, permite inúmeras possibilidades de expressão, introduzidas no cinema mudo e, talvez por isso, o não-falado das películas de Chaplin manteve, por tempos, resistência diante do progresso do cinema falado.

Podemos encarar, assim, o *vagabundo* como a expressão de um corpo em movimento, em que cada fração do corpo de Carlito consegue falar, mesmo na película muda, e atuar. Isso é a pantomima realçando as manifestações singulares do personagem.

Para Cerqueira, o corpo de Carlito possibilita refletir o encontro de um “homem incivilizado”, alguém fora da moralidade, e que não consegue se juntar à sociedade fabril.

O *vagabundo*, ao contrário de um corpo impedido, ocultado e moldado através das condutas industriais, sob a permanente ameaça de decomposição, revela-se como o contraponto da alienação no mundo em que vive. A autora reforça:

Para o vagabundo, viver deve passar pela coragem de liberar as forças da vida, superar a forma homem aprisionada e submetida por padrões morais e práticas sociais que formatam um sujeito patético, passivo diante do encarceramento e putrefação da vida. O vagabundo vibra e pulsa, porque se encontra em permanente processo de criação dirigido por um corpo que se transforma, transformando tudo o que existe ao seu redor (CERQUEIRA, 2010, p. 201).

A película *Tempos Modernos* sobretudo apresenta o *vagabundo* como um homem solidário, com imenso esforço em ajudar o próximo. Em vários momentos, podemos reconhecer essa característica do personagem, seja na situação de prisioneiro, na qual impede que outros presos fujam, colaborando com a polícia; ou permanecendo ao lado da personagem *malandrinha*, assumindo o roubo do pão; ou, mesmo em ocasiões simples do seu dia, quando se esforça para devolver a bandeira de um caminhão que passa, e acaba preso, intencionalmente, como líder comunista.

Chaplin despeja em seu personagem a solidariedade do homem inadaptável ao mundo do trabalho, mas que se preocupa com as situações que afligem os outros. Carlito está no contraponto do sistema industrial, onde cada um tem sua função e se atém apenas a ela. O personagem, no entanto, não consegue virar as costas para as aflições do próximo.

Sendo Carlito, em *Tempos Modernos*, um vagabundo solidário, sua apresentação na película está relacionada à luta incessante em sobreviver em uma sociedade industrial, em que o trabalho está ligado intimamente com as aflições individuais dos personagens. Assim, o mesmo batalha através da procura pela felicidade, como indica o intertítulo inicial do filme,

¹⁶ Aqui, lembramos algumas das películas de Chaplin, que aparecem o personagem Carlito. *Tempos Modernos* (1936); *Ombro, armas!* (1918) e *Vida de cachorro* (1918).

“*Modern Times*”. *A history of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness* (“Tempos Modernos”. Uma história sobre a indústria e a iniciativa individual. A cruzada da humanidade em busca da felicidade”). (CHAPLIN, 1936).

Deste modo, o ambiente que a película aborda é abarrotado com o sistema industrial, que faz do homem alienante às suas produções. A forma com que as máquinas exigem o trabalho do indivíduo nas fábricas é a alegoria da alienação.

Contudo, o *vagabundo* é inadaptável a qualquer meio de trabalho, seja na indústria, no departamento de lojas ou em um restaurante. Suas ações são inúteis ao sistema de trabalho dessa sociedade. Em cena Chaplin representa. Faz o movimento repetitivo de apertar o equipamento, mesmo não estando diante da linha de produção. Assim, o *vagabundo* inadaptável enlouquece, aperta dos parafusos do extintor até os botões da roupa da mulher que passa.

O surto do *vagabundo* surge diante da apresentação de grandes máquinas na fábrica, nesse momento o operário se revolta contra a magnitude da maquinaria ao trabalhador.

Assim, a máquina, que é o mais poderoso meio de reduzir o tempo de trabalho, torna-se, sob as relações capitalistas, o meio pela a qual o operário, em seu conjunto, passa a construir simplesmente o tempo de trabalho à disposição do capital, apenas para a valorização do mesmo (BOTTOMORE, 2001). Deste modo, a força de trabalho é explorada mais intensivamente, os trabalhadores perdem suas habilidades, pois se veem forçados a trabalhar sob as condutas da máquina e do capitalismo. A fábrica é um local de disciplina rigorosa.

Na análise, para compreender o ambiente que Carlito vive em *Tempos Modernos*, cabe abordar as discussões que Marx decorre em *O Capital*, atravessando a relação do operário com a máquina. Como explica:

A máquina-ferramenta é portanto um mecanismo que, ao lhe ser transmitido o movimento apropriado, realiza com suas ferramentas as mesmas operações que eram antes realizadas pelo trabalhador com ferramentas semelhantes [...] A diferença salta aos olhos, mesmo quando o homem continua sendo o primeiro motor. O número de ferramentas com que o homem pode operar ao mesmo tempo é limitado pelo número de seus instrumentos naturais de produção, seus órgãos físicos (MARX, 1982, p.427).

A máquina, em sua mais breve exemplificação, é a substituição do trabalhador que antes manjava ferramentas manualmente¹⁷ por várias outras peças com ferramentas

¹⁷ Enquanto na manufatura os instrumentos de produção são os implementos manuais dos trabalhadores e têm seu uso limitado pela força e pela agilidade dos seres humanos, com o desenvolvimento da indústria moderna de grande escala caracterizado pelo uso da maquinaria, todas essas limitações são eliminadas. A máquina é uma combinação de mecanismos motor, mecanismo transmissor e ferramenta que pode realizar uma operação posta em execução por trabalhadores, estando livre das limitações humanas que condicionam o manuseio das ferramentas pelo trabalhador artesanal.

semelhantes, que agora estão agrupadas na intenção de produzir com mais rapidez a mercadoria exigida pelo capital, transformando o ofício em exploração mecanizada.

No entanto, a máquina não é o pícaro abominável da exploração do trabalhador – de fato nunca foi essa a intensão de Chaplin e por menos de Marx – mas sim entram em inteiro processo de trabalho e apenas por partes no processo de formação da alienação, manobrado pelo capital. A máquina é um instrumento do processo alienante do sistema fabril.

Podemos acompanhar Carlito representando o trabalho na fábrica com suas ferramentas que são utilizadas através de movimentos repetitivos, que consiste em uma pequena parte de toda a produção final da mercadoria, lembrando que o produto final não é apresentado. O operário faz com que os parafusos se apertem, porém nunca percebeu como aprendeu nem como estava fazendo, portanto, isso é a principal essência da alienação do trabalhador. Está em uma função enfada, sem reconhecimento do seu próprio produto.

Há, portanto, uma grande relação com o processo maquinário que transforma o homem livre em alienado através das críticas de Chaplin expostas na trama da película. Como mapeado no primeiro capítulo, percebemos que *Tempos Modernos* utiliza na maioria de suas cenas intertítulos para expressar o ritmo das falas dos personagens, porém, as únicas vozes aparentes durante boa parte do filme são as vozes dos comandos e instruções das máquinas e do patrão, pelo qual evidencia a superioridade de valores em uma sociedade, onde tudo é ditado pelo domínio da mecânica, e, também, a do empregador, com evidente autoridade com seus controles e supervisões.

Conciliar as exigências da fabricação com as aspirações dos homens que fabricam é um problema que os capitalistas resolvem facilmente suprimindo um dos termos: eles resolvem como se esses homens não existissem (WEIL, 1979, p.114).

De tal modo, o operário não tem voz diante dos dispositivos capitalistas e de seus agentes, tendo apenas movimentos que tornam-se mecanizados ao longo da jornada de trabalho nas fábricas. Assim, a repetição de atividades transforma a exploração sofrida pelo trabalhador em uma característica dispersa, imperceptível. Com isso o operário converte-se à alienado pelos meios com que a indústria organiza seu trabalho.

A maquinaria e seus dispositivos à mercê do capitalismo influenciam o caráter moral do operário, pois o homem que trabalha intensivamente em uma função limitada, de acordo com a velocidade de produção que o patrão exige, não se reconhece no produto final, não se identifica na mercadoria. No período fabril o homem é facilmente substituível por máquinas, em virtude da extrema simplicidade que existe em sua função, uma vez que antes este levava

quase toda sua experiência de vida para manejar e conhecer as ferramentas. No período industrial se transforma especialmente para servir a máquina. Deste modo, não só barateia sua mão-de-obra como também torna-se desamparado e totalmente dependente da fábrica.

Assim, o instrumento de trabalho, ao tomar a forma de máquina, logo se torna concorrente do próprio trabalhador. Todo o sistema de produção capitalista baseia-se na venda da força de trabalho como mercadoria, cujas condições de existência do trabalhador são destruídas.

Simone Weil aborda a relação que o sistema fabril inflige no trabalhador industrial. A máquina exaure os nervos e a espiritualidade do operário ao extremo, confiscando suas habilidades físicas e intelectuais, e o capital, com sua “cientificidade do trabalho”, proclama poder inimigo ao trabalhador, através da alienação, pois o operário não se reconhecendo no produto final não identifica sua exploração (1979, p.114).

O trabalhador é estranho ao produto de sua atividade. Isto tem como consequência a consolidação do produto perante o trabalhador, como um poder independente, e que, quanto mais o operário se esgota no trabalho, mais poderoso se torna o mundo estranho, ou seja, quanto mais alienado o operário se torna, menos o mundo exterior à fábrica lhe pertence.

No sentido de Marx, alienação é a ação pela qual um indivíduo, um grupo, uma instituição ou uma sociedade se tornam, ou permanecem, alheios, estranhos, alienados. Resultado ou produto de sua própria atividade (BOTOOMORE, 2001.).

A alienação do trabalhador, relativamente ao produto da sua atividade, surge como alienação da atividade produtiva, passando a ser um trabalho forçado, não voluntário, mas determinado pelas necessidades capitalistas. Para o operário, que suporta a labuta fabril, o trabalho não é uma feliz confirmação de si e desenvolvimento de uma livre energia física e espiritual, mas, antes, sacrifício do próprio corpo e espiritualidade. Em consequência, surge uma profunda degeneração do comportamento humano.

A emblemática cena do vagabundo entre as engrenagens possivelmente nos remete à crítica à alienação. O seu próprio corpo se torna máquina, expressando a coisificação do homem, que se torna parte de toda a maquinaria. Este, ali já não existe mais, agora a máquina o substituiu e com a força do capital o desumanizou.

O surto do *vagabundo*, após ser engolido pelas engrenagens, aponta o personagem inadaptável contra o processo de alienação da fábrica. Em uma sabotagem extraordinária, encontramos em cena, sua revolta contra as explorações das máquinas, e a alienação. Suas transgressões involuntárias são uma forma inconsciente de denunciar a corrosão da autonomia industrial, sugerindo, em seus movimentos involuntários, o destino de um homem que possui

sua força de trabalho não adequada à ordem do sistema industrial. O surto de sabotagem do vagabundo, enquanto operário, aparece como uma dimensão da sua insubmissão diante do controle da maquinaria capitalista.

Diante disso, nota-se a feição alienante com que o modo de produção imprime às condições de trabalho, e que dessa maneira as relações humanas se convertem com a maquinaria. Em oposição, o personagem aparece como contraponto da alienação, através da revolta brutal do trabalhador contra o instrumento de trabalho.

Alguns dispositivos, como o *taylorismo* e o *fordismo*, que colaboram com a alienação do trabalhador, estão expostos na película. O operário só tem movimentos que tornam-se mecanizados ao longo da jornada de trabalho nas fábricas, não há voz para o trabalhador, há divisão de tarefa e aceleração da produção por meio da esteira de montagem que aliena o homem à sua produção.

A cientificidade do trabalho é chamada por alguns teóricos, como Simone Weil que desempenhou estudos sobre a fábrica, de “racionalização”, isto é, como um aperfeiçoamento da produção, colocando-se sucessivas inovações no processo industrial. Essas inovações instalam-se como dispositivos de alienação operária.

A aceleração da esteira pelos comandos do patrão, junto aos cômicos e incessantes movimentos em que Carlito aperta os parafusos, transformam a crítica em uma espalhada *gag*¹⁸ ao público. Porém, a discussão central exhibe as formas de exploração que o trabalhador está sujeito nas fábricas. O abuso ocorre durante a execução desses dispositivos, resultando na exploração que oculta o legítimo valor de trabalho e, deste modo, esconde sua exploração por trás do processo de divisão de tarefas (*taylorismo*) e do controle direto com os meios de produção através da esteira (*fordismo*).

Portanto, a tarefa de cada operário é regulada e ligada a, outros diferentes trabalhos, com a criação da linha de montagem, por Henry Ford em 1903.

[...] à frente de uma empresa que leva seu nome, formada dez anos antes, cria aquilo que se denominou fordismo. É uma nova organização na produção e no trabalho, destinada a fabricar seu veículo, o modelo T, por um preço relativamente baixo, de forma que fosse comprado em massa (GOUNET, 1999, p.18).

No entanto, os operários que trabalham na esteira Ford não reconhecem o que produzem, apenas manipulam ferramentas parcializadas em um limitado espaço ocupado. A linha de montagem é bem exemplificada por Chaplin: uma esteira rolante que desfila, permitindo aos operários, colocados um ao lado do outro, realizar as tarefas que lhe cabem. Dessa maneira, o empregador se atira ao controle direto do meio de produção.

¹⁸ Característica cômica que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz.



Figura 5 - Esteira. Fonte: Internet.¹⁹

O *fordismo* é um aprimoramento do sistema de Taylor, que consegue tirar do operário a escolha de seu procedimento e o uso inteligência de seu trabalho (WEIL, 1979). A racionalização nas fábricas é a pura tradição do taylorismo, isto é: o parcelamento do trabalho, em que um operário não participa de todo o processo de fabricação da mercadoria, se limitando apenas em um número de gestos, repetido infinitas vezes, durante sua jornada de trabalho. Assim, o operário não se reconhece no produto final realizado, já não faz mais parte de todo o processo da mercadoria, não conseguindo se identificar na obra, causando alienação à seu próprio trabalho. Deste modo, a labuta diária do operário, um ser racional, o transforma em um mero fantoche.

Não se tratava, para Taylor, de submeter os métodos de produção ao exame da razão, ou pelo menos esta preocupação só vinha em segundo lugar; sua preocupação primordial era encontrar os meios de forçar os operários a darem à fábrica o máximo de sua capacidade de trabalho (WEIL, 1979, p. 118).

A finalidade desses dispositivos de racionalização nas fábricas era tirar dos trabalhadores a possibilidade de determinar por si os controles e o ritmo de seus trabalhos, e

¹⁹ Disponível em: <http://vagabundoadoravel.blogspot.com.br/2012/04/biografia-parte-v.html>. Acesso em 30 nov. 2015.

colocar nas mãos do empregador a escolha dos movimentos decorrentes da produção. Desde sua origem, a racionalização foi, essencialmente, um método para se trabalhar mais, ao invés de se fazer trabalhar melhor. O *taylorismo* e o *fordismo*, portanto, não são métodos de racionalizar o trabalho, mas meios de controle dos operários.

Para Simone Weil seria impossível chamar de científico e racional um processo como esse. Segundo a autora, isso aconteceria se partíssemos do princípio de que os homens não são homens, e que a ciência cumprira o papel degradante de instrumento de opressão. No entanto, o verdadeiro papel da ciência na organização do trabalho é o de encontrar melhores técnicas, e não transformar as experiências do operário em sofrimento no trabalho.

Diante disso, reconhecemos, em cena, o surto nervoso do personagem como um protesto incontável da disposição do operário contra o ritmo mecanizado e alienante do trabalho. O *vagabundo* é um homem solidário, as competitividades do seu tempo nas formas de trabalho não os interessa; como um anti-herói, o afável personagem de Chaplin se caracteriza em cenas na defesa dos que sofrem com as explorações do capital.

Deste modo, o seu caráter impõe a arte e não a violência. Com seus movimentos involuntários, a sua revolta ao sistema industrial vira balé, e toda a fábrica transforma-se em um circo. Os seus movimentos não são mais mecânicos, o seu corpo começa a existir sem a máquina, ou melhor, a máquina e suas ferramentas tornam-se suas aliadas para continuar seu espetáculo. Assim, o personagem dança, brinca e debocha da indústria.

O balé do *vagabundo* é a perplexidade diante da alienação, e Carlito responde bailando. Ele dança, patina, graceja, espetacularizando a simplicidade da arte, de forma a brincar com tudo: qualquer objeto, uma guloseima, ou um brinquedo em suas mãos ganha um uso não utilitário, inabitual, criativo.

Segundo André Bazin, os instrumentos que Carlito manuseia sempre possuem novas formas de utilidades:

A função utilitária dos objetos refere-se a uma ordem humana e a própria utilitária e renunciadora do futuro. Neste mundo, o nosso, os objetivos são utensílios mais ou menos eficazes, dirigidos para um objeto preciso. Mas os objetos não servem a Carlitos como a nós. Assim como a sociedade se integra a ele provisoriamente apenas por uma espécie de mal-entendido, sempre que Carlitos quer fazer uso de um objeto segundo sua forma utilitária, isto é, social, ele age como um desajeitado ridículo (particularmente à mesa), ou são os próprios objetos que se lhe recusam, a rigor, voluntariamente (BAZIN, 2006, p. 14).

Em algumas cenas percebemos Carlito usando os objetos com outras funções, como na ação de sabotagem com a máquina, em que o personagem, em movimentos radicais, faz uso de um injetor de graxa como brinquedo, enquanto dança entre a maquinaria. O mesmo é feito

em outra fábrica, onde trabalha de auxiliar de um mestre industrial e que, ao amassar uma grande colher, a utiliza em movimentos que representam uma pá, demonstrando outras formas de uso para um mesmo objeto.

Deste modo, já constatamos a incapacidade que o personagem possui para se adaptar ao meio de produção e à sociabilidade capitalista, transformando sua labuta diária em busca de emprego em ações burlescas que acende *gags* ao público. Nada do mundo industrial lhe serve, ou interessa; o *vagabundo* é alheio a qualquer forma de trabalho do sistema fabril.

Durante todo o filme assistimos a incansável jornada que Carlito enfrenta para se adequar a um trabalho, mas para o estupor da plateia isso não acontece, o que nos aponta vários questionamentos para a construção desse diálogo. Pois, um homem que vivera em uma sociedade fabril, onde as coisas são ditadas pelo trabalho e pelo capitalismo, e que por mais que se dedique nunca conseguirá se adaptar ao meio de produção, fazendo com que o personagem se distingue e acentue-se, como uma ovelha negra no meio do rebanho branco.

Na desajeitada vida de Carlito todas as suas ações em tentar a adaptação em um emprego são frustradas, pois o personagem não é um homem fabril, ele não pertence ao mundo da produção, ele é um *vagabundo* e permanecerá um vagabundo nessa sociedade onde todos almejam a ascensão social.

É no instante que Carlitos prepara e manipula a surpresa, a invenção e o imprevisto que o afasta do perigo. O provisório é o suficiente, a pequena ação que escape à regra, alguma engenhosidade que contorne o conflito. Cair nas malhas do tempo cronológico e suas exigências de adequação da vida significa viver um mundo sem leveza, um mundo de juízes e juízos morais (CERQUEIRA, 2010. p.194).

Assim, mesmo que o *vagabundo* incansavelmente busque o trabalho, ele nunca se adaptará, porque as soluções aparentemente provisórias, demonstradas na película, lhe bastam, como se para o personagem o futuro e o acúmulo de riquezas através do trabalho não fossem importantes, pois não é, e não poderá ser um homem fabril, seu estado é permanentemente vagabundo.

Carlito tem todo o tempo do mundo, tempo lento de dormir e acordar, tempo livre de vagar sem rumo. Por outro lado, ele não tem nenhum tempo a perder, seja por conta da velocidade das perseguições, correrias e fugas, ou quando precisa ajudar o próximo. É assim que o mundo de Carlito faz sentido, uma fusão entre a tranquilidade em lidar com as situações de sua própria sobrevivência e a rapidez em protagonizar a solidariedade ao próximo. E isso o distingue de tudo o que o rodeia em *Tempos Modernos*.

Everton Luiz ressalta:

Deste modo, considerando o ser humano como um ser dominado pela equação racional que determina as vantagens e desvantagens conforme o ganho comparado

ao esforço empreendido, todo o sistema da fábrica deixa Carlitos alucinado, pois o seu apreço pelos prazeres cotidianos, pela beleza que ele próprio atribui às coisas e a sinceridade de seus gestos não corrobora a previsibilidade do mundo que o rodeia (SANCHES, 2008, p.183).

O personagem não é um político, transformando as situações heroicas em vantagens próprias. Ele apenas procura ajudar as pessoas que o rodeiam nas coisas simples, porém de forma desavisada, sem ter conhecimento dos riscos que isso envolve.

Nesta luta, solto, sozinho (como sempre está, como é de sua natureza viver), sua principal preocupação é manter contato, comunicar-se com o mundo, participar da solidariedade humana, trabalhar, evitar de morrer de fome. Contra ele, sente bem (como se se tratasse de uma “conspiração”), o universo inteiro está ligado, unido, solidário. Queira ou não, terá de enfrenta-lo. É um homem, não? É um homem, talvez... pensamos nós, já com os olhos quase a lacrimejar diante de tanta imprevisível “semelhança”... (FARIA, 1936, p.23).

Portanto, podemos considerar que Chaplin propõe na película que, para Carlito, tanto o trabalho, a mecanização, o sistema de produção com a linha de montagem e as lutas sociais permeadas por greves e manifestações são partes de um mesmo sistema, que estão desvinculadas das características solidárias do *vagabundo*. Nessa sociedade suas características são inadapáveis e suas ações involuntárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da estrutura construída neste trabalho, entendemos a importância da obra aqui analisada para a problematização a que *Tempos Modernos* é pensado por outras diversas pesquisas, mas principalmente ao que o contexto nos apresenta e nos métodos usados na produção da película.

Tempos Modernos pode ser compreendido e analisado através diversos olhares, pois, destaca-se a crítica à Revolução Industrial, à opressão das máquinas sob os homens, aos dispositivos da fábrica diante do operário, ou mesmo à perspectiva do seu tempo de produção, 1936, que está ligado a forma com que os EUA escapava da grande depressão, com as abordagens como o *New Deal*²⁰, em que grande parte da população buscava o acúmulo de riquezas através do trabalho.

Assim, as opiniões de Chaplin durante a produção do filme, no modo como se posiciona diante da crise que rondava o país, pode arrastar vários questionamentos políticos do cineasta, que favoreceram o roteiro, mas, também, chamou a atenção da imprensa anticomunista.

Antes de haver a estreia de *Tempos Modernos* alguns colunistas escreveram que, segundo certos rumores, o filme era comunizante. Creio que isso resultou de já ter aparecido na imprensa um resumo da história. Todavia, os críticos de tendência liberal acharam que a película não era nem a favor do comunismo nem contra e que eu, como se costuma dizer, estava em cima do muro (CHAPLIN, 2015, p.442).

No entanto, Chaplin se envolve em suas produções não só com conhecimento do cinema e experiências ao longo da carreira, como o teatro, o circo e as orientações, que carregava, do que via e ouvia durante a vida, mas, sobretudo, o cineasta se invadia com o sentimento, se preocupava com o que estava acontecendo nas ruas, se importava com a fome, com o desabrigo e os desempregados, e, especialmente, não deixava questões como essas fora de suas películas.

Após 1931, quando estreava *Luzes da cidade*²¹, Chaplin se consagrava como um dos homens mais afamados do mundo, mas a relação com a fama não o entreteve a ponto de desvincular seu cinema das angústias que viviam os homens. *Tempos Modernos* poderia ser um documentário de sua época, pois, nele há a “busca da felicidade” dos homens através do trabalho e da adaptação aos meios industriais.

²⁰ Nome dado aos programas implementados nos Estados Unidos entre 1933 e 1937, sob o governo do Presidente Franklin Delano Roosevelt, com o objetivo de recuperar e reformar a economia norte-americana.

²¹ Filme de Chaplin, produzido pela *United Artists Films*.

Todavia, o que nos aponta maior atenção são as características solidárias de Chaplin expostas no *vagabundo*. As ações do personagem entorno das situações decorrentes na trama apresenta-nos Carlito sempre inadaptável ao campo fabril que o cerca. Seus movimentos são a denúncia à alienação causada pelos modos de produção dentro da fábrica e suas transgressões involuntárias são uma forma de acusar a corrosão da autonomia das máquinas sobre os homens.

As inadequações do *vagabundo* são quase instintivas, pois, por mais que queria (lembrando o contexto da película) ele não pôde se submeter, nem ao mínimo, à alienação do trabalho. O que presenciamos, durante todo o filme, é o choque trágico (e cômico) de um homem solidário com a realidade estranha, pois está envolvido por indivíduos com interesses alheios aos seus.

De fato, enquanto mantinha a função de operário na fábrica, foi conduzido, como zombaria, às disposições do sistema industrial. Apesar de inconsciente e estranho à máquina, suas ações são radicais, porém elas apenas expõem, através da genial comicidade de Chaplin, as contradições existentes entre o homem inadaptável e a máquina. O surto nervoso de Carlito, enquanto operário, aparece como uma abordagem de seu caráter insubmisso diante do controle do trabalho e da alienação.

Portanto, Carlito nunca poderá ser um trabalhador industrial, ele é o *vagabundo* e permanece vagabundo, não tendo lugar para ir, ou escapar dos desafios diários, mas sempre encontra um meio de se manter dia após dia, sem obter nada permanente. O provisório para Carlito basta, como se para o personagem o futuro e o acúmulo de riquezas através do trabalho, para garantir uma estabilidade, não importasse.

Assim, a película se encerra, o *vagabundo*, ao som de *Smile*²², caminha junto a *malandrinha* para o horizonte, sem destino traçado. Não sabemos para onde Carlito vai, e nem o que planeja fazer, o futuro do personagem não existe, não o interessa. Ele apenas se despede do público. *Tempos Modernos* é a última exibição do *vagabundo*, mas não é através da sua morte, e sim de uma despedida.

Deste modo, as pesquisas existentes sobre a película envolvem diversas interpretações, porém, é possível também considerá-la como uma descrição da personalidade de Carlito.

As suas aparições nascem do incidente, surgem como o *vagabundo* sempre se apresentou, dobrando a esquina, no meio da multidão, e, sem que ninguém saiba de onde vem ou para que lugar vá. O *vagabundo* é inadaptável, é o anti-herói, que constantemente está

²² Música produzida por Chaplin.

atravessando obstáculos, onde todos os desafios são superados involuntariamente, sem consciência ou planejamento.

Mas, nesse seu último filme, pela primeira vez, Carlito, não está sozinho. Em sua despedida está acompanhado pela *malandrinha* e, assim, o *vagabundo* se eterniza. Sua partida está ligada ao riso e à solidariedade, ao tentar animar, em cena, a sua companheira.

O *vagabundo* nunca mais aparecerá em outra película de Chaplin, porém o personagem não está morto, Carlito passou por todos os estágios humanos e se despediu. O *vagabundo* já foi à guerra; conheceu a fome; viveu como um imigrante, e, também como um cachorro; aprendeu a amar e educar uma criança; entregou seu amor a uma mulher; trabalhou no circo, como lutador de boxe e operário, mas em *Tempos Modernos* ele se despede.

Desta forma, o personagem que sempre se expressou com os movimentos do corpo e não com a fala, e que sempre o compreendemos através de sua pantomina e não de sua voz, teria que partir junto com o último filme mudo de Chaplin.

Posto isso, entendemos que colocar as nossas interpretações em detrimento de outras, seria um equívoco, pois, *Tempos Modernos* é uma película que acolhe diversos diálogos, portanto, são possíveis abordagens diante do filme, que contribuem, à sua maneira, para a nossa leitura histórica, e colaboram com as posturas dos trabalhos já existentes, e com as transformações dos que estão em movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, A. **Charlie Chaplin**. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2006

_____. **O cinema**. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1991.

BOTTOMORE, T. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro. ZAHAR. 1988.

CAMARGO, R. Corrêa de. **A pantomima e o tatro de feira na formação do espetáculo teatral: O texto espetacular e o palimosesto**. n. vol. 3. 2006. p. 1-32.

CERQUEIRA, M. B. **O vagabundo e o corpo: artimanhas da invenção**. n. vol. 35. 2010, p.189-203.

CHAPLIN, Chaplin. **Minha Vida**. Trad. Rachel de Queiroz, R. Magalhães Junior, Genolino Amado. Rio de Janeiro. Ed. José Olympio. 2015.

_____. **Tempos Modernos**. Título original: Modern Times. Preto & Branco. Legendado. Duração: 87 min. United Artists Films, 1936.

FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

GOUNET, T. **Fordismo e toyotismo na civilização do automóvel**. Trad. Bernard Joffily. São Paulo, 1999.

MARTINS, T. Z. & BAPTISTA, M. L. C. **Charles Chaplin, por trás das câmeras: o outro lado do cineasta**. Londrina – PR. 2011. P. 1-14.

MARSON, A. Reflexão sobre o pensamento histórico. In: SILVA, M. A. **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1984.

MARX, K. **O Capital**. São Paulo: DIFEL, 1982.

RAGO, M. & MOREIRA, E. F. P. **O Que é Taylorismo**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

RAMOS. A. F. **Canibalismo dos Fracos**. Bauru, SP: Edusc, 2002.

_____. Os Inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade): Recepção e Historicidade a partir das ideias de Wolfgang Iser. In: **Narrativas ficcionais e escrita da história**. Alcides Freire Ramos, Heloisa Selma Fernades Capel, Rosangela Patriota, (Orgs.) - São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

SANCHES, E. L. **O Pensamento humanitário de Charles Chaplin: Os interlocutores não-excluídos**. Tese de Doutorado (UNESP). Franca-SP, 2008.

_____. **“Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo”** . Dissertação de Mestrado. Franca-SP, 2008.

WEISSMAN, S. **Chaplin: Uma vida.** Trad. Alexandre Martins. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

WEIL, S. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão.** Trad. Therezinha G. G. Langiada; seleção e apresentação de Ecléa Bosi. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.