

O CORPO DO VAGABUNDO E O CONTRASTE COM O TEMPO MODERNO

*Lais Gaspar Leite*¹

RESUMO: Este artigo propõe analisar o comportamento do personagem Carlitos, dentro da famosa obra de Chaplin, *Tempos Modernos* (1936). Para tanto foi contextualizado e comentado sobre o tempo e o lugar da película e as características cênicas de Chaplin na representação do vagabundo, para essa nova realidade moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Tempos Modernos, Carlitos, modernidade.

ABSTRACT: This article proposes to analyze the behavior of the character Carlitos, within the famous work of Chaplin, *Modern Times* (1936). For that, it was contextualized and commented the time and the place of the film and the scenic characteristics of Chaplin in the representation of the vagabond, to this new modern reality.

KEYWORDS: Modern Times, Carlitos, modernity.

Este artigo pretende traçar uma linha de entendimento que não cause estranheza ao leitor, uma vez que o personagem Carlitos e a obra *Tempos Modernos* aparecem como um novelo de lã – atribuindo uma metáfora bem pertinente. (SANCHES, 2003, f. 11-14.) Para descortinar *Tempos Modernos* (1936) é preciso abalizar o personagem principal dessa trama, o que indica a necessidade encontrar as pontas soltas do mencionado novelo e esticá-las a fim de historicizá-las, compreendendo e escrevendo de modo que não pareça um quebra-cabeça com várias peças da mesma imagem, pois sabemos que o personagem Carlitos é um dos mais comentados da história.

De fato, muito já foi dito sobre o famigerado *vagabundo*. Além das inúmeras pesquisas acadêmicas, foram lançados também inúmeros documentários, poemas e até mesmo uma obra cinematográfica sobre seus filmes. No entanto, nada disso esgota as possibilidades de diálogo sobre o personagem, ou melhor, tudo isso colabora com as possibilidades interpretativas que esta pesquisa aspira alcançar sobre Chaplin.

Destarte, para a melhor compreensão do leitor, apresentaremos primeiramente a história do personagem, as referências a sua linguagem estética, percebidas no gênero *commedia dell'arte*, manifestada através do estilo pantomímico. As características do estilo cômico pós-renascentista estão presentes na performance de Chaplin desde as apresentações em *music halls* e trupes itinerantes pela Europa, onde desenvolveu sua atuação pantomímica com o espaço

¹ Mestra em História social, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pelo Programa de Pós-graduação em História. Licenciada e Bacharel pela mesma universidade.

público e plateia, até a entrada nos cinemas do século XX, corporificando-as na criação do seu personagem Carlitos, na tarde de 1914. (Cf. CHAPLIN, 2015.)

No ano de 1914, no estúdio da Keystone Company da cidade da Califórnia, o emigrante inglês e o ator de *music hall* recém-chegado, Charles Chaplin, pretendia criar um novo personagem para o próximo filme da empresa cinematográfica de Mark Sennet. Sennet, o qual possuía um estilo de fazer cinema sem roteiros, sendo as cenas decididas no momento da filmagem. Isso resultava quase sempre em corridas, cambalhotas, confusões, cenas rápidas e produções simplistas, pois esse era o método comum praticado no ramo da indústria cinematográfica da época. (Cf. ROBINSON, 2011, p. 101-110.) No entanto, o novo personagem do novato ator de cinema, vindo dos palcos dos teatros e dos picadeiros, tinha um estilo próprio e queria a atenção das câmeras.

Sua caracterização consistia em vestir calças largas, paletó apertado e um chapéu coco, comum aos costumes burgueses (Cf. SANCHES, 2003, f. 46.) e comumente usado em sinal de cumprimento, um bigode curto (que colaborava nos movimentos da boca e nos gestos do rosto), sapatos grandes e uma bengala curvada que, apesar de inadequada ao tamanho do corpo do *vagabundo*, formavam detalhes que, em conjunto, no momento de sua atuação, beneficiavam o jogo cênico do personagem.

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

Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido. [...] é um *vagabundo*, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cineasta, um músico, um duque, um jogador de polo. Contudo, não está acima de certas contingências, como apanhar pontas de cigarros no chão ou de furtar o pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva! (CHAPLIN, 2015, p. 179).

Foi assim que Carlitos estreou no cinema em dois curtas: *Carlitos no hotel* (1914) e *Corrida de automóveis para meninos* (1914). O primeiro baseia-se em uma comédia comum da Keystone: confusão e trocas de quarto dentro do hotel, utilizando-se de *gag* na atuação do vagabundo ao simular a embriaguez e a impostura de sua presença. (Cf. ROBINSON, 2011, p. 116.) Já o segundo, as cenas são gravadas em meio aos espectadores da corrida, quando um estranho homenzinho surge e nota a presença da câmera, insistindo em também ser notado por ela. O personagem atravessa a lente encarando a câmera, quebrando a quarta parede do cinema,

enquanto a *gag* é feita pela persistência do personagem em atrapalhar a filmagem, causando a fúria do diretor. De acordo com Robinson, nessa película um fenômeno fantástico acontece, pois as pessoas naquele ambiente vislumbravam, pela primeira vez, a figura do personagem que seria mundialmente famoso. *Corrida de automóveis para meninos* é, portanto, “[...] um registro documental incidental do primeiro encontro das pessoas com seu maior palhaço”. (ROBINSON, 2011, p. 117.) Sendo assim, Chaplin conseguiu compor um personagem emblemático no seu estilo de andar, de se vestir e se comportar, diferenciando-o das produções praticadas nos estúdios Keystone.

Destarte, na década de 1920, a estratégia comumente usada nas comédias, em que havia a movimentação frenética dos filmes de Sennett, alterou-se para o ritmo um pouco mais lento, preconizado e difundido por Charles Chaplin. Enquanto Hollywood estabeleceu modelos rígidos para os seus filmes e alimentou-se da pobreza de espírito das suas celebridades, das grosserias que eram promulgadas nos filmes e das polêmicas que elas gerariam, Charles Chaplin aproveitou – até certa data, sem se dar conta disso – o caminho aberto pelo sonho do norte-americano e pelo sucesso causado pela divulgação do status de arte cinematográfica para enfatizar a nobreza daquele ser que era considerado o mais lascivo e infame naquela sociedade, encarnado na figura do personagem Carlitos: o vagabundo. (SANCHES, 2003, f. 117.)

Chaplin surge em cena nas filmagens de *Corrida de automóveis para meninos* e sua performance é espontânea, nos fazendo perceber que até a plateia, que também fazia parte da cena, não compreende de imediato que aquele homenzinho importuno era o protagonista de um filme. Essa espontaneidade se deve, dentre outras coisas, à capacidade de interação de Chaplin com o ambiente e as possibilidades advindas dessa interação, trazendo um personagem até então bem distinto do que vinha sendo produzido nos estúdios Keystone.

Sob esse prisma, podemos afirmar que a história do personagem Carlitos remete a uma ancestralidade anterior à tarde de 1914, bem como do próprio advento do cinema, pois a forma com que Carlitos se movimentava em cena – as cambalhotas, pontapés, gestos faciais e expressões das mãos – são características do que era feito nos teatros de variedades, lugares bem conhecidos por Chaplin enquanto vivia Londres, especialmente por ter sido filho de uma atriz de *vaudevilles*.

Essa categoria de teatro herdada do gênero da *commedia dell'arte* utiliza a pantomima em suas principais representações, de maneira que, para se apreender a composição do personagem *vagabundo* se mostra necessário compreender esses gêneros teatrais presentes na história de Chaplin e no corporificadas em Carlitos. Sendo assim, é necessário afirmar que a pantomima e o estilo *commedia dell'arte* devem ser vislumbrados a partir de sua

contextualização, em um período de grande incerteza e transformação sociais que influenciaram a maneira de pensar o espetáculo teatral, como levantado pelo historiador Everton L. Sanches.

Após o Renascimento e a Contrarreforma, ocorridos na Europa, os textos dramaturgos e os cânones clássicos, que ditavam os parâmetros de um texto erudito e restrito aos moldes aristocráticos e aos círculos burgueses, entraram em choque com uma nova perspectiva de teatro. A *commedia dell'arte*, estilo em que o teatro europeu encontrou seu desenvolvimento e popularização, em particular na Itália, com seus textos extraliterários sem influência dos dogmas da igreja, repercutiu principalmente pelas trupes itinerantes entre os séculos XVI e XVIII, de maneira que colaborou para espalhar o estilo, buscando uma modalidade de expressão artística que exigiria domínio técnico dos atores na execução de acrobacias, cantos e danças. (Cf. FREITAS, 2008, p. 65-74.) Os integrantes das trupes, em sua maioria, eram oriundos das camadas mais pobres, buscando alguma ascensão social ou mesmo sobrevivência através teatro, de maneira que para alguns historiadores a *commedia dell'arte* foi a responsável pela prática profissional e o aprimoramento de suas técnicas, servindo como laboratórios para muitos comediantes

Utilizando um acervo de materiais em que constavam trechos paródicos de comédias clássicas, sátiras, farsas, poemas, citações musicais, piadas, danças obscenas, números circenses, cenas de amor e pantomimas, os espetáculos organizavam-se a partir dos *canovaccios* ou cenários, constituindo-se de roteiros de ação e enredos, por meio dos quais os atores improvisavam. Com a repetição dessas estruturas de ações, os comediantes remontavam e associavam os elementos de seus próprios acervos artísticos de acordo com o lugar e a ocasião, numa performance viva, que conferia espontaneidade e atualidade a cada apresentação. (FREITAS, 2008, p. 66.)

A partir disso, podemos dizer que a *commedia dell'arte* servia de um material de execução como roteiros de ação que colaborava na atuação do comediante. Contudo, a performance do seu estilo fundamentava-se na improvisação de seus atores, isto é, no modo de envolvimento do ator com as possibilidades do ambiente em que atuava. Sendo assim, sua arte está calcada no improviso, como também na criatividade popular, nas apresentações de máscaras que fixam seus personagens na história e nos costumes das festas populares. A figura principal é o arlequim, sofrendo influências ao longo dos tempos, podendo ser visto na dupla de enamorados com a personagem Colombina ou servindo dois patrões na peça de Carlo Goldoni – uma comédia em que o personagem se reveza para servir dois patrões simultaneamente, uma referência pertinente da cena onde Carlitos equilibra a bandeja para servir a figura do patrão em *Tempos Modernos*. (Cf. FREITAS, 2008, p. 66-71.)

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

Freitas ainda levanta os aspectos da *commedia dell'arte* para assinalar que é possível reconhecer em diversas manifestações da cultura e artes cênicas contemporâneas, características dell'arte que conseguem instaurar um elo de vitalidade na comunicação com as plateias das diversas camadas sociais: “Nesses casos, a centralidade das cenas se faz com a presença soberana do ator”. (FREITAS, 2008, p. 73.) Nesse tipo de espetáculo, a competência do ator em cena parece sobressair ao texto teatral, uma vez que o ator envolve-se pela técnica do improvisado e da pantomima com a possibilidade que o ambiente proporciona no *agora*. Aspecto esse que, como veremos a seguir, é característico da composição do *vagabundo* de Chaplin.

A composição do *Vagabundo* na obra *Tempos Modernos*

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

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

Com isso, Ford incrementa o método de Taylor em dois aspectos, primeiro utilizando a produção em série o que possibilita maior produtividade; e,

segundo, percebe que produção em massa significa consumo em massa. Mais do que isso, o fordismo significava um novo sistema de reprodução de força, um novo tipo de política, uma nova estética, uma nova psicologia, enfim, a formação de um novo modo de agir e pensar, a formação de um novo indivíduo/trabalhador. (SILVA, 2004, p. 09.)

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

A transformação desenfreada que a indústria atravessara alcançou a estética do cinema implacavelmente, por dois motivos: o primeiro no que se refere a introdução da fala que comprimia o tempo de filmagem, aumentando a velocidade das produções; o segundo, pela movimentação comercial interna do produto, uma vez que a fala nos filmes restringe seu público à determinada língua. Assim a velocidade da produção cinematográfica e a valorização do comércio interno significava para a economia do país, avanço financeiro, para Chaplin a vulgarização do cinema e, principalmente, abandonar seu personagem essencialmente mudo.

Avanço financeiro apropriado para o país que em 1929 atravessava a queda da Bolsa de valores, comprometendo o EUA de forma avassaladora, atingindo setores e civis de diferentes camadas da sociedade.

Contudo, a crise de 1929 mostrou que tal visão do paraíso econômico nacionalista foi equivocada, deixando claro que nenhum Estado nacional, por mais próspera que seja a sua economia, sobrevive no mundo capitalista ensejado, mormente, em si mesmo. (SANCHES, 2003, p. 116-117).

O capitalismo emergente estava desmoronando. O crescimento exacerbado das cidades e as mudanças nelas provocadas pela modernização criaram um ambiente hostil, doente e de criminalidade; a tecnologia que serviu as fábricas e a guerra destruíra com eficácia as cidades e os homens, visto que a racionalização do trabalho e a vulgarização do modo de vida americano não impediram a potencialidade com que a crise atingiu violentamente a sociedade americana: “A crise atingia por fim tais proporções que os desempregados, já sem quaisquer recursos, olhavam para as portas dos cinemas como para a porta de paraísos para sempre fechados”. (SADOUL, 1952, p. 148-149)

O cinema mudo desfalecia-se devido as mudanças tecnológicas que, para Chaplin, insultavam a beleza do cinema com a inclusão das falas. De forma que o sonoro no cinema mudo acrescentou nos gestos e nas expressões do corpo a fala, sendo em 1936 quando produziu *Tempos Modernos*, o cinema falado já ganhava espaço há mais de dez anos, provocando transformações não apenas na estética da obra, como também no que se refere ao *boom* que fez do cinema uma grande indústria.

Com o êxito dos filmes falados, a terra do cinema perdera o encanto e a vida descuidosa. Da noite para o dia, o seu ambiente passou a ser o de uma indústria fria e séria. Técnicos de som procediam a adaptações nos estúdios, construindo complexos aparelhos acústicos. [...] equipados como se fossem guerreiro marcianos, viam-se operadores à escuta, tendo fones ajustados às orelhas; ao mesmo tempo, sobre a cabeça das artistas em representação adejavam microfones em hastes que pareciam caniços de pescador. Era uma barafunda que deprimia. (CHAPLIN, 2015, p. 437).

Ainda que adaptado às novas técnicas sonoras, o que deixava Chaplin absolutamente entristecido foi a ideia de abandonar em definitivo seu personagem mais emblemático, que se caracterizava pela ampla dominação da pantomima². Carlitos fala com o corpo. Pelas mãos e gestos o *vagabundo* criou representações solidárias e também anti-heróicas sem precisar falar e que comunicou-se com sujeitos de diferentes nacionalidades.

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

[...] se eu fizesse um filme falado, por melhor que fosse nunca superaria a qualidade artística das minhas pantomimas. Muito conjecturei que vozes seriam as adequadas ao meu tipo de vagabundo [...] Mas não teve jeito. Se eu falasse na tela, tornar-me-ia um comediante como qualquer outro. (CHAPLIN, 2015, p. 446-447).

Assim Carlitos caminha pelas ruas de *Tempos Modernos* e encontra uma realidade desconhecida, pois nos filmes que antecederam a película de 1936, o *vagabundo* representou em meio à burguesia e seus ambientes: nos clubes e nos salões, criando diversas situações para

² “Pantomima é a representação de emoções, de atos e de várias situações humanas somente por meio dos movimentos do corpo, dos gestos e dos passos. [...] A *Commedia dell’Arte* pode ser considerada como um desenvolvimento posterior do mesmo gênero. Nela, apenas as grandes linhas do plano da obra eram definidas pelo autor, deixando-se os pormenores, o diálogo, as réplicas e os improvisos à criatividade dos atores.” GUINSBURG. 2006 p. 229.

escapar da fome, porém, nesta o personagem é um entre milhões que lutam contra a pobreza, estando do lado do operário, do desempregado e do desabrigado.

Mas, no decorrer da narrativa encontra-se representado a vida de um personagem, constantemente emplacado pela dualidade da disposição em conseguir um emprego e a falta de adaptação do mesmo as formas de trabalho. Pode-se dizer que a ovelha negra entre o rebanho de ovelhas brancas, no início da película, seja um prelúdio da inadequação do *vagabundo* a essa sociedade moderna.

Sendo o *vagabundo*, nenhum grupo social o representa, nem tampouco reconhece a consciência de classe, no entanto, Carlitos é um vagabundo e se mantém vagabundo sem classe e sem emprego, escapando repetidas vezes das situações emergidas com a modernidade: as greves operárias, a velocidade do trabalho e as instituições modernas criadas, como o hospício e a prisão. Nosso personagem experimenta um pouco de tudo sem pertencer a nada disso, pois Carlitos está ocasionalmente contornando as situações sem se integrar a essa sociedade de forma permanente.

Essas características de improviso e a falta de adaptação a sociedade moderna encontradas em Carlitos, indicam não somente um estilo artístico dentro da trama, mas um autocontrole do personagem com o próprio corpo, no qual contrasta com a automatização da sociedade moderna. Esse estilo em se relacionar com os objetos e as possibilidades do ambiente, são heranças da improvisação da pantomima, cuja autonomia do corpo significa uma linha de defesa contra o comportamento social moderno.

Para dialogar sobre o corpo de Carlitos como um corpo performático na inter-relação com as forças da modernidade foi utilizado o estudo de Tom Gunning, no seu artigo intitulado *Chaplin and the body of modernity*. Para o autor, a disposição do corpo do *vagabundo* no contexto do tempo moderno é como “um apetite do corpo do palhaço contra a convenção social”³, de maneira que as referências de seus estudos utilizam as teorias de Bakhtin⁴ sobre *o estrato inferior do corpo*,⁵ bem aplicado a Chaplin pelo autor.

³GUNNING, T. *Chaplin and the body of modernity*. Local: editor, 2010, p.242.

⁴BAHKTIN, M.M. [1941] 1965. *Rabelais and his world*. Trans. Hélène Iswolsky. Reprinted. In: GUNNING, T. *Op., Cit.* p.239.

⁵“Análise de Mikhail Bahktin do lugar do riso na cultura do carnaval, especialmente as exigências do que ele chamou de “estrato inferior” do corpo, tem sido bem aplicado a Chaplin. Na lógica confusa do carnaval, a autoridade é invertida e os órgãos inferiores, tanto de excreção como de geração derrubam a lógica da cabeça. O corpo carnavalesco, de acordo com Bahktin, é um corpo em processo, crescendo, dando à luz, comendo, excretando. Este corpo possui orifícios, é permeável, levando coisas em si e empurrando as coisas para fora; como tal, permanece aberto ao mundo e se funde com outros corpos, tanto biologicamente quanto socialmente. Idem. p.239.

Mikhail Bahktin's analysis of the place of laughter in the culture of carnival, especially the demands of what he called the body's 'lower strata', has been nicely applied to Chaplin. In the topsy-turvy logic of carnival, authority is inverted and the lower organs of both excretion and generation overturn the logic of the head. The carnivalesque body, according to Bahktin, is a body in process, growing, giving birth, eating, excreting. This body possesses orifices, is permeable, taking things into itself and pushing things out; as such, it remains open to the world and merges with other bodies, both biologically and socially. (GUNNING, 2010 p. 239).

Levando em conta esta perspectiva, o corpo do palhaço representa as demandas do corpo contra as restrições da civilização, de modo que o corpo de Carlitos, com longa tradição de palhaço, para o autor contrasta nitidamente com o corpo limpo e adequado, ou seja, contrasta com o corpo burguês: "cosmetically enclosed and complete onto itself, never openly emitting noises, smells or embarrassment".⁶ (GUNNING, 2010, p. 239).

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

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

A intensão de Chaplin não é fazer de seus personagens integrados na classe burguesa, mas mostrar, na película, a falta de adaptação do personagem ao modo de vida burguês existente. A cena em que os personagens imaginam o lar ideal com lareira e boa mesa, mas acabam indo morar em um pequeno barraco onde sentem ser seu verdadeiro lar, aproxima-se dessa perspectiva. Atividades habituais de um lar, como aproveitar uma refeição ou praticar um exercício, nunca são completadas pelos protagonistas. Quando Carlitos se senta à mesa os pés da cadeira afundam repetidas vezes no piso, o mesmo acontecendo quando pretende nadar no lago do quintal, mas o primeiro mergulho torna-se uma pirueta, pois no lago não havia

⁶Na tradução "Cosmeticamente fechado e completo em si mesmo, nunca emitindo abertamente ruídos, cheiros ou constrangimentos".

profundidade necessária. Todas essas passagens indicam que costumes simples da vida burguesa em *Tempos Modernos* não são para os personagens.

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

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

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

Essa agitação moderna do tempo provoca um estado de loucura no personagem, uma vez que seu corpo se manifesta de forma pantomímica, com as mãos e o corpo livres, sendo o oposto da mecanização do trabalho nas fábricas. Quando Carlitos opera na linha de montagem seu corpo entra em negação às exigências da máquina, como um surto nervoso. Como abordou Gunning: “Thus Chaplin’s modern body remains unchannelled, oddly purposeless, filled with a nervous energy that discharges itself without effect (or rather, often with counter-effect)”⁷. (GUNNING, 2010, p. 241).

⁷“Assim, o corpo moderno de Chaplin permanece inculco, estranhamente com o propósito preenchido com uma energia nervosa que se descarrega sem efeito (ou melhor, muitas vezes contra efeito) ”.

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

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

Para compreender a capacidade das forças da modernidade na interferência do espírito lúdico estabelecemos diálogo com o historiador da arte, o holandês Johan Huizinga (1872-1945), sobre a forma lúdica e sua influência na cultura contemporânea⁸. Destarte, não interessa aqui vestir a obra *Tempos Modernos* e o *vagabundo* com novas roupagens e definições, pois o objetivo é abarcar, no diálogo com Huizinga, sobre o avanço técnico da sociedade em conflito com a essência lúdica do homem.

O trabalho de Huizinga é um estudo sobre o termo lúdico e sua forma na cultura desde os primórdios da civilização até a contemporaneidade. Para o historiador, a condição humana deve ser comentada pela capacidade do homem em brincar/jogar. Entende-se, a partir do autor, que a cultura se desenvolveu através das investidas da humanidade em rituais; poesias; brincadeiras; cerimônias de honra e de guerra, na medida em que exercemos o espírito lúdico, pelos estudos das Leis de Platão⁹, o autor afirma.

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercidas dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria, de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”. (HUIZINGA, 2014, p.178).

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

⁸Referindo-se a obra “O jogo como elemento da cultura.”.

⁹ PLATÃO. Leis, VII, 803 DC *apud*. HUIZINGA, 2014, p. 178.

jeito de subverter o sistema capitalista, ser lúdico na predominância da racionalização do trabalho é um jeito de interferir na eficiência do capital.

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

No que diz respeito às características formais do jogo, todos os observadores dão grande ênfase ao fato de ser ele *desinteressado*. Visto que não pertence à vida “comum” ele se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização. (HUIZINGA, 2014, p. 11-12).

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

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

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

Essas questões foram interpretadas e estudadas pelo teórico francês André Bazin, na sua comentada obra sobre Charles Chaplin e seu personagem, *Charlot*. Segundo Bazin, a reação do

personagem a certo tipo de acontecimento, sua falta de obstinação diante aos obstáculos e o desinteresse de Carlitos em resolver as situações, acontece devido a sua capacidade de improvisação, de forma que as situações provisórias lhe bastam.

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

Assim, a sua falta total de obstinação quando o mundo lhe opõe uma resistência grande demais. Ele procura, então, contornar a dificuldade em vez de resolvê-la, uma solução provisória lhe sendo suficiente, como se para ele o futuro não existisse. [...] Mas se o provisório sempre lhe basta, no imediato ele dá mostras de uma engenhosidade prodigiosa. (BAZIN, 1989, p. 16.)

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

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

A modernidade da cidade e a velocidade da produção dos objetos, causam estranheza ao estilo da figura do vagabundo, de modo que Tempos Modernos pode ser visto como um filme em que há conflito constante entre os homens e seus objetos, especialmente entre Carlitos e o mundo dos objetos. No surto da fábrica, com as chaves, Carlitos cria a simbologia de um animal, abaixando e levando as chaves próximas ao rosto de forma mímica, representando o stress pelo qual seu corpo reage à mecanização do trabalho.

Na maior parte dos seus filmes, Carlitos já nos fizera rir das suas disputas com os objetos. A falsa animosidade de uma escada de um despertador, de uma cama-armário... forneceram-lhes inesgotáveis *gags*. Contra a hostilidade

desses objetos, Carlitos usava, aliás, de uma astúcia bem espirituosa, dando-lhes um uso diferente daquele ao qual estavam destinados. (BAZIN, 1989, p. 31-32).

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

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

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

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

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

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

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

Referências Bibliográficas:

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

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

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

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

GUNNING, Tom. *Chaplin and the body of modernity*. Early Popular Visual Culture. 2010. Disponível em: <<https://tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17460654.2010.498161>>. Acesso em: 01 fev., 2019.

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

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

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

SILVA, Priscila A. *Cinema e História: o imaginário norte-americano através de Hollywood*. 2009. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/cantereira/v3/?p=677>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

ROBINSON, D. *Chaplin: uma biografia definida*. Osasco: Novo Século, 2011.

Filmografia:

TEMPOS MODERNOS. Charles Chaplin. Estados Unidos. United Artist. p&b. 83 min. 1936.