EVERTON LUIS SANCHES

“O PENSAMENTO HUMANITÁRIO DE CHARLES CHAPLIN: OS INTERLOCUTORES NÃO-EXCLUÍDOS”

FRANCA, 2008.

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

FHDSS – FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL

"O PENSAMENTO HUMANITÁRIO DE CHARLES CHAPLIN: OS INTERLOCUTORES NÃO-EXCLUÍDOS"

Tese apresentada por Everton Luis Sanches como exigência para a obtenção do título de Doutor em História à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação do Prof. Dr. Pedro Geraldo Tosi.

Franca, 2008.

Sanches, Everton Luis

O pensamento humanitário de Charles Chaplin: os interlocutores não-excluídos / Everton Luis Sanches. –Franca: UNESP, 2008

Tese – Doutorado – História – Faculdade de História, Direito e Serviço Social – UNESP.

1.Cinema – História. 2.Carles Chaplin – Crítica e interpretação. 3.Direitos humanos. 4.Pensamento humanitário – Cinema.

CDD – 791.43092

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por todos os dias de minha vida, inclusos aqueles que permitiram a conclusão desta pesquisa. Aos meus amigos de sempre que me acompanharam nesta trajetória – Ricardo Melo, Cristiane Demarchi, aos casais Vilma e Luiz, Kátia e Cabral, à querida Maria Aparecida – e à minha esposa Gisele Pereira Barbosa Sanches, que contribuiu imensamente comigo ao longo de todo o percurso de pesquisa. Sou grato aos colegas do grupo de estudos de cinema e teatro Cine em cena (Adriana, Denílson, Daniel, Gilmar e Paulinho) por persistirem com os nossos sonhos. Aos meus colegas de trabalho do Centro Universitário Claretiano de Batatais e ao estímulo oferecido pelos alunos dos cursos presenciais e dos realizados à distância (on-line). Gostaria de manifestar estima pela ajuda oferecida por minha irmã Elizabete Sanches Rocha e pelo respeito de meus pais Gilda e Alcidino, além do carinho tão valioso dos meus sobrinhos e pelos bons presságios de meu cunhado João Batista Rocha. Agradeço também aos membros do Instituto Jacques Maritain, que me ofereceram indicações de livros e orientações valiosas para o meu estudo e aos professores Antonio Alberto Machado e Mariza Saenz Leme, que deram suas contribuições na ocasião da apresentação pública do Relatório de Qualificação.

Gostaria de agradecer ainda especialmente aos dindos Pedro Geraldo Tosi e Lâmia Jorge Saadi pela confiança que depositaram em mim e no meu trabalho, à qual procurei corresponder à altura.

Finalmente, sou grato a todos aqueles que acreditam no potencial do ser humano para edificar.

Ficam as minhas estimas de afeto e fortuna a todos vocês!

RESUMO

Este trabalho procura identificar o pensamento humanitário de Charles Chaplin usando a seqüência que encerra o seu filme "O grande ditador" (*The great dictator*, 1940 – EUA) como principal fonte de estudo. Propõe-se ainda confrontar o pensamento do ator e cineasta com o "Humanismo Integral" de Jacques Maritain, bem como com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, estabelecendo relações entre as partes.

PALAVRAS-CHAVE: Pensamento Humanitário, Interlocução, Cinema, Charles Chaplin, Jacques Maritain, Direitos Humanos.

ABSTRACT

This work try to identify the Charles Chaplin's humanitarian thought using the final sequence of the film "The great dictator" (ditto, 1940 – USA) like principal fountain of study. It propose yet to confront the actor's thought with the "Integral Humanism" of Jacques Maritian, just as with the Human Rights Universe Declaration, make acquaintance between the parts.

KEYWORDS: Humanitarian Thought, Interlocution, Cine, Charles Chaplin, Jacques Maritain, Human Rights.

Dedico esta pesquisa aos fãs e

aos filhos de Charles Chaplin.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 07

Capítulo 1 – SUBSÍDIOS, DIRETRIZES E PROCEDIMENTOS DA PESQUISA: PRESSUPOSTOS CORRELATOS DE INTERLOCUÇÃO 19

1.1 – Um pouco mais sobre a linha historiográfica adotada 20

1.2 – Métodos e procedimentos de análise das fontes 26

Capítulo 2 – UMA CONCEPÇÃO HUMANIZADA DA HISTÓRIA 51

2.1 – O pensamento humanitário nos filmes de Charles Chaplin 52

2.2 – Chaplin filma a sua primeira versão da guerra 71

Capítulo 3 – CHAPLIN, MARITAIN E DIREITOS HUMANOS: O PENSAMENTO HUMANITÁRIO EM "O GAROTO" E "TEMPOS MODERNOS" 94

3.1 – O pensamento humanitário de Chaplin articulado em O garoto 95

3.2 – O pensamento humanitário de Chaplin articulado em Tempos modernos 131

Capítulo 4 – O LEGADO: A CONCEPÇÃO HUMANITÁRIA NÃO-EXCLUÍDA 172

4.1 – A interlocução de Chaplin em O grande ditador 173

4.2 – Charles Chaplin, Jacques Maritain e os Direitos Humanos no discurso de Carlitos 201

CONSIDERAÇÕES FINAIS 240

BIBLIOGRAFIA 252

FONTES 259

INTRODUÇÃO

A linguagem da tese é uma metalinguagem, isto é, uma linguagem que fala de outras linguagens.[1]

Umberto Eco

[1] Extraído de ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1996, p. 116.

Gostaria de destacar, para abrir as cortinas de meu trabalho, como fazem os artistas nos espetáculos de teatro, ou ainda, para compor a seqüência de apresentação, como os cineastas fazem em seus filmes, qual foi a perspectiva da escrita e que método de abordagem analítica dos elementos relacionados (filme O grande ditador [*The great dictator* – Charles Chaplin, EUA, 1940], Declaração Universal dos Direitos Humanos [1948] e o livro Humanismo integral [1936], de Jacques Maritain) foram adotados nesta tese. Antemão, parti do princípio de que tais elementos integram o que chamei de *pensamento humanitário* de Charles Chaplin, sobre o qual discorro a seguir.

Pensamento humanitário foi a terminologia escolhida para referir-me de forma objetiva e direta a um conjunto de idéias e postulados não acadêmicos que Charles Chaplin aglutinou em seus filmes e que, conforme defendo ao longo desta tese, estão condensados na última seqüência do filme "O grande ditador". Diferentemente de *humanismo*, que remete a um vertente de estudo filosófico previamente delimitado e com representantes específicos, a expressão *pensamento humanitário* proporcionou a abordagem daquilo que fluía de fontes diversas diante de uma tumultuada passagem da história.

Tal terminologia foi adotada diante da reflexão sobre os impasses previamente abordados por outros autores a respeito daquilo que defendeu Charles Chaplin e levando em conta o que o próprio Chaplin asseverou sobre os seus filmes, conforme discorro na seqüência.

Charles Chaplin foi imensamente discutido por poetas, estudiosos do teatro e cinema e considerado por historiadores sob a perspectiva do valor artístico de sua obra, de sua importância como um dos maiores ícones do cinema, de sua conturbada vida amorosa e outros aspectos de sua vida pessoal (infância miserável em Londres, sua família, filhos etc.) entre outras abordagens.

Vilar comparou Chaplin a Cervantes e Carlitos a Dom Quixote[2]; Benjamim e Kracauer, respectivamente, relacionaram as cenas dos filmes de Chaplin como análises cinematográficas da descontinuidade perceptiva e das relações estilhaçadas entre pessoas e coisas, soldando loucura e alegria.[3] Para Bazin, Chaplin soube usar e até rejeitar os recursos disponibilizados pela tecnologia de produção cinematográfica, privilegiando as técnicas que as situações filmadas exigiam.[4] Segundo Knight, após dois anos da primeira aparição de Chaplin nas telonas havia bonecos Chaplin, brinquedos Chaplin, concursos Chaplin, imitadores de Chaplin e caricaturas dele nos jornais. Chaplin estava por toda parte.[5]

---

[2] VILAR, Pierre. O tempo do Quixote in *Desenvolvimento econômico e análise histórica.* Editora Presença, Lisboa, 1982, p. 255-268.

[3] CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna.* Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2001, p. 513-525.

[4] ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema:* uma introdução. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989, p. 168.

[5] KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema:* a mais viva das artes. Lidador, Rio de Janeiro, 1970, p. 33.

São inumeráveis os trabalhos que remeteram a Charles Chaplin, seja por tratarem da história contemporânea e da história do cinema, seja para colher dados biográficos e levantar mais informações sobre um dos maiores mitos do cinema.

Quanto às concepções de Chaplin e a coerência interna de seu pensamento, existem também vários trabalhos publicados, os quais levando até conclusões bastante específicas e discrepantes entre si. Todos eles usaram como fontes de estudo os filmes de Chaplin e sua autobiografia, além de dados jornalísticos, jurídicos (processos que ele sofreu), depoimentos de pessoas próximas a ele e bibliográficos. Pelo menos duas discussões foram recorrentes: os relacionamentos afetivos de Chaplin e a sua indefinição quanto à posição política (socialista ou liberal?).

A jornalista estadunidense Joyce Milton escreveu em 1996 que Chaplin sofria de uma enfermidade maníaco-depressiva (patologia bipolar), de modo que se sua vida pessoal estivesse em descontrole, ele poderia tornar-se imensamente criativo no seu trabalho com cinema. Ela descreveu-o como uma pessoa complexa, contraditória, envolvida em escândalos pessoais e aclamada pelo trabalho com o cinema. Segundo Milton, Chaplin tinha uma atração pelos comunistas porque se identificava com as classes oprimidas e porque os comunistas se arvoravam em ter a resposta certa para qualquer pergunta. Em suas palavras: "*Na prática, Chaplin era fortemente influenciado por qualquer pessoa com quem tivesse falado por último"*.[6]

[6] MILTON, Joyce. *Chaplin*: contraditório vagabundo. Editora Ática, São Paulo, 1997 – p. 09-11. Citação da p. 332.

Em meu trabalho de mestrado qualifiquei a afirmação da doença de Chaplin como irresponsável, já que a jornalista não apresentou nenhum tipo de documento ou laudo médico que pudesse comprovar a sua hipótese.

Já Cony abalizou que o socialismo contemplado pelos filmes de Chaplin é um socialismo em estado primitivo, um socialismo utópico e elementar que se confunde com o cristianismo também primitivo. Tal ideal poderia, segundo Cony, ser traduzido no amor aos homens, confiança nos homens e ódio à sociedade.[7] Ele considerou ainda que Chaplin foi além daquilo que pode ser denominado de cinema, pois abordou temas, assuntos e experimentações que tradicionalmente pertenciam à literatura. Cony resumiu o seu trabalho nos seguintes termos: *"Numa palavra: Carlitos é a nossa LUTA"*.[8]

Chaplin afirmou em sua autobiografia:[9]

> *Não sigo nenhum roteiro de existência, nenhuma filosofia... Sábios ou tolos, temos todos que trabalhar com a vida. Oscilo em meio de contradições; exasperam-me às vezes fatos mínimos e catástrofes poderão deixar-me indiferente*. (Chaplin 1965:495)

Deste modo, ficou cada vez mais aparente que não era adequado atribuir a Chaplin um rumo tão específico, o que desqualificou a hipótese do artista ser humanista, conforme aquilo que a filosofia humanista e seus diversos representantes propõem. Estando ou não Chaplin oscilando ao gosto daqueles que se aproximaram dele e mesmo

[7] CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin.* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967 – p. 04.
[8] Idem, p. 123-126. Citação da p. 133.
[9] CHAPLIN, Charles. *História da minha vida.* Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1965.

sem perseguir qualquer filosofia; fazendo seu trabalho no cinema – ou o seu anti-cinema; socialista primitivo ou simpatizante daqueles que propunham a defesa das classes menos favorecidas – pode-se afirmar com segurança que Chaplin, em meio às suas contradições, era um homem imerso e em diálogo com as contradições de seu tempo e que tal diálogo aconteceu, sobretudo mediado pelos seus filmes.

Destarte, o que me proponho a investigar é: qual foi a discussão de que Charles Chaplin participou de maneira mais objetiva e quais foram os seus interlocutores? A idéia de que o seu pensamento poderia ser tomado como parte integrante do pensamento humanitário do período foi resultado da análise de seu trabalho e da discussão realizada sobre ele, bem como se valendo de algumas lacunas observadas na referida discussão.

Para Matos-Cruz[10] a noção do personagem Carlitos tinha como alvo dissuadir a compreensão do público:

> *Nas suas inquietações, nas suas quimeras, nos seus dissabores, nas suas contradições, Charlot*[11] *convocará a identificação do espectador, apesar do embaraço de nos sentirmos cúmplices, familiares, irmãos ou personalizados no homenzinho, o vagabundo. Muitas vezes não é um simples escape: no seu sem-rumo por todas as estradas, Charlot pode indicar-nos uma direção. A sua sorte corresponde à de todos os marginalizados: do início a 'Monsieur Verdoux'*[12]*, é o mundo que está em guerra com*

[10] MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin*: a vida, o mito, os filmes. Editora Veja, Lisboa, 19? – p. 92-93.
[11] Em português, *Carlitos*.
[12] Este foi um personagem de Chaplin, do filme homônimo, lançado em 1947 e que gerou, entre várias polêmicas, a seguinte pergunta: *Verdoux* é também o vagabundo? Para Matos-Cruz, sim.

> *Charlot, não o contrário. Perante a sua integridade ameaçada, ele limita-se a reagir. Desejando uma integração na sociedade, preza mais a sua liberdade. Para ele não tem sentido as convenções nem o conformismo, e rejeita os compromissos. Aspirando a que o aceitem como é, tal como ele respeita o próximo e todos os outros, torna-se um mártir, cavando a sua solidão*. (Matos-Cruz 19?:92-93)

Assim, a dissuasão consistiu na abordagem que Chaplin fez da sociedade em seus filmes, uma sociedade que rejeitou Carlitos; este, por sua vez, não aceitou a sociedade na mesma medida em que não rejeitou a própria noção de si e de sua conjuntura. O seu personagem (um vagabundo), ao manter a própria rigidez de caráter e inadequação ao conjunto sócio-cultural que o cercava, remeteu a todos aqueles cujas leis, regras, religiões, sistemas e regimes da vida contemporânea não estavam prontos ou até dispostos a contemplar.

Apesar da maneira informal e artística com que Charles Chaplin elaborou as suas crenças, o artista conseguiu ao longo de sua trajetória no cinema – e, sobretudo na seqüência final do filme O grande ditador – reunir argumentos que remontaram às hostilidades e misérias que lhe foram contemporâneas e à necessidade de "humanizar" a sociedade, esta tomada por ele não apenas como um povo, um país, uma cultura ou uma civilização, mas como um conjunto de homens e mulheres heterogêneo e universal.

Em O grande ditador, quando Carlitos falou pela primeira vez, Chaplin remeteu à arbitrariedade dos Estados Nacionais e dos regimes políticos sobre a pessoa humana

usando a imagem e a palavra para manifestar uma preocupação que também figurava no âmbito jurídico, filosófico e cristão, entre outros possíveis de serem analisados.

Ou seja, apesar dele não ter dialogado diretamente com um campo de pesquisa e comprovação científicas trabalhando, outrossim, no domínio estético, o discurso do personagem Carlitos que encerra o filme citado projetou uma discussão ampla já anteriormente contemplada em diversos filmes de Chaplin e que se fundamentou nas tensões do período em que ele viveu.

Não obstante, o *pensamento humanitário* de Charles Chaplin coadunou com um pensamento de defesa humanitária que evoluiu historicamente e remonta à defesa de direitos humanos feita pela Declaração de Virgínia (EUA, 1776) e à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (França, 1789), que se fundaram numa perspectiva liberal dos direitos humanos, priorizando a liberdade por meio dos direitos civis e políticos; à defesa da promoção de direitos humanos objetivada pela Declaração do Povo Trabalhador e Explorado (URSS, 1918), que priorizou os direitos sociais, econômicos e culturais na busca de igualdade, assim como a Constituição Mexicana (1917) e a Constituição Russa (1919).

Acrescenta-se ainda que do ponto-de-vista religioso é possível identificar a defesa de direitos humanos e o *pensamento humanitário* nas doutrinas propostas por Krishna

(cerca de 3000 a.C.), Abraão (2000 a.C.), Buda (cerca de 600 a.C.) e Jesus Cristo, assim como entre os seus seguidores.[13]

Ou seja, a expressão *pensamento humanitário* é bastante genérica e pode referir-se a diferentes momentos da história e diversas fontes, não se restringindo apenas ao pensamento de Chaplin. Contudo, o período abrangido por esse trabalho abarcou a deflagração da Segunda Guerra Mundial (1939-45) e o período que lhe é anterior, envolvendo uma conjuntura em que houve fascismo, campos de concentração, genocídios, idealização e uso da bomba atômica. No que concerne a este período, a promulgação da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) expressou a indignação consensual diante de tais eventos e marcou a reunião de direitos civis e políticos com os econômicos, sociais e culturais num só documento, tendo sido orientada ainda pelo cristianismo social.[14]

Esta, abarcando a proposição conjunta de tais ordens de direitos humanos e com forte orientação cristã deu origem à concepção contemporânea dos direitos humanos e destinou-se a um conjunto de homens e mulheres heterogêneo e universal, a despeito de barreiras étnicas, sociais, políticas, religiosas ou de Estados nacionais.

Destarte, ao usar a expressão *pensamento humanitário* quando referimo-nos às fontes desta pesquisa, abarcamos o conjunto específico de idéias humanistas que foram formuladas ou emergiram no período de 1936 a 1948, que são identificadas no discurso do

[13] Veja o artigo *Os profetas da paz* no site www.dhnet.org.br.
[14] Veja o artigo TOSI, Giuseppe. *Direitos humanos, direitos "humanizantes"*, p. 02, no site www.dhnet.org.br.

filme O grande ditador (1940) de Charles Chaplin e que possuem suas raízes mais profundas em diferentes períodos da história e advém de diversas fontes. Também é importante reconhecer que estas fontes foram compostas por grupos sociais bastante díspares e muitas vezes discordantes entre si.

Os interlocutores do pensamento humanitário de Chaplin podem ser reconhecidos na medida em que, sendo contemporâneos a ele, procuraram reunir partes aparentemente estanques da política e de diferentes grupos sociais para a consecução de um caminho que respeitasse a heterogeneidade e que amparasse as necessidades específicas de cada membro da sociedade humana.

Do ponto de vista historiográfico, podemos considerar que a totalidade do que se passa na sociedade em dados espaço e tempo escapa através de nossos fundamentos, métodos, racionalidade, estética e percepção por ser intangível e não figurar como objetivo plausível para a nossa compreensão, pois a interação humana em si e com o meio constituem a experiência histórica, não a sua transfiguração em seqüências de fatos pelos postulados científicos. O historiador pode discutir e retratar o passado, mas nunca poderá revivê-lo. E ao retratá-lo ele seleciona aquilo que lhe parecer importante ou indispensável e refuta fontes, eventos ou pessoas que parecerem menos importantes conforme os critérios historiográficos adotados, permanecendo sempre a noção específica de um recorte.

Assim, a inteligibilidade de tal dimensão humana e histórica fica, portanto, circunscrita a um campo definido, organizado, sistematizado e representado pelo

especialista, referindo-me aqui ao historiador. Contudo, podemos considerar que quanto mais restrito for o campo definido e menor for o seu diálogo com outras modalidades do conhecimento, maior será a possibilidade de discrepância entre os seus postulados e a parte da jornada humana a que se referiu – ou à qual pretendeu se referir.

Tal qual acontece com um espelho quebrado, religar o conhecimento histórico – que já é uma parcela específica entre os diversos domínios do saber humano – em suas áreas de especificidades para refletir de forma coesa o complexo de fatos, idéias e sentimentos significa construir um novo espelho ou localizar a totalidade refletida pelo recorte feito.

Nesta perspectiva, considerou-se aqui que grupos sociais se organizaram e a partir dos mesmos destacaram-se alguns indivíduos que tinham como bagagem moral e intelectual as suas experiências pessoais vividas dentro destes grupos, as quais estimulando-os de modo tal que estes reunissem a preocupação com os acontecimentos sociais, com as ocorrências pessoais e de âmbito psíquico. Portanto, deste ponto-de-vista não se descola a pessoalidade dos sujeitos históricos da história dos grupos e nem de seu conjunto social em determinados espaço e tempo, tal qual propunha Lucien Febvre ao historiador.

A história escrita por Lucien Febvre ocupou-se com aqueles que refletiram e pretenderam intervir sobre o seu tempo, considerando a complexidade da consciência do sujeito histórico e de sua interação com a conjuntura, situando o trabalho do historiador e a

sua parcela de subjetividade. Ele contemplou a relação entre a pessoa (ou as pessoas) e os fatos relevantes de um dado período, tomando como ponto de vista a afinidade entre os fenômenos de ordem psicológica e histórica, adentrando assim o campo que hoje é destinado à sociologia ou, mais ainda, à psicologia social.[15] Para Febvre *"a história é feita de indivíduos e grupos. O indivíduo que toca o grupo faz a história*".[16] Todavia, não é só o indivíduo que ao tocar o grupo faz a história, mas também o grupo se manifesta pelo julgamento do indivíduo, pois todos integram aquilo que Febvre chamou de mentalidade.

Tal qual Fernand Braudel[17] descreveu:

> *Não confia o historiador demasiado nas aparências quando pensa ter em frente de si, retrospectivamente, indivíduos cujas responsabilidades pode examinar à vontade? A sua tarefa, na verdade, não é só encontrar 'o homem', fórmula de que se abusou bastante, mas reconhecer os grupos sociais de grandezas diversas que estão todos comprometidos uns com os outros. Lucien Febvre lastimava que os filósofos, ao criarem a palavra* sociologia*, tivessem evitado o único título que convinha a uma história segundo ele pensava.* (Braudel 1985:415)

Os filósofos usaram a expressão *sociologia* para delinear uma área do conhecimento humano, que por sua vez atendeu àquilo que se propunha a uma forma específica de escrever a história de pessoas que estavam de alguma maneira comprometidas com os diversos grupos sociais dos quais participavam ou um dia

[15] Esta discussão é realizada em REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e tempo histórico*: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel, principalmente nas páginas 12-43.
[16] Idem, citado na página 43.
[17] BRAUDEL, Fernand. *Civilização material e capitalismo*: séculos XV-XVIII – os jogos das trocas. Veja o Capítulo V – *A sociedade ou "o conjunto dos conjuntos"*, p. 415.

participaram. Ou, simplesmente, comprometiam-se estas pessoas com certas tensões contemporâneas a elas e pelas quais mantinham certo respeito, fascínio ou afinidade.

Conforme o arcabouço cultural desenvolvido pelo sujeito histórico em seu movimento no tempo e espaço – e de acordo com sua bagagem moral, intelectual e psicossocial – ele adquire a forja de suas expectativas e delineia qual o seu campo de luta interno e externo, suas motivações e objetivos. E sua área de conflito, por conseguinte, mesmo quando situada numa vertente aparentemente única – no caso de Charles Chaplin, o cinema – sofreu interferências constantes ao longo de sua interação com a sociedade, projetando-se através dos conceitos, disciplinas, regulamentos, tratados e postulados científicos para abranger a atmosfera que lhe foi contemporânea.

Segundo elucidou Braudel:

> *Pero, cualquera que sea la palabra clave, esta historia particular llamada de la civilización o de la cultura, de las civilizaciones o de las culturas, es en primera instancia un cortejo, o más bien una orquestación de historias particulares: historia de la lengua, historia de las letras, historia de las ciencias, historia del arte, historia del derecho, historia de las instituiciones, historia de la sensibilidad, historia de los costumbres, historia de las tecnicas, historia de las superticiones, de las creencias, de las religiones (e incluso de los sentimientos religiosos), de la vida cotidiana, para no hablar de la historia, pocas veces abordada, de los gustos y recetas culinarias.* (...) *Sin embargo, marchen o no esas historias al mismo ritmo, no quiere decir que sean indiferentes unas as otras.* (...) *Lucien Febvre reclamaba, con toda razón, los derechos de la historia general, atenta al conjunto de la vida que nada puede dissociarse si no es que arbitrariamente. Pero,*

> *reconstituir la unidad equivale a buscar sin fin la cuadratura del círculo.* (Braudel 1991:216)[18]

Deste modo, há diante do historiador da cultura um novelo de lã embaraçado, cheio de pontas soltas e entrecortadas que são caminhos para se tentar chegar ao seu centro – o centro da discussão histórica – ou para desembaraçá-lo, procurando estabelecer uma espécie de "linha do tempo". Suas fontes são vestígios deixados por pessoas e grupos sociais, constituindo suas obras e seus modos de vida que, de maneira intrincada, formaram um conjunto de eventos a que chamamos de História e que pode situar-se mais declaradamente no campo que evocamos como História da Cultura.

Portanto, situando o filme de Charles Chaplin, a Declaração Universal dos Direitos Humanos e o livro Humanismo integral de Jacques Maritain em conjunto eu procurei descortinar uma trama factual absorta no pensamento de Chaplin, que é a emergência de uma tal necessidade de humanizar a sociedade e de um pensamento que lhe é – ou ao menos procura ser – equivalente.

Tal suposto é apresentado por Chaplin em todo o seu trabalho concomitantemente a interlocutores que tratei como os não-excluídos, reforçando antemão o olhar integrado que procurei estabelecer neste estudo. Os não-excluídos são contemporâneos a Chaplin, estão em campos diferentes de atuação e participando de diversos grupos e/ou classes sociais, ou mesmo possuindo etnias distintas. O estudo do pensamento humanitário de Chaplin leva a eles da mesma maneira que podemos tomar o *"conhecimento sobre o*

[18] A primeira edição em Francês é de 1969.

individual como expressão do roteiro despercebido dentro do script *maior"*.[19] Assim, coube tornar mais claro e apercebido tal "roteiro" envolvido e comprometido com o "*script* maior".

Seguindo a perspectiva historiográfica na qual me situo, ao investigar o pensamento humanitário de Charles Chaplin, averigüei quais foram os grupos ou linhas de pensamento com os quais ele manteve relações de maior empatia para conseguir abarcar o seu pensamento, estabelecendo as aproximações que se mostraram mais pertinentes na conjuntura.

[19] FREITAS, Marcos César de. *Da micro-história à história das idéias*. Cortez, São Paulo, 1999 – p. 24.

Capítulo 1

SUBSÍDIOS, DIRETRIZES E PROCEDIMENTOS DA PESQUISA: PRESSUPOSTOS CORRELATOS DE INTERLOCUÇÃO

A utopia substitui a profecia. No "fim da história", a espera é outra: não mais o apocalipse, mas uma sociedade moral e racional.[20]

José Carlos Reis

[20] REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e tempo histórico*: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel. Editora Ática, São Paulo, 1994, p. 12.

1.1 Um pouco mais sobre a linha historiográfica adotada

Ao estudar o pensamento de Chaplin, deparei-me com diversas formas de elaborar qual era a sua posição diante do mundo contemporâneo, previamente expostas por críticos de arte, escritores e historiadores, além de diferentes seleções de aspectos da sociedade em que ele vivia e diante da qual se posicionou. Foram estabelecidas – conforme pude observar com a leitura da bibliografia – fronteiras de análise distintas, como a confrontação entre ficção e história, no caso de Pierre Vilar que o comparou a Cervantes e qualificou a ambos como intérpretes de diferentes lugares e momentos de crise da vida moderna.

Outros objetos de estudos foram a simultaneidade entre a trajetória do cinema e o decurso da vida moderna, como fizeram Bazin e Kracauer, tendo para isso relacionado inclusive o trabalho de Chaplin; a vida desregrada das celebridades, a genialidade do artista e suas contradições com a política e com os valores da sociedade, conforme fez Joyce Milton; o alcance da indústria cultural e seu significado social, relacionando como o talento de Chaplin preservou a estrutura de seus filmes sem deslizar pelo caminho do tédio, que foram objetos de estudo de Dieter Prokop.

Todas essas formas de abordar a vida e obra de Charles Chaplin – que são algumas entre inúmeras possibilidades – abarcaram diferentes preocupações e por isso mesmo valeram-se de fundamentos distintos para problematizar e dar sustentação às argumentações. Assim, as concepções do espaço e tempo contemporâneos a Charles

Chaplin, bem como a seleção de determinados aspectos da vida do artista foram definidos para que se conseguisse cercar o tema antecipadamente escolhido. Destarte, podemos considerar que toda pesquisa precisa servir-se de conhecimentos prévios para demarcar o seu campo de análise e de conceitos que arregimentem tal demarcação, tratando o historiador da perspectiva da relação entre tempo e espaço na formação da cultura e da sociedade.

Posto isso, na minha abordagem sobre o pensamento humanitário de Charles Chaplin decidi adotar como objeto de estudo um debate que insurgiu dentro de uma conjuntura sócio-cultural e que buscou integrar-se nessa conjuntura, usando para tanto formas de representação e legitimação.

O pensamento humanitário de Chaplin está situado, entre outras formas de pensar a sociedade contemporânea, como uma manifestação do desejo compartilhado por certos grupos sociais e que ganhou força com a deflagração da Segunda Guerra Mundial. Tal desejo era de que a integridade das pessoas fosse priorizada pelos Estados, pelos regimes políticos e econômicos, conforme podemos ver a seguir e ao longo deste estudo.

Como determinou o artigo 5 da Declaração Universal dos Direitos Humanos "*Todo homem tem direito de ser, em todos os lugares, reconhecido como pessoa perante a lei*" e, ainda, conforme o artigo 22 "*Todo homem, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais*

e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento de sua personalidade".

Ou segundo Jacques Maritain, que definiu o seu ideal humanista e de uma comunidade fraterna como "*sem medida comum com o humanismo burguês, e tanto mais humano quanto menos adora o homem, mas respeita realmente e efetivamente a dignidade humana e dá direito às exigências integrais da pessoa*".[21]

Em palavras mais simples, Chaplin descreveu em O grande ditador que se tratava de lutarmos por "*um mundo bom que a todos assegure o ensejo de trabalho, que dê futuro à mocidade e segurança à velhice"*.

Este desejo referiu-se, podemos dizer, à busca de um tipo de compreensão do papel de cada um no conjunto sócio-cultural, de modo que as pessoas fossem consideradas um valor maior a ser preservado, objetivo para o qual todos os regimes políticos e sistemas econômicos deveriam se ater. Isso praticado diferentemente, sobretudo, da classificação das pessoas como que engrandecidas através da entrega espúria aos desígnios do Estado, às crenças religiosas ou aos postulados científicos por estarem estas pessoas tomadas pelo sentimento nacionalista exacerbado e com descaso pela vida humana – inclusive a própria – como ocorreu entre muitos no período que circunda as duas guerras mundiais.

[21] MARITAIN, Jacques. *Humanismo integral*, p. 6.

Conforme observou Reich em 1944[22], ao analisar o conjunto psicossocial que envolveu as guerras da primeira metade do século XX:

> *Os conceitos sociais do século XIX, com sua definição puramente econômica, já não mais se aplicam à estratificação ideológica que vemos nas lutas culturais da sociedade humana do século XX. Hoje, as lutas sociais, para reduzi-las à fórmula mais simples, se travam entre os interesses de* segurança e afirmação da vida *e os interesses de* destruição e repressão da vida. (...) *Está inteiramente claro que a questão social básica, posta de tal forma concreta, é o funcionamento vivo de cada membro da sociedade, inclusive o mais pobre.* (Reich 1966:18)

Tudo isso significa uma alteração de julgamento, de modo que o guia norteador da sociedade fosse o aprimoramento da racionalidade e das tecnologias, incorporando o sentimento de preservação do humano e de suas manifestações culturais, desde que estas não contrafizessem a própria integridade humana ou atuassem contra tal interesse comum. Além disso, remete a um compromisso internacional, a despeito das fronteiras nacionais, costumes e demais diferenças possíveis entre os povos do mundo.

Portanto, foi plausível considerar do ponto de vista psicossocial que:

> *O que estamos vivendo é uma real e profunda revolução cultural, a qual ocorre sem desfiles, uniformes, medalhas, rufar de tambores ou salvas de canhões; mas suas vítimas não são em menor número do que as das guerras civis de 1848 ou 1917.* (...) *A reviravolta em nossa vida atinge a raiz de nossa existência emocional, social e econômica.* (Reich 1966:20)

[22] Publicado em 1945, escrito em novembro de 1944 para o prefácio da terceira edição do livro *A revolução sexual*.

O discurso de encerramento do filme O grande ditador foi um evento que alcançou naquele contexto a relevância de um fato histórico, pois constituiu a manifestação de um pensamento da época expressado pelo sentimento humanitário de Chaplin, mas não só por ele.

Como já afirmou Lucien Febvre:

> *Não há pensamento religioso (nem pensamento), por muito puro e desinteressado que seja, que não tenha na sua própria substância a atmosfera de uma época – ou, se se prefere, a acção secreta das condições de vida que uma mesma época cria a todas as convenções, a todas as manifestações de que ela constitui o lugar-comum.* (Febvre 1970:15)

Deste modo, podemos considerar que as fontes relacionadas constituíram a elaboração e a objetivação de um pensamento emergente, não apenas idéias isoladas e sem diálogo entre si. Ou seja, as fontes possuem como referente o objeto de estudo destacado neste: a defesa das pessoas em geral diante do flagelo da guerra e da arbitrariedade dos Estados nacionais (bem como de diversas formas de abuso em questão no período). Todavia, as fontes usam diferentemente em cada caso o som e a imagem em movimento, a palavra falada ou texto escrito; a filosofia no formato de um livro ou um tratado jurídico para se posicionarem, prescreverem e legitimarem tal discussão.

Como Maritain e Chaplin partiram da elaboração do pensamento cristão, e principalmente porque Chaplin fez em alguns de seus filmes alusões a personagens e trechos bíblicos, foi importante recuperar na análise alguns recortes do evangelho cristão.

Todavia, ao tratar com o texto religioso e dogmático, foi importante considerar que o seu entendimento parte de diferentes credos ou doutrinas religiosas, de modo que cada uma delas defende uma linha interpretativa – ou ainda, que não existe interpretação, mas apenas um entendimento correto e outro inadequado da bíblia. O problema aumenta se levarmos em conta que Charles Chaplin foi educado segundo o protestantismo e que Jacques Maritain também era protestante, havendo se convertido ao catolicismo já adulto para tornar-se um de seus mais proeminentes pensadores no século XX.

Deste modo, a opção que me pareceu mais cabível foi interpelar o texto bíblico conforme a acepção dada pelo pensamento humanitário, ou seja, de acordo com a sua contribuição para a análise e construção da defesa dos direitos humanos, mantendo assim a compreensão dos interlocutores que se afinam num determinado contexto. Herkenhoff asseverou sobre esse assunto que:

> *As maiores religiões e sistemas filosóficos da Humanidade afinam, em seus grandes postulados, com as idéias centrais que caracterizam este conjunto de princípios que denominamos "Direitos Humanos". Assim acontece com o cristianismo, o Judaísmo, o Islamismo, o Budismo, o Taoísmo, o Confucionismo, o Marxismo e as tradições religiosas e filosóficas dos povos indígenas da América Latina, que interessam particularmente a um pesquisador latino-americano.*
>
> *Fernand Comte, numa pesquisa cuidadosamente realizada debruça-se sobre os livros sagrados de algumas das religiões que maior influência tiveram na História. É assim que estuda os livros sagrados budistas, confucionistas, hinduístas, muçulmanos, judaicos e cristãos.*

> *Uma linha ética, conforme demonstra Fernand Comte, aproxima essas fontes do sagrado, muito além do que idéias preconcebidas poderiam supor.* (Herkenhoff 1994)[23]

Mantendo, destarte, como pressuposto a interlocução enunciada entre os textos religiosos na busca de elevar a ética humana e resolver as suas contradições, tratou-se do lugar de origem do discurso, ou seja, de sua fonte direta e da sua intenção inicial. Todavia, faz-se necessário ao considerar os objetos de estudo desta pesquisa entender o seu uso por Chaplin e o significado deles no período em que ele (Chaplin) está circunscrito, incluso o uso feito por Jacques Maritain. Deste modo, voltamos a análise para a consecução da bíblia em Chaplin, para a sua apropriação do texto bíblico e de como tal apropriação referenciou o seu pensamento humanitário – já que o texto religioso é prescrito como uma contribuição para evolução histórica dos direitos humanos e, portanto, está incluído em tal pensamento.

Entretanto, foi realizada uma breve consideração sobre a conjuntura em que a bíblia foi tomada, de maneira geral, pelos cristãos, assseverando sobre aquilo que é aceito e rejeitado de acordo com os postulados de diferentes credos religiosos – catolicismo e protestantismo – com o intuito de referenciar a importância do texto religioso cristão e de seu uso na conjuntura em que Chaplin estava inserido. Tal consideração das questões que envolveram a bíblia (usos e interpretações dos textos, sua relação com o espaço-tempo) foi inserida no desenvolvimento da tese, conforme se tornou necessária para a análise dos filmes de Chaplin em que aparecem alusões ao texto religioso.

[23] Disponível em http://www.dhnet.org.br/inedex.htm, acesso em 25/01/2008.

Assim, é imprescindível abordar mais claramente sobre os métodos e pressupostos que envolveram a interlocução, conforme vemos na continuidade.

1.2 Métodos e procedimentos de análise das fontes

A interlocução é um dos pontos de coesão de tal análise, pois envolve diferentes tipos de fontes conforme as suas regularidades, de acordo com aquilo que elas compartilham. Seu pressuposto é de que a linguagem não é fechada em si mesma e sua compreensão não deve ser feita apenas utilizando a análise interna de sua constituição formal. A linguagem de modo geral só é inteligível, segundo a linha de estudo adotada nesta pesquisa, na interação social, estabelecendo confrontos e fazendo mediações entre diferentes vozes da sociedade para defender idéias e compor um discurso.

Assim, entende-se que a linguagem possui uma dualidade que lhe é inerente, atravessando com os seus signos subjetividades e ideários que emergiram socialmente e que contaram com a atuação de seus interlocutores ao longo da história para formar uma "arena de luta" e buscar o espaço para concretizar idéias, saciar sentimentos e acolher angústias vividas.

Podemos concluir, deste modo, que:

> *O interlocutor não é um elemento passivo na constituição do significado. Da concepção de signo lingüístico como "sinal" inerte que advém da análise da língua como sistema sincrônico abstrato, passa-se a uma outra compreensão do fenômeno, à de signo dialético, vivo, dinâmico.*
>
> *Essa visão da linguagem como interação social, em que o* Outro *desempenha papel fundamental na constituição do significado, integra todo ato de enunciação individual num contexto mais amplo, revelando as relações intrínsecas entre o lingüístico e o*

> *social. O percurso que o indivíduo faz da elaboração mental do conteúdo, a ser expresso à objetivação externa – a enunciação – desse conteúdo, é orientado socialmente, buscando adaptar-se ao contexto imediato do ato da fala e, sobretudo, a interlocutores concretos.* (Brandão 1995:10)

Equivale isso a dizer que quando Charles Chaplin dá voz a Carlitos ele o faz objetivando alguém e que ele alcança objetivamente àqueles que queiram participar de sua proposta, que concordem ou discordem de suas idéias.

Ao filmar em preto e branco, mesmo depois do surgimento do filme em cores, Chaplin reafirmava entre os seus colegas de ofício ser ortodoxo em suas técnicas; porém, usando movimentos de câmera como grua e a tecnologia do sonoro, mesmo tardiamente[24], sem dispensar a pantomima ou a presença de Carlitos, ele mesclava características fundamentais de seus filmes anteriores incorporando as inovações tecnológicas do cinema. Ao fazer uma homilia humanitária em O grande ditador (*The great dictator* – EUA, 1940), ele opinava diante das principais lideranças do mundo quanto à guerra, aos totalitarismos, ao comunismo, ao fascismo e à democracia liberal, ressaltando a sua concepção religiosa.

Finalmente, temos de lembrar que o nome de sua mãe – Hannah – foi atribuído à personagem que fazia par romântico com Carlitos / Barbeiro (interpretado por Chaplin). Ao longo do filme Carlitos encontrou em Hannah (e vice-versa) estímulo para continuar buscando felicidade e uma fonte de esperança em meio á improvável jornada. Quando

[24] Chaplin incorporou o sonoro em seus filmes desde a sua criação, usando músicas e efeitos. Todavia, o cinema falado só foi usado por ele de maneira mais objetiva cerca de 13 anos após a invenção do cinema sonoro.

Carlitos / Barbeiro referiu-se diretamente a ela no final da alocução humanitária, Chaplin dizia à sua falecida mãe que ainda tentava respeitar os seus melhores exemplos e à Paullette Goddard – então esposa de Chaplin e atriz que interpretava Hannah – que a distância havia acometido a relação dos dois.

Nesta perspectiva devemos considerar que Hannah Hill Chaplin – como Charles Chaplin relatou em sua autobiografia – explicou-lhe sobre técnicas de teatro, contou-lhe anedotas e corrigiu a sua dicção, apegando-se à religião e à bíblia nos tempos mais difíceis. Ela chegou a interpretar para o pequeno *Charlie* a paixão de Cristo e no trecho em que Jesus pergunta: *Meu Deus, por que me abandonastes?* Hannah teria, em prantos, traçado o seguinte comentário: "*Você vê como Ele era humano; como todos nós, também padecia de dúvidas*". Chaplin descreve ter manifestado o desejo de morrer para encontrar-se com Jesus, mas Hannah teria o corrigido, dizendo: "*Jesus quer que você primeiro viva e cumpra o seu destino neste mundo*".[25] Assim, uma simbiose entre riso, arte, sentimento religioso e compromisso com o mundo figuraram no imaginário de Chaplin desde cedo, eternizados em sua vida pelo modelo de sua mãe.

Outro fator importante é que Chaplin já vivia separado de Paullette Goddard durante as gravações de O grande ditador e estava envolvido com Oona O'Neill, com quem se casaria e passaria o resto de sua vida. Este foi o último filme que os dois atores (Paullette e Chaplin) realizariam juntos.

[25] CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 17.

Todavia, sua atitude foi orientada socialmente e dotada de um sentimento profícuo para dadas pessoas, camadas ou grupos sociais contemporâneos a ele. Mesmo que este sentimento ou razão comum não tenha construído um escopo teórico ou semântico ordinário a todos esses grupos, eles dialogaram na medida em que se referiram ao mesmo campo de batalha e contra os mesmos tipos de miséria que lhes foram igualmente contemporâneos.

Considerando a delimitação dada em cada um dos casos específicos, podemos dizer que a análise da obra de arte precisa ser empreendida levando em conta as relações entre a circunstância representada na obra e aquilo que ocorria na sociedade em que a obra surgiu. Desta maneira, tomando a descrição de Bakhtin quanto a Rabelais, temos um diagnóstico de que procedimento adotar.

> *É muito simples: por trás de cada uma das personagens, cada um dos acontecimentos de Rabelais, figura uma personagem e um acontecimento histórico ou da vida da corte perfeitamente identificável, sendo o romance no conjunto apenas um sistema de alusões históricas; o método procura decifrá-las, apoiando-se por um lado sobre a tradição vinda do século XVI, e por outro, sobre a confrontação das imagens de Rabelais com os fatos históricos da sua época e sobretudo da espécie de suposições e comparações.* (Bakhtin 1987:97)

Ao pensarmos o filme O grande ditador, temos as figuras de Mussolini e de Hitler representadas, bem como a invasão da Polônia, o fascismo, os guetos, a ostentação do poder dos Estados diante da pequenez da mulher, do soldado, do operário e do

comerciante. Tal qual na descrição sobre Rabelais, identificamos no filme alusões a atores e atitudes presentes na vida de Charles Chaplin e no período histórico que o cerca.

O mesmo pode ser dito se tomarmos a conjuntura histórica em que Jacques Maritain escreveu a sua filosofia de defesa da pessoa humana. O seu Humanismo integral constituiu a procura integral do humano que não deve ser diminuído nem mesmo diante da palavra e grandeza de Deus, tampouco pelas instituições políticas e religiosas, sendo, outrossim, engrandecido por Ele. Tratou-se, conforme o próprio Maritain descreveu[26], do humanismo que dispõe o homem ao sacrifício por amor á humanidade e a si mesmo (tal qual Jesus Cristo foi exemplo), não contra os seus membros (da humanidade) e nem tomado insanamente por fundamentalismos religiosos, doutrinas de pureza étnica ou regimes políticos. Consistiu em um humanismo que considera o resgate do humano proporcional ao esforço das pessoas de transcenderem a si mesmas, retomando assim a sua origem comum num mundo espiritual que vai além do tempo e espaço histórico e, desta maneira – ou seja, ao ir além – deixa as suas marcas na história, na construção humana do espaço e tempo.

A insurgência desse pensamento coincidiu com o crescente ceticismo filosófico e uma forte negação do cristianismo feita especialmente por Nietzsche, que adquiriu grande importância para a história da filosofia.

[26] Veja MARITAIN, Jacques. *Humanismo integral*, p. 03-04.

Nietzsche fez oposição ao cristianismo, devido às suas proibições e – conforme o filósofo considerou – à sua exigência ao conformismo que, segundo ele, sufocaram o impulso humano pela vida. "*Deus está morto*", dizia Nietzsche; Ele é uma criação do homem, não existindo mundos superiores ou verdades metafísicas e transcendentes, nem tampouco moral proveniente de Deus ou da natureza, nem direitos naturais, socialismo científico ou progresso inevitável, como propunha o racionalismo moderno. Entretanto, o ser humano poderia criar novos valores e alcançar um nível superior, constituindo o *super-homem* (em alemão *Übermensch*, do qual *mensch* é um termo neutro, coletivo – sem relação de gênero – a indicar "ser humano" e, portanto, recomendando o "super ser humano").[27] Assim:

> *Segundo Nietzsche, o cristianismo concebe o mundo terrestre como um vale de lágrimas, em oposição ao mundo da felicidade eterna do além. Essa concepção constitui uma metafísica que, à luz das idéias do outro mundo, autêntico e verdadeiro, entende o terrestre, o sensível, o corpo, como o provisório, o inautêntico e o aparente.* (...) *São os escravos e os vencidos da vida que inventaram o além para compensar a miséria; inventaram falsos valores para se consolar da impossibilidade de participação nos valores dos senhores e dos fortes; forjaram o mito da salvação da alma porque não possuíam o corpo; criaram a ficção do pecado porque não podiam participar das alegrias terrestres e da plena satisfação dos instintos da vida.* (Nietzsche 1983:XII)[28]

[27] As traduções de Nietzsche para o inglês e o português apagam essa distinção entre *mann* que em alemão significa homem para mensch citado originalmente pelo autor. Sobre o assunto, leia o artigo BERNARDO, Gustavo. *O poder do conceito*: do *Übermensch* nietzschiano ao *Superman* americano. Disponível no site: http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/editor27.htm.

[28] Veja a obra da coleção *Os pensadores* NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas* / Friedrich Nietzsche. Abril Cultural, São Paulo, 1983.

Tal pensamento de Nietzsche ganhou relevância com a presença do avanço da tecnologia de guerra, crescente a partir do final do século XIX e durante o século XX, com o acirramento das disputas entre as doutrinas políticas e com os nacionalismos. Consecutivamente, as análises de Nietzsche foram reorientadas para servirem de suporte das idéias nazistas de Hitler (o livro *Minha luta*, de Adolf Hitler, data de 1934), bem como o seu elogio da força entusiasmou os nacionalistas

Todavia, segundo Perry, recuperando o final do século XIX e as mudanças a partir de então, o que ocorreu foi que:

> *Interpretando a política com a lógica das emoções, os nacionalistas extremados insistiam em que tinham a missão sagrada de recuperar os territórios que outrora possuíam na Idade Média, de unir-se a seus parentes de outras terras ou de dominar os povos considerados inferiores. A lealdade ao Estado-nação era colocada acima de todas as outras fidelidades. O Estado étnico tornou-se objeto de reverência religiosa; as energias espirituais antes dedicadas ao cristianismo eram agora canalizadas para o culto do Estado-nação.* (Perry 1999:457)

Isso significa que ao se formarem os Estados modernos, sob a égide do estabelecimento inevitável do capitalismo suplantando o regime feudal, forjou-se organicamente o campo de discórdia que lhe seria posterior e que assumiria determinadas proporções e fundamentos específicos a partir do século XIX.

Importante lembrar que Maritain traçou os postulados de seu humanismo integral na mesma época em que Hitler compunha as bases do nazismo, assim como Chaplin manifestava as suas opiniões em seus filmes. Assim, do ponto de vista histórico, podemos considerar que tais proposições engendraram as profundezas do pensamento e da prática do homem do entre guerras, diante das quais Maritain procurou resgatar certo valor filosófico cristão desapoiado, porém adaptado pelo autor às condições de seu tempo, pois estava a travar uma nova discussão dentro de uma conjuntura específica. Ele buscou no tempo de aparecimento das bases de conflito os fundamentos para responder às inquietações de seu tempo presente, em que o conflito configurava-se.

Conforme assinalou Perry:

> *A extrema e violenta denúncia de Nietzsche contra os princípios democráticos ocidentais, inclusive a igualdade, seu elogio ao poder, seu apelo à liberação dos instintos, seu elitismo – que denigre e desvaloriza qualquer vida humana que não seja forte e nobre – e seu desdém pelos valores humanos propiciaram um terreno fértil para movimentos violentos, anti-racionais, antiliberais e desumanos. Sua filosofia, que incluía um discurso impreciso sobre as virtudes dos guerreiros impiedosos, a criação de uma raça superior e a aniquilação dos fracos e mal constituídos, conduz a uma política de extremos, que desconhece limites morais.* (Perry 1999:487)

Mesmo que consideremos um pouco desmedida a proposição de Perry, podemos afirmar que foi empreendida depois da morte de Nietzsche ao menos uma apropriação do seu pensamento pelo movimento anti-semita, distorcendo-o no período subseqüente ao

gosto dos interesses do nacional-socialismo. Nietzsche afirmou desprezar o anti-semitismo. Contudo sua irmã foi casada com Herr Foster, um agitador anti-semita, e também contribuiu para a promoção do seu pensamento na Alemanha fascista.[29] Não obstante, a atmosfera nacionalista também se alimentou do inconformismo e obstinação dos escritos do filósofo.

Circunscrito no período aquinhoado e refletivo da atmosfera mental do entre guerras, Maritain asseverou:

> *Um humanismo desembaraçado por si mesmo e consciente de si, que conduz o homem ao sacrifício e a uma grandeza verdadeiramente superhumana, pois então a dor humana desvenda os olhos, e é suportada por amor – não na renúncia à alegria, mas em uma sede maior, e na exultação da alegria. Pode haver um humanismo heróico?*
>
> *Quanto a mim, respondo que sim. E me pergunto se não é esta questão (e das considerações que se acrescentam) que dependem antes de tudo as diversas posições tomadas por uns e outros em face do trabalho histórico que se efetua aos nossos olhos, e as diversas opções práticas às quais se sentem obrigados.* (Maritain 1936:3-4)

Assim, a grandeza humana para Maritain não é demonstrada apenas pela força pessoal, social ou pela bravura, mas conforme a superação das dores cotidianas motivada pelo amor a si mesmo e ao outro na busca pela alegria que se faz de maneira consolidada em ambos. O seu humanismo integral, ao qual atribuiu também o título de humanismo heróico, Maritain denomina como aquele pressuposto que acolhe e explica diversas

[29] Idem, p. X, http://pt.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche, pesquisado em 20/02/2007 e http://www.culturabrasil.org/nietzsche.htm, pesquisado em 25/03/2007.

escolhas em curso na História, as quais pondo diante do sacrifício homens e mulheres que não gostariam de fazê-lo e que igualmente não cultuam o sofrimento, mas que se sentem obrigados a enfrentá-lo diante das agruras que os solaparam e que afligem a todos.

Deste modo, considero importante abalizar que de certa forma Maritain sobrepôs no campo da filosofia e em sua contemporaneidade – mesmo sem citá-la diretamente e não se sabe ao certo se com essa mesma intenção – o seu *humanismo heróico* à idéia do *super-homem* de Nietzsche, conforme ela foi apropriada no referido período, que foi tomada do contexto do final do século XIX pelo início do XX. Todavia, enquanto a segunda denominação (de Nietzsche) serviu de esteio para as atrocidades e separatismos pondo de lado o pensamento cristão, a primeira (de Maritain) resgatou a noção de dignidade da pessoa humana – animada por valores humanitários e religiosos (de cunho cristão). Podemos considerar que foi traçada, por esses critérios em oposição, uma arena de luta.

Sucessivamente, na primeira metade do século XX os horrores de duas guerras de proporções internacionais tiveram como uma espécie de efeito colateral o avanço das discussões sobre um código internacional para a busca dos direitos humanos para todos os povos, indistintamente considerados como integrantes da "*família humana*", tal qual seria proposto na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948.

Devemos considerar que no preâmbulo da referida Declaração está definido que: "*Considerando que o reconhecimento da dignidade inerente a todos os membros da*

<u>família humana</u>[30] *e seus direitos iguais e inalienáveis é o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo"* e que no artigo 1 da mesma Declaração está posto que "*Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos*" e que ela propõe no seu artigo 2 que "*Todo o homem tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidas nesta Declaração sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição*".

Levando em conta tais postulados jurídicos e aquilo que foi filmado por Chaplin e escrito por Maritain, podemos concluir que a defesa do humano diante de um ataque ao humano implementado pelas instituições que deveriam organizar a sociedade – ataque este por sua vez respaldado nas ciências tecnológicas e na filosofia – é o impulso comum que anima as partes relacionadas no estudo (Pensamento humanitário de Chaplin, Humanismo integral de Maritain e Declaração Universal dos Direitos Humanos). Estas partes, por sua vez, constituíram diferentes formas de manifestação de um mesmo juízo sobre uma determinada fase da história da organização das relações internas ao Estado e entre as nações, bem como do pensamento relativo às mesmas e, principalmente, reavaliando o lugar do homem dentro do processo da vida na sociedade e na História.

O significado do discurso de Carlitos / Barbeiro no filme de Chaplin e a sua interação ou diálogo com outras formas de discurso – mediante um ânimo único e na

[30] Grifo meu.

mesma direção – exigiu da pesquisa um esforço interpretativo sob a perspectiva da história da cultura. Esta preocupação por parte do historiador revela um caminho mais recente de análise histórica, de modo que temos diante de nós um campo de estudo mais específico com critérios que lhe são peculiares, ao passo que:

> C*om efeito, o debate acerca da cultura, da significação da História e da natureza da "escrita da História" que o pós-modernismo veio a despertar estava estreitamente relacionado à questão de nossa* representação lingüística *do mundo, e esse assunto foi o que trouxe para o primeiro plano um fenômeno que é anterior, de caráter filosófico em sua origem, ligado também à semiótica, e sem o qual não se pode entender desenvolvimentos como o pós-estruturalismo e a transformação na concepção das ciências sociais. Esse fenômeno a que nos referimos é conhecido como* giro lingüístico. (Aróstegui 2006:182)

Considerando também tal orientação na medida em que ela mostrou-se útil ao presente estudo, foram aplicados métodos e procedimentos de análise como ferramentas de manejo para a apreensão do discurso de Chaplin, aceitando contribuições daquele movimento que podemos situar dentro do que Aróstegui chamou de *giro lingüístico*, porém mantendo as preocupações de conjunturas conforme os autores previamente discutidos neste propuseram.

Numa perspectiva interdisciplinar, foi necessário acolher as contribuições de representantes da discussão acerca da linguagem dentro do cinema e da filosofia, especialmente da filosofia jurídica e da evolução dos direitos humanos para levar em conta

cada uma das formas lingüísticas utilizadas, de modo a abalizar e apreender a discussão desenvolvida em cada uma das fontes relacionadas e a relação entre as partes, fazendo uso de procedimentos de análise pertinentes a cada um dos campos discursivos.

Primeiramente, considerei o panorama traçado por J. Dudley Andrew quanto às principais teorias do cinema, localizando assim o meu escopo na história da teoria do cinema e determinando os autores conforme a sua adequação à análise pretendida e a possibilidade de acesso a seus livros. Deste modo, para a análise do filme tomei o instrumental trabalhado por Paul Virilio, Siegfried Kracauer e Christian Metz, conforme discorro na seqüência.

Virilio considerou que o cinema contribuiu para a mistificação psicológica, como um instrumento de percepção que, assim como as armas, estimulou e provocou "*fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido*" e sobre o "*sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos*".[31] Com a percepção alterada, todavia, as reações das pessoas também se modificaram e, no limite, "*Mesmo que subitamente nossos atos escapem às referências habituais, não se tratam de atos gratuitos, mas de atos cinematográficos*".[32] Esse recurso serviu e viabilizou, contudo, à prática de guerra em todo o século XX.

Para Virilio a tecnologia e os debates do cinema aproximaram-se da prática de guerra e, muitas vezes, serviram-na diretamente. Exemplo dado foi o caso das câmeras que

[31] VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*, p. 12.
[32] ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução, p. 154.

foram colocadas nos aviões de guerra, durante a Segunda Guerra Mundial, para registrar os momentos de destruição dos combates e os filmes patrióticos realizados nos Estados Unidos. Deste modo, o alcance da imagem em movimento é o condicionamento das pessoas a um determinado olhar sobre a vida cotidiana, ou seja, o filme estabelece um horizonte perceptivo que ao ser analisado revela uma forma de compreensão efetiva ou pretendida de um determinado tema.

Do ponto de vista teórico, podemos relacionar igualmente que a apreensão do alcance do cinema de Charles Chaplin (bem como do cinema de modo geral) e, dentro dele, de seu filme O grande ditador (assim como qualquer filme), está ligada a e ensejando determinados eventos históricos. Nos casos debatidos pelo autor, os filmes relacionados conectam-se com a guerra, mediante a relação comum com a tecnologia, às discussões realizadas e preservando do mesmo modo o próprio impulso bélico. A tecnologia que viabilizou o cinema, todavia, também auxiliou a prática de guerra, de modo que ambos mantiveram uma relação intrínseca entre si.

No que tange a métodos de análise, Virilio compara cenas de diferentes filmes com fatos e discursos políticos pertinentes à guerra, estabelecendo as relações possíveis. Assim, ele delineia aquilo que se repete em ambos, tanto no que se refere às informações dadas quanto aos nomes espetaculares usados como signos de identificação do experimentado e do imaginado, alterando a percepção sobre os eventos e sua importância.

> *Alguns generais afirmam hoje que, antes de mais nada, "*um conflito nuclear não seria o fim do mundo*", repetindo, vinte anos depois, a afirmação do general Buck Turgdison, personagem principal do* Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrik: "*senhor presidente, eu não diria que nós não nos chamuscaremos, mas acredito que só sofreremos dez ou vinte milhões de baixas, dependendo do impacto das explosões*". (...) O presidente Reagan compreendeu perfeitamente o novo contexto e reabriu o debate em um discurso de 23 de março de 1983, quando expôs seu projeto de um sistema balístico espacial de defesa antimíssil baseado em laser e espelhos a ser executado até o ano 2000. A maioria dos especialistas consultados falou imediatamente em* Guerra nas Estrelas *e em cinema de ficção científica, ainda que, por trás do espetáculo necessário, se delineie um programa bem concreto no qual o Pentágono gastará em torno de um bilhão de dólares por ano.* (Virilio 1993:13)

Trata-se, sobretudo, de utilizar o cinema para conquistar o imaginário, ensejando e legitimando eventos históricos, relevando acima de qualquer tipo de valor moral e ética política o espetáculo de luzes e cores, bem como uma forma lúdica com que a tecnologia pode manifestar as suas conquistas.

Porém, no caso de Chaplin, a forma estética e as proposições de seus filmes produzem efeito semelhante, mas em sentido contrário. O caráter humanista de sua obra é elaborado em oposição à política de guerra e a um tipo de cinema que incorpora as inovações tecnológicas sem avaliá-las e fazer sobre elas a devida reflexão. Ele contrariava os diretores e produtores que estivessem anestesiados pelos efeitos da evolução técnica do

cinema, que não repensassem a própria arte cinematográfica e que não reagissem nem refutassem a nada que decorresse dessa origem.

Para os grandes estúdios e produtoras de *Hollywood*, todavia, a tecnologia do sonoro e, posteriormente, do colorido não estavam em discussão, sendo apenas incorporadas como complementos indispensáveis ao novo tipo de cinema que nascia a partir da evolução tecnológica, com o fim último de contagiar ainda mais o público aumentando as possibilidades do negócio.

Assim, seguindo o exemplo de Virilio, é realizada neste uma comparação entre o que é dito no discurso de encerramento do filme O grande ditador e o conteúdo das demais fontes, de modo a expor os argumentos e planos humanitários defendidos simultaneamente, ainda que em diferentes tipos de linguagens e discursos distintos, pelo filme de Chaplin, pela filosofia humanista cristã de Jacques Maritain e pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, sendo que a última constituiu uma proposta efetiva de mudança e foi aceita como um conjunto de metas a serem cumpridas em âmbito internacional.

Adotei também como baliza para a análise, conforme afirmei anteriormente, as assertivas do historiador alemão Siegfried Kracauer. Para Kracauer, o cinema mistura assunto e tratamento do assunto; o cinema consegue, de forma única no âmbito da estética, retomar o mundo material de onde surgiu. Contudo, uma análise do conteúdo que é característico do cinema deveria ser capaz de estabelecer a essência desse veículo, pois ele

considerou haver uma relação direta entre o assunto e o tratamento do assunto. O cinema, além disso, para ele, não está desligado daqueles que o operam e, por isso, os cineastas de alguma maneira deixam escapar as suas próprias visões de realidade, o que possibilita ao cinema abordar uma realidade humana, um realismo não de fato, mas de intenção, incluindo a pessoalidade que lhe pode ser atribuída.[33]

Ainda, na perspectiva de entender a função e o efeito do cinema na sociedade, Kracauer afirmou que os "*filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico*" e estabeleceu para isso duas razões: uma, que os filmes são produtos de trabalho e da criatividade coletivos, envolvendo diretor, roteirista, atores, técnicos das mais diversas áreas etc.; outra, que os filmes são destinados a multidões anônimas e, portanto, são feitos com vistas para satisfazer os anseios do grande público. Ele considerou que "*Hollywood não pode se dar ao luxo de ignorar a espontaneidade do público*" e "*mesmo os filmes de guerra oficiais nazistas, produtos de propaganda como eram, espelharam algumas características nacionais que não poderiam ser fabricadas*".[34] Deste modo, os filmes refletem, sobretudo, mecanismos psicológicos que configuraram camadas profundas da mentalidade.

Kracauer elucidou que o cinema alemão do entre guerras expressou o terror crescente diante da ameaça perceptível ao inconsciente de uma nova grande guerra; o significado fílmico e a psique coletiva são considerados sincrônicos. O efeito visual

[33] Idem, p.113-121.
[34] KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão, p. 17-18.

produzido revela a autoridade que é absolutamente contraposta e, como num sonho que confessa o seu sentido contrário, busca alguém a quem possa acatar cegamente.

Todavia, podemos considerar que Chaplin refletiu em seus filmes aspectos psicológicos profundos da conjuntura que o cercava, resgatando a busca cada vez mais inconformada e indispensável por melhores condições de vida na Terra para todos, em oposição à competição ferrenha entre nações e entre regimes políticos que pressupunha a guerra, desigualdades e o sacrifício. A sobriedade de seu filme está concentrada na sátira que acontece em virtude da rigidez mórbida de seus personagens, estes por sua vez líderes políticos que ao cultuarem as próprias vaidades reafirmam a ignorância própria e de seus povos e encaminham o mundo para a carnificina e a guerra. Em contrapartida, um barbeiro e ex-combatente perturbado mentalmente pela guerra, diante de uma situação fortuita, travesti-se de liderança e abre mão do anonimato para alimentar a esperança em si mesmo e naqueles que o rodeiam, a fim de alcançarem à paz e de coexistirem em paz, exercendo adequadamente o próprio ofício.

É conveniente frisar que, conforme a descrição de Kracauer, foi atribuído à mentalidade um sentido nacional e, no entanto, nessa pesquisa sobre Charles Spencer Chaplin entendeu-se que há caracteres peculiares ao contexto nacional que perpassam toda a atmosfera mental de um período, este, por sua vez, considerado internacionalmente. À guisa de explicação, quando me referir à mentalidade, deve-se entender que se tratou de um sinônimo para eventos de ordem psicossocial da conjuntura internacional.

Já Christian Metz, segundo Andrew, foi uma espécie de "divisor de águas" para a teoria do cinema. Ele buscou uma "semiótica do cinema", empreendendo um estudo rigoroso das condições materiais e do processo de significação. Adotou a posição de que existem dois tipos de análise: a fílmica e a cinemática, sendo que a primeira refere-se aos aspectos que interferem e dos quais depende a feitura de um filme como tecnologia, organização industrial, reação da platéia, lei de censura, a própria biografia dos diretores etc., apoiando-se nos dados – não métodos – oferecidos pela história, economia, sociologia e psicologia para a sua acepção; a segunda envolveu as características específicas de cada filme e que, portanto, constituem o arcabouço do cinema.[35]

Para Metz, filme e cinema opõem-se na mesma medida em que o fazem o enunciado e o idioma, ou seja, o segundo é o conjunto idealizado de possibilidades que só podem ser consideradas reais quando tomadas de forma mais específica no primeiro. Ele considerou que existem códigos específicos do cinema, vistos no(s) filme(s) e que o conjunto de todos esses códigos cinematográficos, gerais e específicos, demarca a linguagem cinematográfica.[36]

Sua contribuição permite a elaboração de duas ordens de análise a serem reconhecidas e devidamente atendidas na apreensão do filme e do cinema de Chaplin, ou seja, tanto a atenção ao uso feito da linguagem, aos recursos semânticos utilizados pelo cinema de Chaplin, sua tecnologia e as suas condições de realização (análise apoiada

[35] ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução, p. 211-217.
[36] METZ, Christian. *Linguagem e cinema*, p. 19-81.

também em outras disciplinas), quanto o alcance específico das possibilidades exploradas no encerramento de O grande ditador e que caracterizam este filme.

Entretanto, até 1925 as acepções a respeito do cinema ainda tentavam defini-lo e atribuir-lhe autonomia do ponto de vista estético, diferenciando-o principalmente do teatro, a sua singularidade em relação a outras artes e o uso do seu aparato técnico; e mesmo após 1925 permanecia o debate[37]. Tal informação é importante porque permite identificar a discussão entre Chaplin e seus interlocutores no cinema, cada qual tentando situá-lo da forma que considerasse mais acertada. Chaplin classificou o cinema como uma arte pictórica, mas com a evolução técnica posterior a 1925 não pôde deixar de fazer filmes sonoros (ainda que os fizesse da sua maneira e mais de dez anos depois de seu surgimento), pois estava organicamente envolvido nas tensões de seu grupo de ofício.

Quanto ao humanismo de Jacques Maritain foram relacionados brevemente a sua trajetória e aspectos gerais da sua filosofia para situar a oposição que ele propõe aos abusos ocorridos contra a pessoa humana, a começar pela própria definição deste conceito efetuada por ele. Conforme Maritain afirmou:

> *O homem é um indivíduo que se sustenta e se reconduz pela inteligência e pela vontade; não existe apenas de maneira física, há nele uma existência mais rica e mais elevada, que o faz superexistir espiritualmente em conhecimento e amor. É assim de algum modo um todo, e não somente uma parte, é em si mesmo um universo, um micro-cosmo, no qual o grande*

[37] ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução, p. 22.

> *universo pode dar-se livremente a seres que são como outras tantas encarnações de si próprio. É impossível encontrar equivalente dessa relação por todo o universo.* (...) *Asseverar que o homem é uma pessoa, quer dizer que no fundo de seu ser ele é um todo maior que a parte, e mais independente que um servo.* (Maritain 1943:16-17)

Assim, o autor conclui que cada um de nós é possuidor de tal grandeza que transcende aquilo que somos para a sociedade e nos faz indivíduos com aspirações e conflitos individuais. Contudo, propõe ele que a sociedade deve voltar-se para os homens e mulheres em seus objetivos, beneficiando-os na medida em que busca de um bem humano que é próprio para o todo da sociedade.

> *A sociedade é um todo cujas partes são em si mesmas outros todos, e é um organismo feito de liberdades, não de simples células vegetativas. Visa um bem que lhe é próprio e também uma obra, distintos do bem e da obra dos indivíduos que a compõem. Bem e obra estes, porém, são e devem ser por essência* humanos*, e por conseguinte pervertem-se caso não contribuam para o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das pessoas humanas.* (Maritain 1943:19-20)

Todavia, Maritain manifestou-se por esta via contra a exigência de submissão dos indivíduos ao Estado proposta pelos governos autoritários e à noção de seres humanos diminuídos diante da grandeza da nação, tomados como engrenagens de um sistema socialmente compartilhado que precisa funcionar a qualquer custo, noção esta que foi contemplada por democracias capitalistas no período abordado, principalmente ao

considerarmos a prática comum dos países de estimularem o sentimento patriótico de seus soldados para que eles se proponham a morrer pela nação.

Outro fator importante que é considerado na análise é a referência constante nos escritos de Maritain ao espaço e tempo e ao decorrer dos eventos e do pensamento humanista desenvolvendo-se conforme o percurso histórico.

Também neste sentido, o embasamento teórico dentro da filosofia do direito que permitiu analisar a Declaração Universal dos Direitos Humanos partiu de alguns referenciais específicos que o relacionam conforme a História. Deste modo, podemos salientar que:

> *Os fatos que compõem a filosofia estão entrelaçados com a história da humanidade, com os seus sentimentos, com as suas relações de amor, prazer, ódio, riso, choro, miséria, guerras, despotismo, poder, violência... Como seria possível filosofar ou entender um filósofo sem conhecer as múltiplas visões dos homens, ao longo da história da humanidade, sobre relações desta natureza?* (Oliveira 1996:14)

Logo, o direito e a sua discussão acerca da filosofia encaminharam reflexões que perfizeram o caminho da história. Tal percepção do direito e da filosofia articulados no tempo foi uma das balizas do percurso de pesquisa, elaborado no campo da História.

Tratou-se, todavia, de uma análise da significação social dos postulados de Maritain e da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), naturalmente tendo em vista uma noção de espaço e tempo, levando em conta, conforme elucidou Warat, que "*Na*

verdade, as linguagens não se esgotam nas informações transmitidas, pois elas engendram uma série de ressonâncias significativas e normalizadoras das práticas sociais".[38]

Por esse prisma, significa avaliar como os postulados de Maritain estiveram vinculados à filosofia cristã, referenciando ainda um determinado pensamento jurídico. Defendendo o direito natural[39] e, sobretudo, os direitos humanos, dos quais a referida Declaração de 1948 constitui uma espécie de divisor de águas, ele propôs uma forma de organização dos sistemas políticos, apontando suas falhas e contribuições para uma sociedade mais humana segundo a sua filosofia concebia.

Quanto à linguagem jurídica, à sua análise e problemática, também temos o âmbito da cultura e do ambiente social que a compuseram. Assim, podemos definir uma forma de análise e de compreensão de seus postulados endógena, ou seja, percebendo o direito voltado para si mesmo e, contraditoriamente, integrado na sociedade. Contudo, a integração na sociedade se faz mediante as proposições de um contexto, de modo que o jurista – visto dessa maneira – está voltado para si mesmo e para a sua compreensão do que é ou deveria ser a vida em sociedade e a sua regulamentação, deixando de lado o interesse de diversas camadas da sociedade, sua complexidade e diversidade.

Trata-se, portanto, da seguinte problemática:

---

[38] Warat, Luis Alberto. *O direito e sua linguagem*, p. 15.

[39] Para Maritain o direito natural é aquele conjunto de direitos não escritos e que todos nós temos, cujos códigos escritos devem respeitar e proferir de forma objetiva.

> *Observando a maneira como a cultura juridicista resolve as questões lingüísticas do direito, percebe-se que ela amarra as suas crenças e representações ideológicas a partir de um postulado que poderíamos denominar "egocentrismo textual". Ou seja, um princípio que internaliza nos juristas a idéia de que as significações veiculizadas pela lei esgotam-se e determinam-se em sua própria textualidade.* (Warat 1984:32)

Em outras palavras, segundo o autor convencionou-se no meio jurídico tratar a lei, o seu texto como domínio restrito dos juristas obedecendo, portanto, sobretudo à compreensão de mundo deste grupo de ofício, suas crenças e suposições acerca da realidade, bem como a uma forma específica de expressar os seus postulados endógenos, já comum em sua cultura. Assim, para os juristas, a resolução das questões lingüísticas se tornaria muito simples, resumindo-se na assertiva dogmática de que deve ser seguido o que é posto no texto legal, deixando deste modo a responsabilidade do texto ao próprio texto jurídico.

Para Warat, tal determinação jurídico-cultural resolve-se nos seguintes termos:

> *Não se pode fazer ciência social ou jurídica sem sentido histórico, sem nenhum compromisso direto com as condições materiais da sociedade e com os processos mediante os quais os sujeitos sociais são dominados e coisificados.* (Warat 1984:47)

Deste modo, a forma textual, a linguagem jurídica e as suas orientações devem respeitar e dirigirem-se às demandas da sociedade num certo espaço-tempo, o que lhe atribuí não apenas um sentido jurídico – pertinente, portanto, apenas à história da ciência

jurídica – mas também um sentido histórico que lhe é correlato. Para o autor, não existe ciência jurídica apartada do conhecimento histórico social.

Entretanto, cabe do ponto de vista metodológico reconhecer a que parte da cultura jurídica os direitos humanos pertencem e esmiuçar as suas preocupações ao longo de seu percurso histórico recente. Assim, ao analisar a Declaração Universal dos Direitos Humanos e as tensões políticas, econômicas e sociais que a orientaram na conjuntura internacional em que ela foi elaborada, é importante considerar a cultura jurídica que lhe foi compatível. É seguro afirmar que a cultura jurídica que engendrou a Declaração se norteou nas demandas constituídas histórica e internacionalmente na primeira metade do século XX, especialmente com a deflagração de duas guerras mundiais.

A fim de atender a tal perspectiva de análise e permitir o entendimento do texto da Declaração, foi preciso esquadrinhar alguns dos principais momentos da discussão sobre direitos humanos, traçando resumidamente a sua trajetória.

Traçando brevemente a sua gênese, temos que ao ser elaborada dentro do campo jurídico e filosófico e no contexto do pós Segunda Guerra Mundial, a Declaração precisou propor (ou ao menos tentar propor) a interação de antigos inimigos de guerra e diferentes culturas e religiões, além de buscar amenizar o máximo possível as contradições políticas entre os blocos socialista e liberal, o que não foi conseguido a contento de todos os envolvidos. A Assembléia Geral da ONU aprovou a Declaração com 48 votos a favor, porém com as abstenções da Polônia, Ucrânia, Iugoslávia, União Soviética, Bielo-Rússia,

Tchecoslováquia, África do Sul e Arábia Saudita. Entre estes oito países, os motivos de abstenção variaram: segundo os países socialistas a Declaração não contemplou de maneira satisfatória os direitos sociais, econômicos e culturais; a Arábia reclamou a ausência dos princípios mulçumanos e a África do Sul defendeu a política racista do *apartheid*.[40]

Entre os redatores da Declaração Universal dos Direitos Humanos promulgada em 10 de dezembro de 1948 em Paris estavam a norte-americana Eleanor Roosevelt (viúva do ex-presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, que morreu em 1945), junto de uma comissão que incluiu Charles Malik do Líbano, P. C. Chang da China, o canadense John Humphrey, o soviético Bogmolov, o brasileiro Austregésilo de Athayde, o embaixador da França Jacques Maritain e o jurista francês René Cassin, entre outros. O filósofo humanista Jacques Maritain teria dado a sua contribuição à Organização das Nações Unidas (ONU), sendo encarregado pela Unesco de consultar as correntes intelectuais de todo o mundo para discutir o teor da Declaração.[41]

Assim como o próprio conceito de "direitos humanos", a Declaração constituiu o resultado de uma evolução dos pensamentos filosófico, jurídico e político da humanidade, de modo que sua história remonta a diversos movimentos sociais e políticos, correntes filosóficas e doutrinas jurídicas bastante remotas.

Para Silva:[42]

---

[40] DORNELLES, João Ricardo W. *O que são direitos humanos.* Editora Brasiliense, São Paulo, 1989, p. 40-41.

[41] PITTS, David. *A nobre tarefa*. Disponível em: http://usinfo.state.gov/journals/itdhr/1098/ijdp/noble.htm.

> *Pelo que se vê, não há propriamente uma inspiração das declarações de direitos. Houve reivindicações e lutas para conquistar os direitos nelas consubstanciados. E quando as condições materiais da sociedade propiciaram, elas surgiram, conjugando-se pois, condições objetivas e subjetivas para a sua formulação.* (Silva 1990:155)

Deste modo, podemos asseverar que as declarações, especialmente a Declaração Universal dos Direitos Humanos, resultaram de um processo histórico em que estavam inseridos movimentos sociais e atores históricos diversos que atuaram em diferentes domínios da vida e do conhecimento.

Para situar este processo na perspectiva do direito, podemos dizer que as suas primeiras concepções remontam ao cristianismo e – antes dele – aos profetas judeus, a Buda e a Confúcio, emergindo posteriormente e com novas designações junto do liberalismo. Em seguida, surgiu outra fundamentada principalmente no pensamento de Karl Marx.

Ambos reclamam a universalidade do humano e o respeito ao gênero humano como entidade comum a todas as nações, levando em conta uma conjuntura em que a evolução do pensamento humano criou possibilidades de elevação e, contraditoriamente, de extermínio da raça humana.

Quanto à universalidade do humano, considerando que a pessoa humana (conceito este atribuído a Maritain) tem direitos iguais indistintamente da classe ou grupo social que ocupa e das suas concepções políticas e religiosas ou quaisquer outras, foi

[42] SILVA, José Afonso da. *Curso de direito constitucional positivo*. Editora Revista dos Tribunais, São Paulo, 1990.

imprescindível a promulgação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 10 de dezembro de 1948 para a consecução de medidas que se destinassem a defender tal idéia, principalmente na esfera internacional. Foi ao longo do século XX, especialmente a partir desta data, que a questão dos direitos humanos deixou de ser de responsabilidade restrita dos Estados nacionais e passou a ser de interesse da comunidade internacional. Todavia, foi na conjuntura da primeira metade do século XX, diante de duas grandes guerras entrecortadas pela crise do capitalismo (crise de 1929) e pelo crescimento do socialismo no mundo – além do problema crucial do fascismo – que emergiu o pensamento humanitário que serviu como base e sustentação para a Declaração de 1948.

A Declaração de 1948, portanto, é o ponto de chegada de um processo histórico.

É indelével elencar que a Declaração Universal dos Direitos Humanos é tida pelos juristas como um avanço inestimável para o estabelecimento de uma jurisprudência internacional, conservada a dimensão e soberania nacional, contudo dinamizada na mesma proporção em que caminhou a abertura de mercados, ou seja, rompendo as fronteiras nacionais e colocando as suas regras na maior parte do planeta. Já que era possível e permissível a internacionalização do capital e do modo de produção (este último era pretendido tanto pelo bloco socialista como pelo capitalista) deveria ser igualmente pensada a internacionalização dos direitos fundamentais, inerentes a todas as pessoas.[43]

[43] Veja WEIS, Carlos. *Os direitos humanos contemporâneos*, p. 21-27.

Segundo Dornelles a discussão dos direitos humanos é mais ampla que a polêmica estabelecida entre os países socialistas e liberais e resultou de lutas sociais realizadas ao longo da história e que buscaram a ampliação do seu conteúdo. A definição de direitos humanos proposta pela Declaração de 1948, todavia, aconteceu dentro do contexto cultural plural das sociedades contemporâneas.[44]

Dornelles relacionou "*três grandes concepções para fundamentar filosoficamente os direitos humanos: a) concepções idealistas; b) concepções positivistas; c) concepções crítico-materialistas*", constituindo a primeira uma visão metafísica e abstrata, identificada com a vontade divina; a segunda, relacionada diretamente e advinda do poder do Estado e a terceira identificou a afirmação dos direitos humanos nas lutas sociais.[45]

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), não obstante, catalisou os valores humanitários de todas essas vertentes, acumulados ao longo da história do direito (e, portanto, da História), instaurando a visão contemporânea dos direitos humanos.[46]

Conclui-se, portanto, que o esforço aqui empreendido é o de retratar um conjunto tendo um traçado mais amplo do ponto de vista da reunião de informações e dimensões da vida que integraram e acarretaram sentido à experiência vivida, cujo registro chamamos de história.

---

[44] Idem, p. 49 e 66-67.
[45] DORNELLES, João Ricardo W. *O que são direitos humanos*, p. 16-17.
[46] Veja WEIS, Carlos. *Os direitos humanos contemporâneos*, p. 21.

Quanto a reunir dimensões distintas, entrando em diferentes campos discursivos e que, a princípio, não se comunicam de forma direta e estabelecem por isso um impasse quanto a métodos analíticos e procedimentos interpretativos, a análise da Declaração de 1948 respeita aos critérios seguintes:

> *Indagar sobre um uso lingüístico ou modo de significar é* realizar uma análise das alterações significativas que as palavras sofrem no processo de comunicação. *Os significados socialmente padronizados possuem sentidos incompletos; são expressões em aberto, que apenas se tornam relativamente plenas em um contexto determinado. Assim, é impossível analisar o significado de um termo sem considerar o contexto no qual se insere, ou seja, seu significado contextual.* (Warat 1984:65)

Torna-se necessário, portanto, circunstanciar o discurso ou a linha de raciocínio explorada pelo texto jurídico, tomando este imerso em e participante de um debate específico. Todavia, todo discurso, escrito ou pictórico, parte de certos pressupostos e métodos, revelando áreas de conflito e confluência, objetivando amiúde um destino específico. E quanto a esta motivação e o seu destino há ainda outro domínio a ser explorado:

> *A intenção é um dado psicológico e quando não conta com uma teorização adequada da relação entre os signos lingüísticos, os dados do mundo e as categorias psicológicas, o seu valor metodológico torna-se discutível.* (Warat 1984:66)

Deste modo, retornamos aos atores históricos, a Jacques Maritain e, principalmente ao centro da discussão, que é o pensamento humanitário de Charles Spencer Chaplin, contemplando os seus interlocutores.

Posto este percurso analítico, já podemos iniciar o debate adentrando nos elementos relacionados.

Capítulo 2

UMA CONCEPÇÃO HUMANIZADA DA HISTÓRIA

No fundo de cada utopia, não há somente um sonho, há também um protesto.[47]

Oswald de Andrade

[47] Extraído de POZZOLI, Lafayette. *Maritain e o Direito.* Edições Loyola, São Paulo, 2001, p. 76.

2.1 O pensamento humanitário nos filmes de Charles Chaplin

Conforme foi tratado anteriormente, o impulso comum que moveu Charles Chaplin, Jacques Maritain e o avanço dos direitos humanos foi a defesa do humano diante de um ataque ao humano. A seqüência de encerramento do filme O grande ditador (1940), o livro Humanismo integral (1936) e a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) constituíram diferentes formas de manifestação de juízos sobre um período da história da humanidade.

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

A competição e o separatismo presentes no período tratado remontam desde a formação dos Estados modernos, que ao combaterem o despotismo medieval exercido pela igreja centralizaram em si mesmos o exercício do poder, enfrentando-se mutuamente para estabelecer divisas geográficas e culturais. Deste modo, a continuidade desse processo por parte dos Estados gerou a regulamentação interna e entre eles, permeada pela confrontação entre os mesmos.

> *O processo formativo do Estado desenrolou-se segundo a dinâmica de dois movimentos contraditórios e simultâneos: fragmentação e centralização. De um lado, fragmentação na medida em que os príncipes tiveram de lutar contra o poder universalista e centralizador do Papa. De outro lado, centralização na medida em que os príncipes tiveram de lutar contra o poder político e militar de outros chefes políticos rivais. Desse processo resultaram as características fundamentais do Estado moderno: exército e burocracia civil permanentes, padronização tributária, direito codificado e mercado unificado.* (Gonçalves 2004:15)

Todavia, as fontes de estudo de diferentes áreas da vida (arte, pensamento religioso, filosofia humanista, política, pensamento jurídico) se afinaram porque se precipitaram a um mesmo campo de discussão, buscando integrar partes específicas da experiência humana com a conjuntura hostil do período bélico, a fim de transformá-lo. Suas contribuições podem parecer estanques se tratadas pelo historiador ou qualquer outro pesquisador apenas como diferentes áreas de pesquisa. Contudo, as fontes acumularam conhecimentos específicos que precipitaram um anseio universal de paz e respeito à vida humana, elaborando uma oposição ao comportamento das principais forças políticas e econômicas da época para intensificar esforços direcionados à realização de necessidades humanas básicas, simples e, por isso mesmo, universais.

Na conjuntura que deflagrou as duas maiores guerras já vistas pela humanidade, o risível no cinema de Chaplin assumiu um caráter contraditório. Numa mistura de ilusão e lucidez, ou como num sonho que declara certa dose de verdade experimentada pelo

sonhador, os filmes de Chaplin atraíram para si a complexidade do homem moderno, defendendo e combatendo as suas noções de justiça e lealdade, denunciando a sua tristeza, provocando uma luxúria almejada para o seu ridículo e para o próprio infortúnio alimentado em seu cerne.

Para desenvolver tal proposição, é importante realizar um balanço, ainda que resumido, da trajetória estabelecida pelos filmes de Chaplin produzidos no período de 1918 a 1936. Contudo, para fins de aprofundamento da temática em estudo, a abordagem pormenorizada de O garoto (*The kid* – EUA, 1921; dir. Charles Chaplin) e Tempos modernos (*Modern times* – EUA, 1936; dir. Charles Chaplin), inclusos no referido período, será realizada no capítulo seguinte.

Para não me alongar demasiadamente, são tratados mais profundamente neste capítulo alguns filmes que considerei salutares para a dimensão abordada neste estudo, de modo que quanto aos demais filmes exponho apenas uma alusão à sua temática – uma sinopse de próprio cunho. O mesmo acontece quanto aos demais capítulos a diante.

Em Laços de liberdade (*The bond* – Chaplin, EUA, 1918) Chaplin representou Carlitos fazendo propaganda da venda dos bônus de guerra pelo governo americano. Filmando a interpretação dos atores diante de um fundo preto com poucos objetos de cena, sua técnica neste filme deve muito ao teatro; com a insolência peculiar de seu cinema e de forma bastante didática ele explica que entre as obrigações de um homem, esta incluída a compra de bônus de guerra.

O filme é dividido em quatro seqüências principais, que Chaplin nomeou de laços de amizade, laços de amor, laços do matrimônio e, os que seriam mais importantes, laços de liberdade[48], acrescidas do desfecho dividido em mais duas seqüências.

Primeiro, um amigo de Carlitos o encontra acidentalmente, de modo que ambos conversam; ele conta piadas e em seguida pede dinheiro emprestado. Carlitos está apressado, mas empresta o dinheiro, cumprindo com a sua "obrigação" de amigo. Consecutivamente uma donzela se insinua a Carlitos, levantando levemente a saia para que ele veja os seus tornozelos e parte de suas pernas. Carlitos segue-a até um banco de praça. O cenário muda, sendo composto da lua crescente, um banco de praça ao centro e as pontas de uma árvore seca no alto da imagem à esquerda. Carlitos, então, passa a se insinuar a ela, arranca e mastiga alguns pedaços de galhos secos, pendura a sua bengala na "lua", porém sem muita iniciativa. Detrás da lua surge um cupido e acerta-o, de modo que ele cumpre a sua "obrigação" de homem apaixonado, abraçando-a. Mais uma vez o cupido interfere, envolvendo os dois enamorados e apertando-os com uma fita branca parecida com papel higiênico.

A próxima seqüência é a de casamento. Forjou-se um ambiente interno, caracterizado por uma janela com vitral ao fundo que exibia a imagem de uma santa e por dois castiçais laterais com uma bíblia entre eles. Um assistente pede a Carlitos sua bengala e chapéu, para guardá-los, e entrega uma pequena identificação de papel correspondente

[48] Nas legendas Chaplin nomeou desta maneira os trechos do filme, incluindo a alusão aos laços de liberdade como os mais importantes.

aos seus pertences, que ele guarda no bolso enquanto vira-se de costas, mostrando que seu terno está com um pedaço de papel colado à altura das nádegas. O casamento é realizado rapidamente e Carlitos cumpre sua "obrigação", concedendo a aliança à esposa. Em seguida, paga pela cerimônia, atendendo a outra "obrigação". Na saída, seu amigo a quem havia emprestado dinheiro anteriormente joga arroz sobre o casal. Carlitos devolve a identificação ao assistente, que sai para pegar os seus pertences. Enquanto isso, seu amigo pede pagamento pela participação com o arroz. Carlitos tira uma moeda de sua luva para satisfazer a "obrigação" com o amigo, mas o assistente surge com as suas coisas, também à espera de sua merecida retribuição. Carlitos entrega a moeda ao amigo, depois tira outra moeda da luva e oferece ao assistente, que depois de pegar a moeda devolve o seu chapéu e a bengala. Para ir embora, Carlitos chama um táxi, mas é surpreendido por um sapato arremessado pelo seu amigo em sua cabeça, insinuando que ele poderia seguir caminhando (sem o táxi).

Em seguida o filme mostra, em aparições distintas, primeiro uma mulher caracterizada como a Estátua da Liberdade, cortando para plano médio (meio corpo) enquanto ela ergue o braço; depois o Kaiser surge e abaixa violentamente o seu braço, ameaçando tirar a sua espada. Mais um *insert* mostra um plano médio do Kaiser embrutecido, pronto para atacar. Voltando ao plano de conjunto, do lado oposto do Kaiser aparece um soldado armado. São realizados dois *inserts* de meio corpo, um mostrando o Kaiser e outro o soldado, ambos prontos para o confronto. À frente da Estátua da

Liberdade (plano de conjunto), de forma simples o soldado imobiliza o Kaiser, encerrando a seqüência.

Na penúltima seqüência do filme, é apresentado de um lado o *Tio Sam* debaixo de uma espécie de barraca cenográfica, com a inscrição *liberty bonds* (bônus de liberdade); do lado oposto, um homem com uma marreta nas mãos debaixo de cenário congruente, com a inscrição *industry* (indústria); ao centro, uma passagem proporcional a uma porta com a inscrição *the people* (o povo). Em seguida surge Carlitos ao centro da tela, representando o povo: ele paga ao *Tio Sam* um saco de dinheiro e este retribui com um certificado (canudo); o homem da indústria e o *Tio Sam* encontram-se à frente de Carlitos, o segundo entrega o dinheiro ao primeiro e chama um soldado, que se apresenta, deixando entrever a face de Carlitos / povo ao fundo. A "indústria" entrega uma baioneta ao soldado, que aperta a mão do *Tio Sam* e segue adiante, saindo de cena. *Tio Sam* volta-se em seguida para Carlitos / povo, apertando-lhe a mão. Porém, depois de ter acompanhado a negociação, Carlitos / povo vasculha o bolso da calça e, em seguida, procura perto de seus sapatos, onde encontra outro saco de dinheiro. Ele entrega o dinheiro ao *Tio Sam*, repetindo a ação anterior: certificado, indústria, soldado (agora da marinha); entrega da baioneta, aperto de mãos entre *Tio Sam* e soldado, aperto de mãos entre *Tio Sam* e Carlitos / povo e aperto de mãos entre Carlitos / povo e "indústria".

Finalizando, o Kaiser ocupa o centro da imagem, plano de conjunto. Em corte, Carlitos aparece, reprovando-o e preparando para acertá-lo com um martelo gigante, no

qual está escrito *Liberty Bonds* (laços de liberdade ou bônus de liberdade). De volta ao plano de conjunto, o Kaiser discursa enquanto Carlitos adentra sorrateiramente, munido de seu martelo. Posteriormente Carlitos desfere quatro golpes fatais. Ele apóia o cabo de seu martelo sobre o chão e um de seus pés sobre o Kaiser caído. Encerrando em plano médio, Carlitos destaca a inscrição *Liberty Bonds* sobre o martelo e discursa silenciosa e calorosamente.

O filme *The bond* mistura acontecimentos cotidianos como uma verdadeira usurpação da pessoa comum, que deve atender aos diferentes vínculos sociais possíveis, afiançando cada um de seus laços pessoais e com o país. Carlitos torna-se uma espécie de *bond.man* (escravo) ou, pelo menos, um *bonds.man* (fiador).[49] Apesar do apoio ao governo americano, Chaplin neste filme não deixa de demonstrar um povo submisso a toda espécie de laços ou "obrigações", um povo impressionado com o que o *Tio Sam* pode fazer por eles e que é capaz de pagar para usufruir a liberdade que ele, teoricamente, proporciona. Ele propõe uma espécie de acordo (*the bond* também pode ser traduzido como "o acordo") entre a América e os americanos, de modo que os segundos assumiriam a responsabilidade de pagar pela liberdade oferecida pela primeira. Não há registros da repercussão que o filme trouxe no momento de sua exibição, mas sabe-se que ele destinou-se a fazer propaganda da venda dos bônus de guerra nos Estados Unidos. Este filme ficou perdido durante décadas e somente após a morte de Chaplin ele foi recuperado.

[49] A palavra *bond*, no caso do título do filme escrita no plural *bonds*, também pode significar vínculo, laço, obrigação, acordo, fiança.

Chaplin não fez menção a ele em sua autobiografia, mas relatou como foi participar da campanha pela venda de bônus de guerra (ou bônus de liberdade). Ele afirmou que não entendia profundamente o que estava acontecendo, mas foi chamado juntamente com outros artistas para fazer discursos públicos a favor da venda dos bônus de guerra e simplesmente atendeu. Ele descreveu ainda o momento em que estava na Casa Branca com Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Marie Dressler e o então secretário-assistente da Marinha (Franklin D. Roosevelt) para encontrar-se com o presidente Wilson:

> *Então, o presidente entrou. Mary Pickford tomou a iniciativa:*
>
> *– Senhor Presidente, o interesse público nos recompensou amplamente e estou certa de que a campanha dos bônus será um êxito...*
>
> *– Foi, e certamente continuará a ser... – ajuntei eu, completamente confuso.*
>
> *O Presidente olhou para mim incredulamente e, depois, contou uma anedota senatorial sobre um Ministro de Estado que gostava de beber o seu uísque. Todos rimos polidamente e depois fomos embora.* (Chaplin 1965:213)

O seu próximo filme foi o primeiro realizado no estúdio construído por Chaplin e marcou o início das oito comédias contratadas por um milhão e duzentos mil dólares pela *First National*. Segundo relatou em sua autobiografia, foi a partir desse período que ele refletiu mais apropriadamente sobre o valor de seu trabalho. A "nota sentimental", conforme ele mesmo formulou, foi tornando-se cada vez mais importante em seus filmes, aliada às habilidades cômicas. A esse processo ele definiu como a passagem do Carlitos

instintivo para o Carlitos emocional, o qual exigiu de seu autor maior exatidão psicológica na construção do personagem.

Conforme ele descreveu:

> *Enquanto a minha habilidade em construir histórias se desenvolvia, a minha liberdade ia se limitando cada vez mais no campo da comédia.* (...) *Mas mesmo nas antigas comédias eu procurava a nota sentimental.* (Chaplin 1965:208)

Todavia, no filme Vida de cachorro (*A dog's life* – Chaplin, EUA, 1918), podemos identificar alguns indícios do desdobramento desse processo. Nele, Carlitos e a cadela *Scraps* (que significa restos, refugo) são dois sem lugar que vivem pelas ruas. Na primeira seqüência, a legenda anuncia o amanhecer; Carlitos é revelado pelo movimento da câmera, que mostra inicialmente ao longe um prédio velho com uma placa em que se lê "*rooms*" (aposentos, quartos) e depois, mais próximo na imagem, o personagem dormindo num terreno baldio cercado por tábuas velhas, tentando se esconder do frio.

Em seguida, a legenda diz "*Scraps – a throughbred mongrel"* ("*Scraps* – uma vira-latas puro sangue"); num plano mais fechado, *Scraps* é mostrada dormindo num balde, junto de sapatos e uma lata de lixo cheia de garrafas velhas.

Deste modo, enquanto no prédio do outro lado da rua havia quartos disponíveis, Carlitos dormia ao relento, da mesma maneira que um cachorro de rua.

Feita a comparação inicial entre os dois personagens, Chaplin mostra um vendedor ambulante de cachorro-quente anunciando o seu produto entre os transeuntes e

atraindo um cliente bem à frente de onde Carlitos dormia. O cheiro das salsichas atrai Carlitos, que tenta roubar uma para o seu café da manhã. Contudo, ele é surpreendido pela polícia e devolve-a sem que o vendedor percebesse qualquer coisa. O policial tenta tirar satisfações de Carlitos e a seqüência então é investida de trapalhadas cômicas e perseguição. *Scraps*, em seguida, é mostrada no mesmo enquadramento de câmera de sua cena anterior, tentando comer um sapato velho.

Novamente, o vagabundo é comparado à cadela, agora sob o ponto de vista da procura mal-sucedida de alimento.

Consecutivamente, na frente de uma agência de empregos ocorre a seguinte seqüência: um grupo de homens mal-vestidos, em fila, espera por uma oportunidade, quando um funcionário sai pela porta da agência para escrever no quadro negro – do lado de fora – a descrição de uma nova vaga. Os desempregados deslocam-se para falar com ele, deixando à mostra um outro quadro negro que estava atrás deles com os dizeres: "*Wanted! Strong men for Sewer Work. Bring recommendation*" ("Procuramos! Homens fortes para trabalho no esgoto. Trazer recomendação").

O funcionário começa a escrever e os desempregados percebem que não é com eles, voltando aos seus lugares. Enquanto o empregado da agência termina de escrever o anúncio e entra pela porta, Carlitos entra em cena. O enquadramento de toda a seqüência é fixo, sem movimentos de câmera. Carlitos tenta ler o primeiro quadro dirigindo o seu olhar entre os homens da fila, que atrapalham o seu campo de visão. Depois vai até o segundo

quadro, onde se lê "*Men Wanted for Brewery*" ("Procuramos homens para cervejaria") e entra correndo pela porta da agência. Curiosos, os demais desempregados da fila decidem ler o anúncio e, em seguida, entram disparatados na agência de empregos.

Dentro da agência, há dois pequenos guichês para atendimento, sendo que um está aberto, com Carlitos a esperar. Os desempregados empurram Carlitos para o chão e disputam entre si o melhor lugar. O atendente da agência, bravo, põe a cabeça no guichê ao lado e pede que esperem sentados. Carlitos é o primeiro do banco, mas é empurrado e torna-se o último. Há um corte na seqüência, com plano médio do rapaz à janela, preparando-se para atendê-los. Em plano de conjunto, faz-se novamente a confusão entre os candidatos ao emprego, que levam uma bronca do funcionário. Carlitos aproveita-se da situação para voltar ao primeiro lugar do banco.

Do lado de fora, mais um desempregado – gordo e fumando charuto – vê o anúncio da cervejaria e decide entrar para concorrer à vaga. Ao sentar-se no banco, empurra todos para frente, deixando Carlitos sentado no chão.

Um funcionário começa a atender, mas Carlitos não consegue chegar antes de seus "colegas" de infortúnio a ele (o funcionário). Outro atendente é mostrado no segundo guichê, em conjunto com o primeiro, mas Carlitos continua não logrando êxito. Finalmente Carlitos dirige-se rumo à saída da agência, sem emprego.

Na continuidade, mais uma vez *Scraps* aparece em plano fechado, mexendo em latas e garrafas vazias que estão perto de sua "casa". Em seguida, um plano médio (meio

corpo) mostra o policial caminhando cabisbaixo. *Scraps* aparece na esquina e é surpreendida por ele, que tenta tocá-la para longe. Entretanto, com a saída do policial, a cadela insiste em contornar a esquina. Tal qual Carlitos, a cadela também tem os seus problemas com os representantes da lei.

Depois aparece Carlitos caminhando sem rumo pelas ruas. Ele senta-se no chão e também remexe latas vazias no lixo à procura de comida, do mesmo modo que *Scraps*, sem encontrar. Sucessivamente, é *Scraps* quem encontra um osso pela rua. Contudo, cães de todas as partes vão ao encontro dela disputar o osso, iniciando uma briga. Carlitos, ao ver a briga, vai ao auxílio de *Scraps*, lutando com os cães e sendo perseguido por eles pelo bairro. Em plano aberto, a peleja acontece pelas ruas, mostrando diversos tipos de comércio improvisados pelo passeio público – como de verduras e frutas – na frente das casas. Enfim, os cães entretêm-se ao seguirem Carlitos por entre um "mercado" improvisado de comida, deixando o personagem com apenas um cão perseguidor, que se satisfaz ao arrancar os fundilhos de suas calças. Enquanto isso o dono do mercado tenta defender-se dos cães empunhando uma lingüiça contra eles. Portanto, no final da seqüência a luta se travou entre homens e animais no mercadinho improvisado, enquanto Carlitos assume a tutela da cadela *Scraps*.

Sentados nos degraus de uma porta, Carlitos oferece restos de leite a *Scraps*, assumindo a sua guarda e dividindo com ela a própria solidão e a miséria. Seus destinos, então, se entrelaçaram na medida em que se assemelharam. A cadela e Carlitos buscaram

comida sem êxito (às vezes nos mesmos lugares) e enfrentaram a competição com os seus "iguais" na luta pela sobrevivência. Assim, Carlitos lutou com outros vadios por um emprego do mesmo modo que *Scraps* lutou com outros cães por um osso, sendo que no final, os cães lutaram com as pessoas por um pouco de comida. A animosidade e deficiência com que as relações acontecem no filme aproximam as pessoas dos animais, estabelecendo comparações entre as condições de ambos, mostrando-as algumas vezes como similares.

Continuando o filme, Chaplin acrescenta a seguinte legenda: "*A tender spot in the tenderloin*", que é traduzida na versão em português como "Num bairro mal-freqüentado" e cuja tradução literal é "o ponto macio no filé", que equivaleria a anunciar ironicamente "a melhor parte dentro do melhor lugar" ou "o melhor dos melhores lugares".

No entanto, a palavra *tenderloin*, que se refere a uma parte específica de carne bovina situada acima e à frente da coxa, também é o nome de um antigo e conhecido bairro de São Francisco, que possui antigas hospedagens e constitui uma das piores vizinhanças da cidade. Ou seja, tratou-se de uma alusão de Chaplin a um bairro da época.

Sobre o *Tenderloin* sabe-se atualmente que é reduto de negociantes de drogas, viciados, prostitutas e moradores de rua, mas é também um lugar onde se manifesta a cena alternativa das artes. É um lugar histórico, com hotéis preservados do princípio do século XX, teatros alternativos e clubes de comédia que atraem o turismo. Em sua dualidade, ele

mistura uma comunidade internacional e artística diversa – composta de muitos imigrantes e de restaurantes étnicos – com a pobreza e o crime.

Pensando em sua história do ponto de vista da época em que o filme de Chaplin foi realizado (1918), há alguns acontecimentos importantes. Em 1906 este bairro teve quase todos os seus edifícios destruídos por um terremoto que abalou São Francisco, mas foi reconstruído logo em seguida, de modo que alguns de seus hotéis reabriram por volta de 1908 e já se via edifícios de apartamentos restaurados logo em seguida. Os lugares improvisados em que são oferecidos diversos tipos de lanches e outros petiscos são visíveis naquele lugar ainda hoje.

Existem diversas histórias sobre como o *Tenderloin* adquiriu este nome. Uma delas diz que é uma referência à vizinhança, fazendo analogia ao local do corte da carne. Diria respeito, deste modo, ao "baixo-ventre macio" da cidade, região de prazer e perversidade, com alusões à corrupção política e da polícia daquele local. Uma outra história, de veracidade igualmente duvidosa, propõe que o nome é uma referência às partes sexuais das prostitutas que ali atuavam (isto é, "*loins*", que pode fazer menção à região do quadril).

É comum também se ouvir dizer que a vizinhança ganhou o seu nome há muito tempo – não se sabe ao certo quando – das palavras do Capitão dos policiais locais, que por acaso teria ouvido dizer que quando um policial trabalhava em outra parte da cidade, dispunha de recursos para comer apenas o chamado *steak do mandril* (trata-se de um corte

retangular de carne bovina que inclui ossos do ombro do animal). Contudo, diz a toada, depois de transferido à referida vizinhança, o policial acumulava tanto dinheiro – aceitando suborno – que passava a comer *tenderloin* freqüentemente. Uma outra versão desta mesma história diz que os policiais que trabalhavam no *Tenderloin* recebiam um acréscimo no pagamento por perigo, devido à área ser excessivamente violenta, podendo desta maneira consumir um corte de carne mais nobre.[50]

Relacionando tudo isso ao filme, pode-se considerar que há um trocadilho na legenda posta por Chaplin, pelo qual ele fez menção a toda a movimentação de um bairro, extraindo dela uma parte mais específica e expondo-a na seqüência.

Prosseguindo, um plano de conjunto mostra um bar com pessoas bebendo nas mesas e casais dançando. O dono do lugar fiscaliza os seus funcionários, fazendo levantar uma moça que estava dormindo sentada e pondo-a para trabalhar. Num plano de meio corpo, um casal sentado diante de uma mesa decide levantar-se e aparece novamente em plano de conjunto, dançando em meio aos outros.

50 Sobre o bairro *Tenderloin*, veja os sites: **http://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Tenderloin,_San_Francisco,_California&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dtenderloin%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG (pesquisado em 05/04/2007);** http://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.sfgate.com/traveler/guide/sf/neighborhoods/tenderloin.shtml&sa=X&oi=translate&resnum=9&ct=result&prev=/search%3Fq%3DA%2Btender%2Bspot%2Bin%2Bthe%2Btenderloin%26hl%3Dpt-BR, pesquisado em 03/04/2007 e o site http://garotasquedizemni.ig.com.br/archives/001936.php (pesquisado em 03/04/2007).
A respeito da carne *tenderloin*, veja os site: http://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Beef_tenderloin&sa=X&oi=translate&resnum=2&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dtenderloin%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG (pesquisado em 05/04/2007).
E sobre o *steak do mandril*, veja o site http://64.233.179.104/translate_c?hl=pt-BR&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_steak&prev=/search%3Fq%3Dtenderloin%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG (pesquisado em 08/04/2007).

Em seguida, vê-se uma carroça estacionada à beira do passeio, dentro da qual havendo lingüiças penduradas, pratos e canecas; do lado esquerdo há um pequeno fogão. Um senhor de chapéu e bigode organiza o espaço, como se fosse um *trailer* de vender lanches. Carlitos se aproxima com *Scraps* no colo, enquanto o senhor vira-se para o fogão, deixando o caminho aberto para a cadela apossar-se de dois gomos de lingüiça que estavam sobre uma frigideira, prontos para irem ao fogo. Ao notar o feito de *Scraps*, Carlitos põe-na logo no chão, percebendo que há uma bandeja de pães bem à sua frente, pronta para ser degustada. Sorrateiramente, Carlitos começa a comer um por um os pedaços de pão da bandeja, mesmo depois das suspeitas do dono do negócio, até que um policial surge atrás da carroça e o surpreende com um pedaço de pão na mão. Carlitos foge do policial, que é atingido por engano pelo comerciante com uma lingüiça.

A próxima seqüência acontece dentro do bar mostrado anteriormente. Ela inicia enfatizando a brutalidade, com um homem nocauteando outro e tomando a sua acompanhante para dançar. Enquanto dançam, um terceiro homem vasculha os bolsos do nocauteado e extrai-lhe o que encontra.

Do lado de fora, Carlitos e a cadela dirigem-se ao local. O enquadramento da câmera deixa em foco Carlitos, *Scraps* e o nome do local – escrito de forma rústica na parede, ao lado da entrada – que é "*The Green Lantern*" ("A Lanterna Verde"), bem como a indicação de que a entrada é gratuita, o lugar é para dançar e o preço da cerveja é "5$".

Carlitos e *Scraps* adentram o recinto, sendo enquadrados pela câmera junto de uma pequena placa na parede, de um lado, e do gerente, do outro, ambos advertindo que não é permitido cães no recinto. Sem escolha, Carlitos sai do bar, esconde a cadela dentro de sua calça e adentra novamente o recinto, agora com o rabo de *Scraps* escapando por um buraco, causando a impressão de que a cauda era do próprio Carlitos.

Nesta altura, Chaplin faz com que os dois (cão e vagabundo) pareçam ser um só; ambos são *scraps*, ou seja, refugos da sociedade procurando um lugar onde possam comer e passar o tempo.

Outro ponto importante é que Chaplin usa a palavra na composição do filme, não proferida e sim mostrada pelo enquadramento da câmera, transmitindo informações complementares às das legendas. Assim, o diretor valeu-se de metáfora e trocadilhos nas legendas, como no caso do *tenderloin*, ou acrescentou informações impressas de forma sutil na imagem, como as características do local onde aconteceria a ação, a motivação e a restrição para a ação, ampliando a percepção das situações enfocadas.

Podemos perceber isso, respectivamente, no caso das instruções na entrada do bar em que Carlitos e *Scraps* pretendiam ir, que informavam o nome do recinto, que a entrada nele era gratuita e que o preço da bebida era elevado, ou seja, dados do lugar em que a ação ocorreria. O mesmo aconteceu na frente da agência de empregos, com a notícia de abertura de nova vaga de emprego na cervejaria, o que motivou a ação dos desempregados, que entraram apressadamente na agência. Ou, ainda, o caso da placa na recepção do bar

que anuncia a proibição da entrada de cães, restringindo a ação de Carlitos que pretendia entrar com *Scraps* no recinto.

No bar Carlitos procura comida e encontra mais uma vez pessoas comendo cachorro-quente e um vendedor ambulante do sanduíche, que o hostiliza. Há um pequeno palco e à frente do proscênio[51] (lado de fora do palco) alguns músicos tocam para uma animada dançarina. Aplausos com o término da dança e, em seguida, uma cantora iniciante anunciada pela legenda como "*A new singer sings an old song*" ("Uma jovem cantora canta uma velha canção") entristece a platéia, levando-a às lágrimas. Repentinamente, termina a sua participação e a dançarina volta frenética para o palco, acompanhada de forma alucinada pelos músicos que antes estavam enxugando as próprias lágrimas.

Ao entrar no interior do bar, a jovem cantora encontra o gerente irritado com sua falta de atitude. Ele dá a ela, conforme a legenda, a seguinte instrução: "*If you smille and wink, they'll buy a drink*", que em sentido literal significa "Se você sorrir e piscar, eles comprarão uma bebida" e que na versão em português foi traduzida como "Sorria e faça charme, eles consumirão mais".

Carlitos entra em cena, meio confuso e atrapalhado, parando próximo da cantora, que de forma triste e pouco convincente pisca para ele e convida-o para sentar (tudo isso gestualmente). Como Carlitos pensa que ela está com um cisco no olho ou com dores no pescoço, ela fala com ele e a legenda revela: "*I'm flirting*" ("Eu estou flertando"). Então o

[51] Proscênio é a parte anterior do palco, que avança desde a boca de cena até seu limite de separação da platéia. Limite do palco e platéia.

vagabundo empolga-se e convida-a para dançar. Depois dos três (a cantora, Carlitos e a cadela) dançarem desajeitados, vão até uma mesa em que há uma caneca com um pouco de cerveja. O garçom vai até eles, Carlitos mostra a caneca e a legenda expõe "*How about the lady*" ("E quanto à dama?"). Carlitos passa a própria caneca para a dançarina e acaba sendo jogado para fora do bar, junto de *Scraps*, sob os risos dos demais clientes. Do lado de fora um policial surpreende a dupla ameaçando o bar (Carlitos com um tijolo e *Scraps* com os seus dentes), intimidando-os. Não restando alternativa, Carlitos disfarça e sai do local.

Na continuidade dois ladrões organizam-se para roubar um rapaz rico e embriagado que andava desavisado pelas ruas. Embora consigam surpreende-lo, os ladrões também são surpreendidos pela polícia. Um deles corre e consegue despistar o policial entrando no terreno baldio em que Carlitos costuma dormir, enquanto o outro luta e depois foge do segundo policial. O rapaz rico continua sua jornada a pé, em sentido oposto, sem saber o que o acometeu. Aproveitando a oportunidade, o ladrão que está no terreno baldio enterra a carteira roubada do sujeito, como um cão que esconde o seu osso.

Em seguida, Carlitos aparece com *Scraps* em seus "aposentos", enquanto os ladrões estão no bar, tentando despistar a polícia. Voltando a Carlitos, ele tenta dormir em seu lar improvisado usando *Scraps* como travesseiro e descobri, conforme aponta a legenda, que "*There are strangers in our midst*" ("Há alguns estrangeiros entre nós") – ou seja, ele está sendo molestado por pulgas. De todo modo, arruma-se mais apropriadamente e, junto da cadela, põe-se a dormir. Retornando a cena para o bar, um dos ladrões persegue

a jovem cantora e tenta fazê-la dançar com ele. Como ela não aceita, ele a hostiliza brutalmente. O gerente, ao ver a recusa de sua funcionária, vai até ela e a demite. A esta altura, no terreno baldio, Carlitos é acordado por *Scraps* desenterrando a carteira que o ladrão havia escondido. Carlitos observa o dinheiro da carteira e imediatamente decide: "*Back to the Green Lantern*" ("De volta à Lanterna Verde").

No bar Lanterna Verde, a cantora sai do seu camarim cabisbaixa, contendo as lágrimas e vai até o gerente fazer o acerto final pelo serviço prestado. O gerente ri e a dispensa sem nenhuma remuneração. Desesperada, ela joga a sua mala no chão, senta-se na cadeira e deita a sua cabeça na mesa, pondo-se a chorar. Em seguida Carlitos é mostrado com *Scraps* no meio do bar. Ao ver a cantora ele vai até ela, que se alegra e depois lhe conta que perdeu o emprego. O garçom tenta intimidá-lo, mas Carlitos mostra a carteira com o dinheiro e pede-lhe uma bebida, mostrando em seguida à cantora e dizendo "*We will settle down in the country*" ("Vamos nos instalar no campo").

Todavia, os ladrões vêem quando o vagabundo mostra a carteira à dançarina e decidem tomarem-na de volta, enquanto o casal sonha com os filhos que pretende ter. Carlitos é enxotado novamente pelo garçom, tendo de armar um plano para reaver a carteira. Pondo em prática o seu plano, ele passa debaixo do balcão do bar e vai até os camarotes, onde está a dupla de ladrões. A partir daqui, temos uma das mais criativas seqüências mímicas de Chaplin.

Carlitos põe-se atrás de uma cortina e nocauteia um dos ladrões (ambos estão sentados à mesa, tomando cerveja). Em seguida, olha por um buraco na cortina, passa os seus braços por debaixo da mesma e entre o corpo e os braços do ladrão inconsciente (e de olhos abertos) e convida o outro ladrão para uma conversa secreta e sem palavras, pois alguém poderia ouvi-los. Assim, Chaplin encena dois minutos de conversa sem palavras entre Carlitos e o outro ladrão, chegando até a fazer um brinde com ele e, depois, nocauteando-o também com a garrafa de cerveja. Concluindo a seqüência, ele recupera a carteira e todo o dinheiro, deixando os dois ladrões caídos sobre a mesa. Porém, ao voltar sob o balcão, é pego pelo atendente e tem de prestar explicações, de modo que os ladrões tivessem tempo de acordar e iniciar uma briga entre si, alcançando o balcão onde Carlitos se explicava ao atendente. Carlitos pega a carteira e foge.

Inicia-se uma seqüência de perseguição. Os ladrões estão armados e Carlitos pula dentro da carroça de lingüiças, que é alvejada. Imobilizado pelos ladrões, o vagabundo deixa a carteira cair. *Scraps* apanha a carteira e a entrega para a cantora. Com a chegada da polícia, os ladrões tentam se defender dos braços da lei e Carlitos foge para junto de sua amada – que está com a carteira – e de *Scraps*, enquanto o dono da carroça amarga o susto e o prejuízo.

Consecutivamente, a legenda "*When dreams come true*" ("Quando os sonhos se realizam") anuncia o final do filme. Carlitos aparece no meio de um terreno arado, plantando sementes com as próprias mãos. Posteriormente, ele é chamado pela sua parceira

para fazer uma refeição. Entusiasmado, ele pega as suas ferramentas e sai. A sua jovem mulher o espera de pé, dentro da casa, estando em cena ainda parte de um fogão à lenha, uma janela ao fundo, cadeiras, o bule sobre a mesa e um cesto à sua direita. Continuando, surge a imagem de Carlitos entrando pela porta com suas ferramentas e, depois, dos dois se abraçando, com as ferramentas postas por Carlitos em cima da mesa. Em seguida Carlitos libera a mesa de suas ferramentas, a jovem veste-o com seu paletó e os dois dirigem-se com gracejos ao cesto, mirando o seu interior com os olhos e abaixando-se para vê-lo. Na imagem, Carlitos e sua amada aparecem num plano fechado, câmera acima deles. Num movimento de câmera para baixo é mostrado o interior do cesto, onde está *Scraps* com seus filhotes. Carlitos pega um dos filhotes e levanta-o para que a jovem beije-o. A câmera acompanha o movimento de sua mão, subindo novamente e encerrando o filme com a imagem do casal abraçado e feliz.

Entre outros recursos, Chaplin utilizou da comparação entre os homens e os cães para estabelecer a nota sentimental, além do sonho do casal errante que vive a procurar uma oportunidade. Também podemos considerar a referência ao *Tenderloin* como um forte argumento narrativo, já que o bairro abrigou e abriga artistas de todos os tipos, especialmente os considerados da cena alternativa, ou seja, aqueles que estão fora do circuito principal das grandes obras de arte e que se estabelecem desta maneira, ganhando certa notoriedade por isso. Chaplin, dito de outro modo, apropriou-se de diversas formas de contradição para dar vigor à sua comédia e destacar a iniqüidade em que o personagem

principal está submerso, trazendo à tona os dramas sociais em suas *gags* e demais motivos cômicos.

No final do filme, cada qual assumiu um lugar na trama, ficando a cadela e seus filhotes devidamente amparados em um cesto no chão, de modo que as pessoas pudessem cuidar de seus afazeres, zelando inclusive pela tutela do animal – ao invés de disputar com ele ou como ele pelas coisas necessárias à sobrevivência.

Em seguida Chaplin tratou da Primeira Guerra Mundial em um filme que, podemos considerar, constituiu uma reposta à grande polêmica relacionada à sua opinião política e seu pensamento em relação à guerra naquele período, conforme veremos a seguir.

2.2 Chaplin filma a sua primeira versão da guerra

De acordo com o que foi posto anteriormente, Chaplin afirmou em sua autobiografia que não estava certo do que tudo aquilo que ocorria no período da Primeira Guerra Mundial significava do ponto de vista político, exceto pelas duras perdas humanas e pela tristeza impingida para a sociedade em geral. Contudo, também em sua autobiografia, ele relatou o período crítico da Primeira Guerra, já com a participação dos Estados Unidos e depois do filme estar concluído – e em exibição para os soldados ingleses e americanos. Neste período ele acabara de fundar a *Companhia United Artists*, juntamente com Mary Pickford, David Wark Griffith, William S. Hart, Douglas Fairbanks e seu irmão, Sydney. Conforme Chaplin propôs:

> *A guerra tornara-se pior que nunca. Os implacáveis morticínios e destruições através da Europa prosseguiam. Nos campos de treinamento, os soldados aprendiam a atacar de baioneta – como gritar, dar carga, enfiar a lâmina nas entranhas do inimigo e, se a lâmina ficasse presa, a disparar a arma de modo a poder arrancá-la. A histeria era excessiva.* (Chaplin 1965:223)

Os seus biógrafos concordaram quanto a Chaplin não querer tomar parte a favor da guerra naquele tempo, mesmo tendo participado da campanha de venda dos bônus de guerra, assim como em relação a ele não se mostrar como um nacionalista ou patriota, tendendo de forma rudimentar ao socialismo ou manifestando-se como um pacifista.

Segundo Joyce Milton:

> *A verdadeira questão, em Hollywood, onde as opiniões pacifistas de Chaplin não eram desconhecidas, era se ele planejava apoiar ou não o esforço bélico.* (Milton 1997:127)

E ainda:

> *As opiniões pessoais de Chaplin não haviam mudado – ainda odiava o "ogro do militarismo" e acreditava que a guerra colocava as pessoas num estado de espírito que aceita o autoritarismo.* (...) *De todo modo, vendeu milhões em bônus de guerra e comprou ele próprio bônus no valor de 350 mil dólares.* (Milton 1997:134)

Já Cony descreveu este filme como "*A revolta contra os aproveitadores do sentimento patriótico, que impelem chefes de família a matar outros chefes de família*"[52] e definiu a posição de Chaplin na época da entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial nos seguintes termos:

> *O pensamento político de Chaplin, a esta altura, tomara rumos definidos. Não pertencia a nenhum partido, mas toda a sua inteligência, toda a sua intuição levavam-no para os partidos da esquerda, mais explicitamente, para o socialismo.* (Cony 1967:43)

Matos-Cruz também considerou a simpatia de Chaplin pelo socialismo soviético como parte da orientação de seu pensamento político: "*Chaplin não esconde a sua admiração por V. Lenine: 'É um homem na verdade notável, e o apóstolo de uma idéia inteiramente nova'.*"[53]

---

[52] Veja CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony. p. 44.

[53] Veja MATOS – CRUZ, José de. *Charles Chaplin*: a vida, o mito, os filmes, p. 32.

A polêmica gerada pela sua contradição de idéias e sentimentos em relação à Primeira Guerra no período em que ela ocorreu pode ser apreendida também pelo alcance de seus desdobramentos. Em 1931, quando Chaplin estava em visita à Inglaterra, na cidade de Londres, recebeu cerca de 73 mil correspondências, conforme foi relacionado numa coletânea de textos escritos por ele[54]. Eis um trecho em que Chaplin trata do assunto:

> *Há cartas dirigidas simplesmente a Charlie Chaplin, algumas, ao "Rei Charlie", outras ao "Rei do Riso": umas contendo o desenho de um esfarrapado chapéu de coco, outras a reprodução dos meus sapatos e bengala e, em algumas, uma pena branca e a pergunta do que fiz durante a guerra*[55]. (...)
>
> *Também há cartas de boas vindas. Numa delas, enviam-me uma cruz de ferro com a seguinte inscrição: "Pelos seus serviços durante a Grande Guerra" e "Onde te encontravas quando a Inglaterra estava em luta?"*
>
> *Outras há, ainda, que me agradecem a sorte que tenho proporcionado aos seus remetentes. Contam-se aos milhares. Um jovem soldado manda-me as quatro medalhas ganhas, por ele, durante a guerra.*
>
> *Diz que mas envia porque os meus méritos não foram devidamente reconhecidos. A sua ação foi tão pequena e a minha tão grande – acrescenta – que pretende que eu possua a sua Cruz de Guerra, a regimental e outras medalhas.* (Chaplin 19?:85-86)

De todo modo, o seu filme compôs o imaginário da época e foi uma versão cômica do que Chaplin acreditava que ocorria naquele momento nos quartéis de treinamento de soldados americanos e, sobretudo, dos funestos campos de batalha.

---

[54] CHAPLIN, Charles. *Carlitos*: uma antologia, 19?

[55] *Esconder a pena branca significa dar prova de covardia* (a parte em itálico é a nota do original da editora Íris). Tratou-se de um insulto, referindo a Chaplin como um covarde.

O filme inicia com a imagem parada de Carlitos travestido de soldado, à esquerda, e a inscrição *Shoulder arms. Written and produced by* ("Ombro, armas. Escrito e produzido por") ocupando o restante da tela. Uma mão segurando um giz branco aparece em cena e aponta o caminho de leitura rapidamente, palavra por palavra, indicando em seguida a figura de Carlitos e logo depois completando a frase ao escrever *Charles Chaplin*. A mão, então, aponta novamente para a figura de Carlitos, imitando um revólver a atirar no personagem. A curta cena de abertura se encerra com escurecimento.

Relacionando a cena inicial a toda a controvérsia gerada em torno da participação de Chaplin na Grande Guerra nos tempos em que ela se deflagrava – tempo este em que foi também realizado e exibido o filme – podemos analisar qual seria a intenção inicial de seu autor. Todavia, é como se Charles Chaplin atribuísse a Carlitos a missão de redimi-lo de participar da guerra, mantendo-se o cineasta protegido por detrás da figura do seu personagem vagabundo (agora um vagabundo transfigurado em soldado). Ou seja, se quisessem atirar em alguém, se era realmente necessário colocar alguém na linha de tiro, melhor que esse alguém fosse Carlitos.

Continuando, surge a seguinte legenda: *The awkward squad* ("O pelotão dos desajeitados"), abrindo depois a imagem de vários soldados lado a lado empunhando suas armas. Um movimento de câmera mostra do lado esquerdo da imagem Carlitos entre eles e o Capitão do pelotão, tentando ensiná-los as posições e maneiras adequadas de empunhar a arma e organizarem-se em fila. Carlitos tem dificuldades com a tarefa, sendo chamado pelo

Capitão para repassar a orientação separadamente do resto do grupo. Não logrando resultado, o Capitão coloca-o de volta ao grupo e tenta orientá-lo. Surge a legenda *Put those feet in* ("Endireite os pés"). Alguns motivos cômicos são elaborados nesta seqüência em que Carlitos está passando por treinamento, até que os recrutas são dispensados e Carlitos corre para dentro de seu acampamento e põe-se a dormir.

Até este trecho do filme Chaplin mostrava a sua figura aderindo à guerra, mas não pessoalmente, tendo para tanto elegido uma espécie de heterônimo: o seu personagem Carlitos. Sobremaneira, seria fácil atribuir covardia a Charles Chaplin no caso deste negar-se ou considerar-se inadequado para a guerra, ao contrário do que ocorreria com o atrapalhado personagem Carlitos, que em sua simplicidade poderia até sonhar com o *front* de batalha, mas talvez não conseguisse capacitar-se suficientemente para a "glória" de tal feito.

Acontece o escurecimento da imagem e entra a legenda *Over There*, traduzido na versão em língua portuguesa como "Para o fronte", mas que literalmente significa lá, ali. Em seguida surge Carlitos fumando um cigarro, visto pelas costas, adentrando o caminho estreito de uma trincheira com seus apetrechos de guerra. O seu número de identificação (13), remetendo ao azar do personagem, fica à mostra. O personagem pára diante de uma placa de madeira que diz *Broadway* e que aponta para a direção em que ele caminhava. Ao lado, em uma outra placa lê-se *Rotten Row*.

A palavra *Broadway* significa via larga, além de ser o nome da avenida da cidade de Nova Iorque que é conhecida mundialmente principalmente pelos seus espetáculos musicais. Assim, tal indicação parece propor uma comparação, com o soldado chegando ao ambiente de guerra e passando pelos apertados caminhos das trincheiras como se estivesse caminhando em direção a um espetáculo da larga avenida *Broadway* ou como se fosse um talento em busca de glórias.

Já *Rotten Row* é o nome de uma avenida bem freqüentada de Londres que possui valor histórico. No fim do século XVII o rei Guilherme III transferiu a corte para o Palácio de Kensington, localizado no parque Kensington Gardens, que ficava ao lado do *Hyde Park*. Considerando que o caminho entre o referido palácio e o Palácio de St. James era demasiado perigoso, em 1690 o rei decidiu instalar trezentas lâmpadas a óleo numa estrada que atravessava o *Hyde Park*. Esta acabou sendo a primeira estrada iluminada artificialmente do país e ficou conhecida como *Rotten Row*, uma versão inglesa do francês *Route de Roi*, que pode ainda ser traduzido como "Caminho do Rei".

O *Hyde Park* tem seu nome advindo de *hide*, uma unidade de medida que compreende de 240 a 490 m² (tamanho original do parque), e é reconhecido como um dos parques reais de Londres. Importante dizer ainda que em 1665, enquanto a peste negra dizimava a população londrina, muitas pessoas decidiram acampar no *Hyde Park* tentando fugir de contaminação pela doença. Posteriormente o *Hyde Park* se tornou um lugar para celebrações nacionais e em 1814 o Príncipe Regente – mais tarde coroado Jorge IV –

organizou lá uma queima de fogos de artifício em comemoração ao fim das Guerras Napoleônicas.

Outra informação relevante é que a partir de 1872 foram permitidos atos públicos numa parte específica do parque, a qual passou a ser conhecida como *Speaker's Corner* ("Esquina do orador"). Ainda hoje essa é uma área onde qualquer pessoa pode protestar sobre temas que julgue de valor, como ocorreu em 2003, ocasião em que aconteceu uma das maiores manifestações da história do *Hyde Park*, contando com mais de um milhão de pessoas reunidas em oposição à guerra no Iraque.[56]

Todavia, dentro da trincheira do filme dois caminhos eram apontados: em frente, a animada e divertida "Via larga" e, ao lado, o soldado poderia trafegar rumo a um espaço de comemorações e manifestações democráticas – um parque real de Londres – passando pelo renomado e iluminado "Caminho do rei", como se estivesse num dos mais nobres percursos da França. Além disso, tomando a cena de abertura do filme e o momento em que ele foi realizado, Chaplin e Carlitos poderiam ser vistos como a mesma pessoa, porém dividida entre o movimento artístico / cultural de Nova Iorque (EUA) e a abastada realeza londrina (Inglaterra), associando no filme os dois países que o pressionaram a participar da Grande Guerra no momento em que os Estados Unidos aderiram ao conflito armado, bem como os grupos sociais dos quais Chaplin participava no período. De um lado estava o

[56] As informações sobre *Hyde Park* e *Hotten Row* foram extraídas dos sites:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Hyde_Park, pesquisado em 24/04/2007;
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_Kensington, pesquisado em 09/05/2007;
http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_St._James, pesquisado em 09/05/2007.

mundo do entretenimento e do estrelato internacional, ávido por respostas acertadas e consistentes de seus ídolos, enquanto do outro estava a sua origem na capital da Inglaterra que o obrigava ao exercício do dever cívico e patriótico. Dessa maneira, todos os caminhos pareciam levá-lo à guerra.

Não bastassem à análise os elementos já apresentados, podemos ainda considerar neste curto trecho do filme a manifestação de uma parte do juízo de Chaplin acerca da guerra e, especificamente, do combatente. O soldado descrito por Chaplin e personificado na figura cômica de Carlitos chegava a uma guerra em que seus compatriotas já instalados distinguiam o trajeto dentro das trincheiras (*Broadway* e *Rotten Row*) como caminho para honrarias, fama, mérito e heroísmo.

Seguindo o fictício e prosseguindo ao conjuntural, é indelével intermediar que este comportamento apontado no filme foi relacionado também por estudiosos como um fenômeno comum à situação de guerra, conforme se lê a seguir:

> *Com o desenvolvimento da Psicologia, os estudos sobre as razões do comportamento individual e coletivo multiplicam-se, propiciando algumas explicações sobre a guerra. A euforia que muitos combatentes apresentam no momento de sua partida para o* front, *isto é, o local onde se travam as batalhas, pode ser interpretada como um forte desejo de fugir à mediocridade do cotidiano. Isso porque na guerra são permitidos atos – como matar, roubar e destruir – que em circunstâncias normais são punidos pelas leis e porque os homens têm nela um momento único para extravasar sua agressividade, fruto de suas decepções com a vida.* (Janotti 1992:4-5)

Ao considerarmos a versão do filme sem os cortes realizados pelo próprio Chaplin antes de seu lançamento, Carlitos é um pai de família, que passeia com seus três filhos (os três de pés entreabertos e segurando bandeirinhas dos Estados Unidos) e é maltratado pela sua esposa, que o recebe em casa atirando-o um rolo de madeira para fazer massa (popularmente chamado de "pau de macarrão") devido ao adiantado da hora. Carlitos é uma espécie de "gata borralheira", tendo de executar os serviços domésticos da sua forma desajeitada, até receber uma carta com os seguintes dizeres: "*Viaje com todas as despesas pagas e desfrute de um trabalho atrativo e emocionante usando o uniforme do Tio Sam. Aliste-se já! Não espere mais!*"[57] Diante disso, Carlitos alista-se, passando por um exame médico com muitas *gags* e motivos cômicos.

Concluindo, Carlitos havia saído do "pelotão dos desajeitados" ou, na versão sem cortes, do malfazejo dia-a-dia de marido e "homem do lar" – situações em que estava diante da sua própria mediocridade – podendo agora dar vazão a toda sua lascividade escondida, sem ser julgado ou condenado por isso. Pelo contrário, poderia ainda ser considerado um herói e suas atitudes tidas como um exemplo de bravura.

Além de tudo isso, a referência à *Hotten Row* – que é, dito mais uma vez, a versão inglesa da *Route de Roi* francesa – também faz menção à relação histórica entre França e Inglaterra, que lutavam juntas na então chamada Grande Guerra contra o poderio alemão e austro-húngaro.

[57] Tradução retirada diretamente dos complementos, no DVD, da versão do filme em português.

Continuando o filme, Carlitos decide caminhar pela *Broadway*, ou seja, seguir adiante pela trincheira. A câmera acompanha-o pelas costas. Enquanto ele caminha tranquilamente carregando as suas coisas, uma bomba explode sob seus pés, mas ele sequer toma conhecimento disso. A fumaça obscurece a imagem, até que sua dispersão permite ver Carlitos conversando com um soldado, que o indica a primeira entrada da trincheira como aposento.

Carlitos volta, agora focalizado de frente, e segue em direção ao seu espaço na trincheira, que é mostrado em seguida, com dois soldados aparentemente entediados – um fumando cachimbo e outro lixando as unhas. O recém-chegado é mostrado do lado de fora batendo à porta; o soldado, interrompido em seu trago, levanta-se e vai atender.

Do lado de fora do "aposento", o soldado conversa com o novato, indagando o motivo de ele trazer uma ratoeira presa a um dos botões de sua camisa. Em plano fechado, a ratoeira prende o dedo do soldado. Carlitos logo o liberta e arma a ratoeira novamente. Depois Carlitos indica a direção da parte interna (alojamento) da trincheira, ou seja, o local onde ele ficará hospedado e no qual poderá ser vítima de ratos. O Capitão chega ao interior do *front*, os dois soldados fazem continência, de modo que Carlitos prende o seu dedo na própria ratoeira. Em seguida Carlitos é mostrado já dentro de seu novo lar, colocando um ralador de queijo pendurado, com a finalidade de esfregar suas costas, coçando-as.

A legenda *The enemy* (“O inimigo”) interrompe a seqüência. Os soldados do exército inimigo são mostrados adentrando em fila uma outra trincheira, seguidos pelo Capitão ridiculamente baixo, que os orienta de forma intempestiva e desajeitada.

A legenda *A quiet lunch* (“Uma refeição tranqüila”) prenuncia o almoço do grupo aliado. Em cena, Carlitos e um companheiro de trincheira se alimentam enquanto, ironicamente, bombas caem espalhando fumaça sobre a trincheira. Um plano de meio corpo de Carlitos mostra sua dificuldade para engolir a refeição destinada ao campo de batalha. Em seguida, o outro soldado levanta-se e diz a Carlitos *Make yourself at home* (“Sinta-se em casa”) – conforme conta a legenda – entrando em seguida no espaço de descanso, o interior da trincheira. Mais uma vez Carlitos estica-se e tenta manter-se sossegado, enquanto as bombas caem, interferindo inevitavelmente em seu momento de folga. Consecutivamente os soldados inimigos – que estavam a dormir – são mostrados sendo esbofeteados e chutados pelo seu Capitão, a fim de que voltem para seus postos de batalha. Ao voltarem eles são bombardeados e o pequeno Capitão esconde-se trincheira adentro.

Com a legenda *Later* (“Mais tarde”) inicia-se uma seqüência em que Carlitos imagina-se de volta em seu país de origem. A placa indicando *Rotten Row* fica à vista, enquanto Carlitos – na trincheira e sob a chuva – é mostrado pensativo no canto oposto da imagem, com seu rifle apoiado no ombro e o olhar perdido. A tela é dividida ao meio, mantendo a imagem de Carlitos solitário, de um lado, e do outro lado (em que se lia *Rotten*

Row) surge uma longa avenida cercada de prédios. Em seguida, a imagem da avenida é substituída e surge outra, de um homem atrás de um balcão preparando uma bebida, sobreposta e confundindo-se com o próprio ambiente da trincheira, deixando visível a placa que indica *Rotten Row*. Enquanto Carlitos se precipita em seus pensamentos, bombas caem e assustam-no, de modo que ele acaba retomando o seu estado normal de consciência.

Em seguida acontece, conforme explica a legenda, *Changing guard* ("A troca da guarda"). O soldado a assumir o posto aproxima-se e surge a inscrição *The password – "It's wet"* ("A senha: 'está chovendo'"). Carlitos, então, adentra o seu espaço de repouso na trincheira e deita-se na companhia de dois soldados. A legenda *News from home* (Notícias de casa) anuncia a chegada das correspondências. Os soldados recebem-nas eufóricos, mas não há nada para Carlitos. Triste, o personagem observa os demais soldados degustando os quitutes que receberam da família e se consola comendo o queijo de sua própria ratoeira – a qual estava em cima da mesa, ao lado de um gramofone. Seus colegas oferecem um pouco das guloseimas recebidas, porém Carlitos prefere não aceitar, saindo do seu aposento. Fora do aposento, mas ainda na trincheira, Carlitos encosta-se ao lado de um soldado que lê atento à correspondência recebida, pondo-se a acompanhar as emoções da leitura do seu compatriota, até que o companheiro percebe a companhia indesejada e distancia-se do espectador. Carlitos, então, permanece solitário e entristecido.

Do lado inimigo os soldados pregam uma placa na trincheira apontando para os aliados, na qual se lê *Paris 1918*, enquanto o Capitão enche a sua caneca com uma bebida.

De volta a Carlitos, um soldado aproxima-se dele com um embrulho. Entra a legenda, que diz *This must be yours* ("Deve ser para você"). O personagem de Chaplin, todavia, pega o embrulho e abre-o, encontrando dentro dele um pacote com uma espécie de biscoito duro e uma pequena lata redonda, descrita pela legenda como *Limburger* ("queijo"). Trata-se de um tipo de queijo originário da Bélgica e que possui muito mau cheiro. Podemos dizer que se trata de um dos queijos (senão o queijo) mais mal cheirosos de que se tem notícia. Imediatamente Carlitos põe a sua máscara de gás e termina de desembalar o queijo.

Enquanto isso, o Capitão do lado inimigo bebe em nome da vitória (*To the day!* conforme aponta a legenda). Nada obstante à sua conduta usual, Carlitos arremessa o queijo do lado inimigo e acerta a face do Capitão. Devido ao fedor, os soldados inimigos também alçam mão de suas máscaras de gás para protegerem-se. Já o Capitão manifesta a sua fúria chutando os seus soldados.

Em seguida acontece o escurecimento da imagem e a entrada da legenda *Bed time* ("Hora de ir para a cama"). Carlitos prepara-se para sair da chuva e entrar em seu espaço de repouso na trincheira. Ao descer ao alojamento ele encontra o local coberto de água até os joelhos, imergindo totalmente a sua cama. Uma vela colocada em cima de uma tábua que flutua sobre a água ilumina o ambiente. Três soldados dormem amontoados no

lado de cima de um beliche e outro soldado garante o seu sono mantendo apenas o seu rosto e seus pés fora d'água. Num plano mais fechado, um sapo é mostrado sobre o pé deste soldado. Carlitos resgata o seu travesseiro submerso e tenta ajeitá-lo, pegando em seguida sua coberta e deitando-se sob a água. Ao ver o sono profundo e ouvir os roncos de seu companheiro subaquático, Carlitos balança a água de modo a fazê-lo engasgar-se. O soldado acorda e fala, por meio da legenda, *Stop rocking the boat!* ("Não faça ondas!", que também pode ser traduzido como "pare de balançar a embarcação"). Carlitos ri e apronta mais uma com o seu colega, soprando a vela rumo ao seu pé que acaba por queimar-se. Enfim Carlitos tenta dormir, mas fica com a cabeça embaixo d'água. A solução que o pequeno soldado encontra é retirar a trompa do gramofone e usá-la como um funil acoplado á sua boca, permitindo-o respirar enquanto dormia dentro da água.

Na continuidade, há o escurecimento da imagem. Surge a imagem de dois soldados de guarda na trincheira. Ocorre novo escurecimento da imagem e aparece a legenda *Morning* ("De manhã").

Carlitos e seus compatriotas acordam e se preparam para um novo dia de batalha. Do lado de fora dos aposentos há muita correria. Um soldado telegrafa, outro corre para dentro do "quarto" e avisa: *Over the top in fifteen minutes!* ("Ao ataque dentro de quinze minutos!", conforme mostra a legenda). Os soldados pegam suas armas e saem rapidamente do aposento. Enquanto espera a hora de atacar, Carlitos olha sua identificação no pescoço com o número 13, tira uma moeda do bolso e joga-a para cima, testando a

própria sorte. Tira também um espelho do bolso da camisa e olha-se, ajeitando levemente a sobra de cabelo do lado de fora do capacete de guerra. Em plano de meio corpo o Capitão está atento ao relógio, que é mostrado em close na continuidade, marcando quatro horas e cinqüenta e quatro minutos. Todos os soldados aguardam, enquanto bombas caem e enchem de fumaça a trincheira. Carlitos, mostrado em destaque, tira um cigarro do bolso e movimenta-se angustiado. O Capitão é mostrado em plano médio e depois em um plano de conjunto da trincheira ele chama a atenção dos soldados. Carlitos entusiasma-se, põe-se em posição de subir rumo à trincheira do inimigo, mas cai da escada. Um soldado tenta subir em sua frente, mas ele não permite. Contudo, ao subir alguns degraus e observar o que ocorre sobre a terra – além da queda de uma bomba enfumaçando a trincheira – Carlitos prefere dar passagem ao colega, indo adiante logo depois dele, ainda sob o impacto de bombas que atingem a trincheira.

Com o escurecimento da imagem aparece a legenda *The captured trench* ("A trincheira conquistada"). Acontece o esclarecimento da cena, com um soldado a espera e outro correndo com as mãos para cima. Surge nova legenda – *13 not so unlucky* ("13 nem sempre dá azar") – e logo depois, um a um, treze soldados inimigos adentram a trincheira de mãos para cima, seguidos pelo soldado responsável pela captura (Carlitos, o número 13) empunhando sua arma repleta de capacetes de soldados inimigos pendurados. Carlitos presenteia um de seus companheiros com um capacete do inimigo e adentra vitorioso a trincheira, fumando o seu cigarro. O valente combatente oferece cigarros aos prisioneiros,

que aceitam avidamente – exceto o Capitão inimigo, que desafia Carlitos ao pegar o cigarro e jogá-lo fora. Carlitos, por sua vez, toma-o de forma brusca e põe-no deitado sobre suas pernas, desferindo tapas em suas nádegas como se estivesse a dar uma lição em uma criança. Os soldados / prisioneiros aplaudem e comemoram tal atitude, até Carlitos repreendê-los também.

O Capitão de Carlitos apresenta-se e pede esclarecimentos, conforme aponta a legenda: *How did you capture thirteen?* ("Como você pôde capturar treze?"). A resposta de Carlitos é vista na legenda seguinte: *I surrounded them.* ("Eu os cerquei"). Seu Capitão estende a mão direita, enfaixada, para cumprimentá-lo. O soldado entusiasmado aperta a sua mão fortemente, causando dores no Capitão, que se retira imediatamente. Em seguida, Carlitos depara-se com a placa *Paris 1918* afixada na trincheira e encaminha os prisioneiros na direção apontada pela placa – não como os conquistadores de tal localidade, mas como seus prisioneiros.

É importante considerar que a descrição que Chaplin fez das trincheiras neste filme também aludiu práticas factuais dos soldados, porém esculhambando a seriedade com que a guerra era experimentada e ridicularizando os motivos que levaram os soldados à luta. Outro fator importante na abordagem das trincheiras como ambiente de guerra é a mudança que elas significaram para a prática de guerra. Para remeter à dimensão que esta modalidade de batalha alcançou podemos tomar as assertivas abaixo, que dizem respeito a setembro de 1914:

> *A primeira batalha de Marne salvara Paris, e a guerra ingressava agora numa nova e inesperada fase: O beco sem saída da guerra de trincheira.*
>
> *Numa extensão de 640 km, dos Alpes ao mar do norte, através do norte da França, os lados em confronto construíram uma vasta rede de trincheiras. Essas trincheiras tinham abrigos subterrâneos e na frente cercas de arame farpado esticadas por vários metros, como uma barreira ao ataque.* (...) *Entre os exércitos oponentes jazia a 'terra de ninguém', uma vasta superfície de lama, árvores despedaçadas, terra revolvida e troncos partidos.* (...) *Quando os soldados atacantes escalavam suas trincheiras e avançavam corajosamente ao longo da terra de ninguém, eram dizimados pelo fogo da artilharia pesada e caçados pelas metralhadoras. Se penetravam na linha de frente das trincheiras inimigas, logo eram rechaçados por um contra-ataque.*
>
> *Apesar das baixas assustadoras, pouco terreno mudava de mãos. Assim, grande parte do heroísmo, sacrifício e mortes redundava em nada. Os generais ordenavam ataques ainda maiores para terminar com o impasse; isso apenas aumentava a ação ceifeira da morte, pois a vantagem estava sempre com a defesa, que possuía metralhadoras, rifles de repetição e arame farpado.* (...) *Ganhos e perdas de terra eram medidos em metros, mas as vidas da mocidade européia eram aferidas em centenas de milhares.* (...) *Esse esforço fútil de romper as linhas inimigas ceifou incontáveis vidas sem nenhum propósito*. (Perry 1999:523)

Além disso, as condições de vida nas trincheiras também tinham precedentes aos quais Chaplin remeteu de uma forma que podemos considerar delicada e indireta – ou, até mesmo, maquiada – em seu filme. Exemplos disso são a ratoeira usada como aparelhamento por Carlitos, as refeições realizadas sob bombas e nuvens de fumaça e o sono embaixo d'água. Tais detalhes remeteram às condições desumanas em que se

instalaram e viveram os combatentes de ambos os lados durante a guerra. É importante relacionar como foram tais condições, conforme vemos na descrição a seguir:

> *As trincheiras se tornaram ao longo dos anos da 1ª Guerra Mundial um dos palcos principais por onde passaram as tropas.* (...) *Entre as principais causas de morte se encontram a falta de higiene e o contato freqüente com ratos e insetos, além do frio e de todo o stress provocado pelo longo período em que ficavam parados nas trincheiras e pela possibilidade de serem alvejados por seus inimigos.* (...)
>
> *Muitos homens que morriam nas trincheiras eram enterrados onde caíam.* (...) *Outro problema sério encontrado nas trincheiras eram os ratos, atraídos pelos cadáveres e pelos alimentos estocados nas guarnições. A quantidade de ratos aumentava enormemente (cada casal de ratos podia ter até 880 filhotes ao longo de um ano) e, conseqüentemente, as trincheiras acabavam contando com esse inconveniente.*
>
> (...) *Outra situação corriqueira nas trincheiras nessa estranha e desagradável relação entre homens e ratos ocorria quando os roedores se escondiam nos bolsos dos casacos dos soldados ou ainda nos sacos de dormir, causando enormes sustos, fora mordidas e infecções (o primeiro lugar que os ratos costumavam atacar eram os olhos, partindo posteriormente para o interior do corpo).* (Machado 2000)[58]

Desse modo, andar com uma ratoeira pendurada no botão da camisa e improvisar um funil para respirar debaixo da água durante o sono não constituíram apenas motivos cômicos sobre o tema da guerra, mas uma exposição mordaz da experiência humana, tomando a conjuntura do período.

[58] Veja MACHADO, João Luís Almeida. *De olho na História*: notícias da Grande Guerra (1914-1919) *in:* http://www.planetaeducacao.com.br/novo/artigo.asp?artigo=191, pesquisado em 19/04/2007.

Assim, quanto à interlocução de Chaplin com o conjunto que o circundava na época do filme, podemos ainda relacionar como as opiniões evoluíram ao longo do decurso da Grande Guerra. O pensamento humanitário de Chaplin, escondido em sua comédia e detrás de suas contribuições para a campanha de bônus de guerra, não constituiu um fenômeno isolado. Foi, ao contrário, resultado de uma consciência compartilhada – porém não de um entrosamento – de determinados grupos ou setores da sociedade naquele período, já que as difíceis circunstâncias oferecidas pela guerra geravam reflexões múltiplas sobre o seu significado.

De acordo com Janotti:

> *Um dos fenômenos históricos que despertou maior interesse dos analistas foi o fato de que enquanto a guerra se internacionalizava – com a formação de exércitos coloniais ingleses, e franceses – também se internacionalizava a consciência pacifista. Protestos e denúncias multiplicavam-se por parte de sindicalistas, religiosos e artistas.* (Janotti 1992:30)

Charles Chaplin descreveu em sua autobiografia o período de entrada dos Estados Unidos na Grande Guerra e expôs o seu olhar sobre os acontecimentos:

> *Os que se evadiam ao cumprimento do serviço militar, quando convocados, eram condenados a cinco anos de prisão e cada homem devia conduzir no bolso o seu certificado de registro militar. Vestir roupas civis era vergonhoso, pois quase todos os jovens estavam de uniforme, e se alguém assim não estava trajado, poderia ser intimidado a mostrar o seu cartão de registro, ou uma mulher sarcasticamente poderia lhe dar uma pluma para pó de arroz de presente. Alguns jornais me criticavam por*

não ter ido participar da guerra. Outros me defendiam, dizendo que as minhas comédias eram mais necessárias do que os meus serviços militares.

O Exército norte-americano, novo e repousado quando chegou à França, queria entrar imediatamente em ação e, contra os conselhos dos experimentados franceses e ingleses, já com três anos de sangrentos combates, entraram numa batalha com ousadia e coragem, mas ao custo de centenas de milhares de baixas. Durante semanas, as notícias eram desalentadoras. Longas listas de mortos e feridos norte-americanos figuravam nos jornais. Depois, houve uma trégua e, durante meses, os norte-americanos, como os demais aliados, viveram nas trincheiras longos dias de aborrecimento em meio da lama e do sangue. Por fim, os aliados começaram a avançar. Em nossos mapas, as bandeiras iam sendo mudadas para a frente. Todos os dias, multidões observavam essas bandeiras com ansiedade. Depois veio o fim, ao preço de imensos sacrifícios. E grandes manchetes anunciaram em letras negras: O KAISER FUGIU PARA A HOLANDA. E, em seguida, uma página inteira dos jornais só com estas palavras: ASSINADO O ARMISTÍCIO! Eu estava em meu quarto no Clube Atlético, quando chegou tal notícia. Nas ruas, embaixo, havia um verdadeiro pandemônio: buzinas de automóveis, apitos de fábricas, pistons e outros instrumentos começaram a estridular e assim continuaram, durante todo o dia e toda a noite. O mundo parecia louco de alegria, cantando, dançando, abraçando, beijando, amando. Paz, afinal!

Viver sem guerra era como ter subitamente saído de uma prisão. Tínhamos sido tão treinados e tão disciplinados que, ainda durante vários meses, tínhamos medo de sair sem os nossos cartões de registro militar. Contudo, os aliados haviam ganho a guerra – qualquer que fosse o significado dessa vitória. Uma coisa era certa: a civilização que tínhamos conhecido nunca mais seria a mesma. Essa era havia passado. Tinha passado também aquilo a que davam o nome de decência básica – mas a

> *decência, afinal, nunca foi prodigiosa em nenhuma era.* (Chaplin 1965:223-225)

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. Algumas noções de *decência básica*, conforme ele mesmo mencionou, haviam se perdido a partir de então – noções essas que eram frágeis mesmo antes da guerra.

Todavia, o significado de decência atribuído por Chaplin parece mais facilmente apreensível se tomarmos como fonte os seus filmes, o que será realizado mais apropriadamente na continuidade da análise em curso. Nessa perspectiva, quanto à apreciação do filme, a jornalista Milton considerou:

> *O filme era irreverente, mas à sua maneira estava mais próximo da verdadeira experiência do soldado do que muitos filmes dramáticos – ele reconhecia que os heróis não se fazem com banda de música e grandes palavras, mas por força das circunstâncias.* (Milton 1997:135)

Na continuidade de *Ombros armas* vemos a legenda *Two of a kind* (“Almas gêmeas”), antecedendo a um plano de conjunto de Carlitos e outro soldado sentados na trincheira, comendo e bebendo depois da conquista de território inimigo. Uma placa de madeira na entrada da trincheira, visualizada parcialmente, exibe o desenho de uma mão que aponta rumo à direção do inimigo. Carlitos levanta a garrafa fechada sobre a trincheira e um tiro arranca-lhe o gargalo, o que surpreende o seu amigo de guerra. Depois de

Carlitos servir a bebida, o seu colega oferece-lhe um cigarro, que é aceso por Carlitos da mesma maneira com que a garrafa foi aberta – para repetida surpresa de seu companheiro.

Carlitos espreguiça, dá o seu último trago e, então, pega a sua arma. Em plano de meio corpo, com Carlitos no centro da imagem, o personagem põe-se a atirar no inimigo. Para cada acerto ele faz um traço de giz sobre um degrau da escada que está ao seu lado. Ao fazer o quarto traço ele dá uma olhada para conferir e leva um tiro no capacete. Assustado, ele apaga o último risco, põe o seu capacete e atira novamente, refaz a marca no degrau da escada e respira aliviado.

Novamente em plano de conjunto, Carlitos atira mais uma vez, faz outro traço na escada, espreguiça e dirigi-se rumo ao amigo soldado. Em seguida eles localizam um avião sobrevoando-os. Imediatamente Carlitos empunha sua arma e atira. Ambos acompanham com a cabeça o caminho de queda do avião. Mais um traço é feito no degrau da escada. Depois de tanto trabalho, Carlitos adentra o seu alojamento na trincheira.

Surge a legenda *A call for volunteers* (“Estão procurando voluntários”) e é mostrada, em plano de conjunto, a chegada do Capitão. No enquadramento, a placa em que anteriormente via-se apenas o desenho de uma mão, agora aparece por completo, ficando à mostra também a inscrição *Berlin*. O Capitão, conseguinte, convoca dentre os soldados aquele que queira ir para uma missão especial. Todos eles levantam as mãos, eufóricos, e Carlitos é escolhido. O seu companheiro questiona o Capitão pela escolha, mas ele mantém Carlitos na missão e depois emenda, conforme a legenda: *You may never return,* (“Você

pode não voltar"). Carlitos aponta para o colega, tentando ceder seu lugar, mas o outro soldado, "gentilmente", aceita que Carlitos permaneça na missão.

Continuando, surge a legenda *Within the enemy's lines* (*"*Nas linhas inimigas") e a imagem abre-se, mostrando uma área de mato baixo com um tronco de árvore seca no canto da imagem. Em seguida, a suposta árvore seca olha para os lados e sai caminhando. Em plano de meio corpo, Carlitos está vestido de árvore. Em plano aberto Carlitos caminha, até que o pelotão inimigo entra em cena, procurando lugar para fazer uma refeição. Um dos soldados inimigos sai com um machado para conseguir lenha e escolhe Carlitos para cortar. Carlitos, por sua vez, consegue nocautear o soldado. Um colega do desacordado vai até ele para ajudar e acaba nocauteado também, o mesmo acontecendo com um terceiro.

A continuidade é anunciada pela legenda *More heroic work* ("Mais heroísmo"). O filme segue com a imagem de uma pequena ponte, de onde sai um soldado – o companheiro de Carlitos – desenterrando um equipamento para envio de mensagem. Contudo, surgem cinco homens do exército inimigo em cima da ponte, acabam descobrindo o soldado e prendendo-o. Novamente a cena volta ao Carlitos, com três soldados escoltando o seu companheiro para a sua execução. Os inimigos tomam distância para efetuarem o tiro, posicionando-se próximos a Carlitos (ainda vestido de árvore), de modo que o personagem desfere-lhes alguns golpes. Inicia-se uma perseguição mata

adentro. Misturando-se com as demais árvores, Carlitos confunde o inimigo, até escapar passando por um cano de escoamento d'água.

Em sua fuga, Carlitos encontra uma casa em ruínas e decide tirar um cochilo, sendo descoberto por uma jovem francesa (representada por Edna Purviance) que habitava a casa. A jovem, então, pergunta *Parle-vous Français?* ("Você fala francês?"), segundo a legenda, e tenta reconhecer se ele é um aliado ou inimigo. Carlitos responde, também conforme a legenda explica, *Me American soldier* ("Mim soldado americano") e o casal continua a se comunicar gestualmente, se entendendo bem. Todavia, homens do exército inimigo os descobrem, preparando uma cilada para Carlitos, com uma metralhadora armada dentro da ruína. Carlitos consegue escapar novamente, mas a sua companheira é levada, *Arrested for aiding the Allies* ("Presa por ter ajudado os aliados"), de acordo com a legenda.

Uma vez mais, Chaplin faz no filme menção à participação da França na guerra, agora relacionando aquele país aliado diretamente aos seus comparsas dos Estados Unidos da América.

Levada até o reduto inimigo, a garota é exposta ao Capitão, chamando a atenção dele e dos demais soldados pela sua beleza. O Capitão fica sozinho com ela, mas ao começar as suas investidas é surpreendido por Carlitos, que entra no recinto por uma passagem que leva até a lareira. O soldado lhe queima as nádegas com ferro quente, nocauteando-o e aprisionando-o em seguida num armário embutido.

Uma movimentação é mostrada do lado de fora, com a chegada de um carro oficial. Um outro soldado tenta entrar pela mesma passagem que Carlitos, mas também é queimado nas nádegas pelo mesmo. Depois surge a legenda *The Kaiser visits the front* ("O Kaiser visita o fronte") e o automóvel oficial é mostrado parado, com seus passageiros descendo. Contiguamente, Carlitos percebe a movimentação do lado de fora e procura um lugar para se esconder, optando pelo armário. Enquanto ele entra no armário, o outro soldado consegue entrar pela lareira, mas antes que pudesse fazer qualquer coisa ele é surpreendido com a entrada de mais um soldado, juntamente com o Kaiser e seus dois acompanhantes. Estes, por sua vez, ocupam o recinto e dispensam os soldados rasos, os quais saem imediatamente. O Kaiser chama a francesa e pergunta, segundo anuncia a legenda, *Where's the officer?* ("Onde está o oficial?"), localizando e tomando das mãos dela a chave do armário. A porta do armário embutido é mostrada sendo forçada para fora, mas trancada. Conforme a legenda, o Kaiser reitera *Don't lie – he's there!* ("Não minta. Ele está aqui!") e faz a garota abrir a porta com a chave. Carlitos sai de dentro do armário, abotoando o paletó de oficial. Um dos membros da comitiva aproxima-se dele e afirma, de acordo com a legenda, *We will discuss your case later* ("Mais tarde cuidaremos do seu caso") indicando ao casal o caminho de saída. Do lado de fora, Carlitos também é tomado como um oficial pelos soldados que fazem a guarda do Kaiser e a garota francesa aparece como se estivesse sob sua responsabilidade.

Continuando, a legenda *His pal captured again* ("O amigo dele, outra vez capturado") apresenta a entrada do companheiro de Carlitos na trincheira, aprisionado mais uma vez pelo exército inimigo. Carlitos, todavia, dispensa todos os soldados que fazem a guarda e, com a ajuda de seu colega e de sua parceira romântica, captura os dois motoristas do carro. Enquanto ocorre esta *Prompt action* ("Uma ação rápida") – segundo a legenda – o Kaiser faz planos contra o exército inimigo, reprimindo as desatenções na legenda *Pay attention to the war!* ("Trate de pensar na guerra!"). A personagem representada por Edna, juntamente com o colega de trincheira de Carlitos, aparecem com os uniformes dos motoristas do carro oficial e organizam *The capture* ("A captura") do Kaiser, mais uma vez anunciada pela legenda. Enfim, o Kaiser e os seus dois acompanhantes entram no automóvel, escoltados por Carlitos e pela francesa – que dirige o carro – enquanto o seu amigo vai até a ponte onde foi apanhado e envia uma mensagem aos seus compatriotas, de acordo com a legenda *Word to the Allies* ("Uma mensagem aos aliados").

Do seu lado da guerra, a legenda *Bringing home the bacon* ("A pesca foi boa" ou, literalmente, "Levando o *bacon*[59] pra casa") é seguida da comemoração geral dos soldados do acampamento. Com os líderes inimigos capturados, Carlitos é erguido pelos companheiros do acampamento, consecutivamente interrompido pela legenda *Peace on earth – good will to all mankind*, traduzida na versão em português como "Paz na terra aos

[59] *Bacon*, do inglês, no sentido de "toucinho defumado".

homens de boa vontade", mas que também pode ser entendida literalmente como "Paz na terra – boa vontade para toda a humanidade".

Acontece o escurecimento da imagem e com o seu posterior esclarecimento o recruta Carlitos aparece dormindo calmamente em sua barraca, tendo de ser acordado aos solavancos por outros recrutas do batalhão. Tudo não passou de um sonho. O filme se encerra.

Assim, o filme termina com uma espécie de mensagem subliminar, pela qual se entende que Carlitos e Chaplin foram à guerra. Contudo, Chaplin o fez usando a comédia e pondo-se na pele de seu personagem Carlitos e este último, por sua vez, foi à guerra apenas em seus sonhos de heroísmo. Ambas as ironias, do ponto de vista da imagem aferindo ao inconsciente desavisado do público, podem levar à conclusão de que Chaplin atuou, à sua maneira, pela guerra. Contudo, do ponto de vista da análise pormenorizada da imagem em movimento, podemos chegar a uma conclusão oposta: a de que Chaplin não pretendia aparecer – ou lutar – num campo de batalhas de maneira alguma.

Quanto à "decência básica" à qual Chaplin referiu em sua autobiografia, podemos considerar que ela manifestou-se em Carlitos e foi proposta por Chaplin na reação do personagem em situações adversas e na intangibilidade do próprio Chaplin em relação à sua participação na guerra. Carlitos defendeu-se, simultaneamente, da própria mediocridade e das condições ruins de vida, mas de forma lúdica e sem concretizar as suas fantasias; de maneira similar, Chaplin evitou as complicações decorrentes da guerra

participando de forma paliativa (compra e venda de bônus de guerra) no conflito e projetando na telona a experiência que lhe era exigida por uma parte de seus fãs, pelos habitantes de seu país de origem e pelos cidadãos do país em que morava.

No que diz respeito à repercussão do filme na época de seu lançamento, Milton considerou:

> Shoulder arms *tornou-se o maior sucesso de Chaplin até então. Deu o tom para todo um gênero de comédias de guerra, e algumas cenas, com seus toques de humor negro e ponto de vista de anti-herói, provavelmente influenciaram também filmes de guerra sérios.* (Milton 1997:136)

E Chaplin asseverou que "Ombros Armas *alcançou êxito esmagador e foi o grande favorito dos soldados durante a guerra*".[60] Conforme Janotti confirmou, havia um interesse disseminado pela guerra – que, podemos considerar, propiciava o sucesso do filme ou pelo menos que ele não passasse despercebido, especialmente por se tratar de uma obra do então polêmico Charles Chaplin. Assim:

> *Independentemente dos motivos que levaram os países à luta, toda a sociedade, todas as forças econômicas, toda a capacidade intelectual das comunidades nacionais são engajadas no esforço de guerra. Mesmo aqueles que, aparentemente, continuam a rotina de suas ocupações sentem-se rodeados por pressões materiais e psicológicas que a tudo contaminam.* (Janotti 1992:3-4)

Chaplin, seguramente, estava amplamente envolvido por essas pressões.

[60] CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 219.

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. Destarte, podemos identificar que outros filmes de Chaplin também constituem e demonstram tal pensamento, envolvendo a abordagem – mesmo que sucinta – de mais de seus filmes, conforme é feito no próximo capítulo, especialmente acerca de O garoto (*The kid* – EUA, 1921) e Tempos modernos (*Modern times* – EUA, 1936).

Capítulo 3

CHAPLIN, MARITAIN E DIREITOS HUMANOS: O PENSAMENTO HUMANITÁRIO EM "O GAROTO" E "TEMPOS MODERNOS"

Frequentemente, leio nos jornais ou em artigos de revistas, que tive razões muito sérias para fazer isto ou aquilo. Acreditem-me, as coisas são muito mais simples. Eu, mais que qualquer outro, confio no meu instinto.[61]

Charles Chaplin

[61] Extraído de CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967, p. 353.

3.1 – Pensamento humanitário de Chaplin articulado em O garoto

Continuando a análise da trajetória percorrida pelos filmes de Chaplin, é importante fazer uma breve consideração de alguns filmes que são anteriores às suas obras que são pormenorizadas neste capítulo. Desta maneira, são efetuados alguns comentários acerca de outros de seus filmes.

No próximo filme de Chaplin (Idílio campestre [*Sunnyside* – EUA, 1919]), ele interpreta Carlitos como um empregado explorado, apaixonado pela filha do patrão numa estalagem campestre e em outro surge ainda como pai de família de classe média que, atrapalhadamente, leva a esposa e os dois filhos a um cruzeiro marítimo em Dia de prazer (*A day's pleasure* – EUA, 1919). Em ambos os filmes a abordagem do ciúme e daquilo que podemos considerar como "alegria de pobre", ou seja, que nunca se satisfaz de forma duradoura é repleta de motivos cômicos e disputas entre Carlitos e o mundo que o rodeia. Todavia, podemos dizer que foi em O garoto (*The kid* – EUA, 1921) que Chaplin articulou de forma mais depurada alguns elementos do seu pensamento humanitário.

O filme começa com a legenda *A picture with a smile – and perhaps a tear* ("Um filme com um sorriso – e talvez uma lágrima") e em seguida surge a imagem da frente do prédio de um hospital público (*Charity Hospital*, que literalmente significa "Hospital de Caridade") que logo depois se funde com um plano mais fechado, apenas do portão do hospital, mostrando um faxineiro usando sua vassoura e uma enfermeira destrancando o cadeado. A seqüência é interrompida pela legenda *The woman – whose sin was mother*

hood que significa “A mulher – cujo único pecado foi ser mãe”. Na continuidade a enfermeira abre o portão e deixa sair uma jovem carregando um bebê. Um plano de conjunto dos dois funcionários do hospital mostra a enfermeira trancando o portão enquanto olha para a direção em que saiu a jovem e o faxineiro – que é um senhor de meia idade – interrompe sua atividade e conversa com a enfermeira, tendo também o seu olhar atento à moça que acabou de deixar o hospital. A enfermeira sorri, balançando a cabeça como quem concorda com o que ouve e ambos fazem menção de adentrarem o hospital, desfazendo-se da atenção para com a jovem mãe.

A jovem mãe é mostrada carregando o seu filho e olhando para os lados, sem rumo definido, sem saber ao certo para onde ir. Uma imagem congelada de Jesus Cristo carregando em suas costas a cruz, morro acima, surge em fusão e desaparece com o escurecimento completo da cena. Logo depois a jovem mãe surge com o esclarecimento da cena, caminhando num bosque em direção a um banco. Ela senta-se com o seu filho nos braços. Surge a legenda *Alone* (“Sozinha”). Num plano de meio corpo, a jovem é mostrada sentada num canto do banco, com o olhar distante e tenso. Mais uma vez a seqüência é interrompida pela legenda, que diz *The man* (“O homem”), aparecendo em seguida um jovem de frente que se vira para observar uma foto da jovem mostrada anteriormente. Num plano de conjunto, um senhor faz comentários sobre um quadro. O jovem defende algumas alterações para a pintura, alçando mão de um papel enrolado que estava bem atrás da foto e deixando-a desatenciosamente cair dentro da lareira acesa. Quando vê a foto se queimando

o rapaz resgata-a, mas logo depois desiste da idéia e joga-a de volta ao fogo, usa o papel enrolado para acender o seu cachimbo e continua absorto em sua atividade, enquanto a foto queima-se.

Depois aparece a imagem de um automóvel estacionado em frente a uma mansão. Num plano mais próximo, vê-se por detrás do veículo a jovem mãe carregando o seu filho. Ela pára ao lado do carro, olha para os lados, olha para o seu filho e abraça-o; em seguida olha para cima e conversa alguma coisa, como se destinasse uma oração a Deus e deixa o bebê no banco detrás do automóvel, saindo rapidamente em direção ao bosque. Continuando a seqüência, dois homens espreitam o carro, roubando-o logo em seguida. Os ladrões saem com o veículo passando por um automóvel que permanece estacionado em segurança na frente de uma outra casa igualmente suntuosa.

Enquanto a jovem dirige-se ao bosque e ressente-se pela desistência de criar o seu próprio filho, os ladrões levam o automóvel para um bairro pobre, onde fazem uma parada rápida para fumar e comemorar o roubo. Todavia, o bebê põe-se a chorar e os dois malfeitores descobrem-no no banco de trás, tirando-o do carro e deixando-o jogado em um canto – entre os latões de lixo – retirando-se em desabalada carreira com o veículo. A jovem, por sua vez, caminha bosque adentro.

Surge a legenda *His morning promenade* (“Seu passeio matinal”) e em seguida um plano aberto de Carlitos caminhando nas sujas e apertadas ruelas de um bairro pobre, com pequenos prédios mal construídos cujas pessoas jogam lixo pelas janelas visando os

latões de lixo que estão abaixo. Carlitos se desvia dos entulhos arremessados enquanto fuma prazerosamente o seu cigarro e aproxima-se desavisado do local onde foi deixado o bebê. Mais um arremesso de lixo, desta vez certeiro sobre Carlitos. Aparece a legenda *Awkward ass* (que é traduzido na versão em português como "Seu idiota negligente"). Carlitos olha para um latão de lixo, depois olha para cima. Um plano fechado mostra-o abrindo uma caixa de metal em que guarda pequenos tocos de cigarro e de charutos. Ele usa luvas sem as pontas dos dedos e furadas na parte referente ao dorso das mãos. Então, Carlitos escolhe um pequeno cigarro e, visto agora em plano de conjunto, guarda a "cigarreira" no bolso do paletó, descalçando as luvas em seguida. Depois ele pega um palito de fósforo no bolso do colete, risca-o na sola do sapato e acende o cigarro, jogando o que sobrou do palito no latão de lixo, juntamente com as luvas.

Olhando à sua esquerda, Carlitos descobre o bebê, que é mostrado num plano fechado chorando. Num plano de conjunto, Carlitos vai até ele e olha para cima, procurando quem poderia tê-lo perdido. Sem saber o que houve, ele pega o bebê em seus braços e passa a procurar quem poderia tê-lo deixado, quando uma senhora passa com um carrinho de bebê para duas crianças, mas levando apenas uma. Ele a persegue e coloca o bebê dentro do carrinho. Surge a legenda *Pardon me, you dropped something* (traduzido como "Me desculpe, a senhora deixou cair algo"). Contudo, a referida senhora fica enraivecida com Carlitos, que é obrigado a tirar o bebê de dentro do carrinho. Carlitos tenta devolver o bebê para o lugar onde o encontrou, mas um policial inibe-o e ele se vê

obrigado a levá-lo junto de si. Encontrando um senhor idoso, Carlitos pede a ele para que segure o bebê a fim de amarrar o seu sapato, correndo em seguida e abandonando o bebê com o desconhecido.

O senhor tenta alcançá-lo, mas não consegue. No percurso, ele encontra o mesmo carrinho em que Carlitos tinha deixado o bebê anteriormente e lá deposita o órfão, saindo rapidamente. Carlitos, por sua vez – que agora se sente aliviado do fardo – tenta sair pelo lado oposto, mas é abordado pelo policial novamente e acaba caminhando próximo do carrinho e é abordado mais uma vez pela dona do mesmo, que o desfere golpes com um guarda-chuva e reclama devido ao bebê ter sido deixado novamente aos seus cuidados. Carlitos tenta se defender, mas com a chegada do policial toma mais uma vez o bebê nos seus braços.

Sem saber o que fazer, Carlitos senta-se na sarjeta, com o bebê nos braços, olha para a entrada de água da enxurrada para o esgoto, tira a tampa e faz menção de jogar o bebê lá dentro, mas logo muda de idéia. Passa então a olhar o bebê e encontra um bilhete em suas roupas, o qual – mostrado em close – diz: *Please love and care for this orphan child* (“Por favor, dê amor e proteção a este pobre órfão”). A partir de então, com um sorriso nos lábios, Carlitos assume a tutela do bebê.

Chegando em casa, Carlitos encontra com as suas vizinhas que questionam sobre o nome da criança. Carlitos adentra o seu lar, aparentemente para descobrir primeiro qual é

o sexo do bebê, antes de lhe atribuir um nome. Depois de instantes volta e responde a elas que o nome do garoto é John.

No interior da casa, enquanto Carlitos tenta encontrar meios para alojar o menino – agora chamado de John – em sua velha casa de apenas um cômodo, a mãe do bebê volta arrependida à mansão em busca de seu filho, mas não encontra o carro em que o deixou. Ela fala com o motorista, bate à porta da casa desesperada e recebe a notícia de que o automóvel havia acabado de ser roubado. Como a mãe desmaia, as pessoas da casa passam a acudi-la. Na casa de Carlitos, vê-se o bebê sobre uma espécie de rede improvisada; um bico de mamadeira colocado na saída de água de um bule fica pendurado ao alcance do bebê e permite que ele se alimente sozinho, enquanto Carlitos recorta pedaços de panos velhos para fazer fraudas. Em seguida o vagabundo brinca com o bebê, que responde com sorrisos. Percebendo que o bebê já está sujo, Carlitos recorta o fundo de uma cadeira e põem-na sobre uma espécie de penico de metal.

Surge a seguir a imagem do céu cheio de nuvens ao fundo, tendo à frente a legenda *Five years later* (“Cinco anos depois”) e logo depois um plano de conjunto do cortiço em que Carlitos e John – que agora tem cinco anos – moram. John está sentado na frente da sua casa limpando suas unhas enquanto um policial caminha em sua direção, parando de pé atrás do garoto. Num plano fechado, John termina o que está fazendo e, em seguida, levanta-se e entra em sua casa. O policial, por sua vez, continua a sua ronda pelo bairro.

Dentro da casa, Carlitos tenta acender o fogão. John entra alegremente e Carlitos, conforme a legenda, pede para que "Ponha a moeda no gasômetro" (em inglês *Put the quarter in the gás meter*). Carlitos entrega a moeda ao garoto que faz o que lhe foi pedido, certifica-se de que há gás no fogão e abre a parte do aparelho em que ficam guardadas as moedas, retira a moeda e devolve-a a Carlitos. Após deixar uma panela esquentando no fogo, Carlitos senta-se à mesa e chama John, que mostra a ele as suas unhas. Carlitos observa também dentro e atrás das orelhas do garoto, limpa o seu pescoço com um lenço. Usando o mesmo lenço faz com que o menino assue o seu nariz e, logo depois, verifica se há piolhos em seu cabelo. Feita a vistoria Carlitos pergunta, conforme a legenda, *You know what streets we worked today?* ("Você lembra em que ruas trabalhamos hoje?"). Em seguida Carlitos explica quais são as ruas. O garoto faz menção de lhe falar alguma coisa e dá-lhe um beijo ensurdecedor no ouvido, saindo logo depois.

Do lado de fora, John reúne algumas pedras, coloca-as nos bolsos e sai atirando-as nas vidraças das casas. Ao sair para ver o que houve com a sua janela, a dona de uma das casas encontra "casualmente" o vidraceiro Carlitos pronto para executar o serviço e, naturalmente, contrata-o.

O ardil funciona bem até que o policial encontra o garoto prestes a acertar uma vidraça, depois vê Carlitos consertando a janela de uma casa e, em seguida, vê Carlitos e John andando juntos, apesar das tentativas de Carlitos de afastar o pequenino. Não bastasse isso, Carlitos faz gracejos com uma senhora enquanto conserta a sua vidraça, sem saber

que ela era, na verdade, a esposa do policial. O policial, encerrando o seu turno de trabalho, volta para casa e encontra Carlitos abraçando risonhamente a sua esposa. Furioso, o policial tenta pegá-lo, mas Carlitos foge com o garoto, de modo que tudo termina com uma perseguição e os dois infratores despistando o policial. Em casa, o almoço está pronto e Carlitos divide a refeição em partes iguais com John.

Aparece a legenda *The woman – now a star of great prominence* ("A mulher – agora uma estrela aclamada"). Em seguida há uma seqüência da mãe de John em seu amplo quarto de hotel, cercada de flores com bilhetes elogiosos. Entra o seu empresário, que faz excelentes comentários e mostra recortes de jornais com as críticas favoráveis. Ela dá gorjeta a uma criança – que foi a entregadora de um grande arranjo de flores – e tem a ajuda de uma empregada com a arrumação de seus presentes. Depois, a mãe de John pega um pacote e sai.

De volta à casa de Carlitos, ele e o garoto terminam a refeição, se limpando delicadamente com a água de um prato que está sobre a mesa, improvisando uma lavanda. Entra a legenda: *Charity – to some a duty, to others a joy* ("Caridade – para uns um dever, para outros uma alegria") e em seguida aparece a mulher próxima da casa de Carlitos, com o seu pacote e cercada de crianças, distribuindo presentes a elas. Entra em cena uma senhora sorridente com um bebê no colo e logo a mãe de John deseja pegá-lo. Ao fazê-lo, senta-se no degrau da entrada da casa de John e, enquadrada num plano de conjunto com a porta (esta, por sua vez, com um remendo na diagonal), perde o seu olhar no horizonte,

emocionada. O pequeno John entra em cena e senta-se ao seu lado, chamando a atenção da mulher. Eles trocam sorrisos e ela oferece-lhe dois pequenos brinquedos que haviam sobrado. Em seguida levanta-se, devolve o bebê à sua mãe, dá-lhe uns trocados e sai tristemente, sem se despedir do garoto, que mesmo assim acena para ela, sem obter resposta.

Na próxima seqüência o pequeno John faz panquecas cuidadosamente enquanto Carlitos está deitado fumando e lendo um jornal. Ao terminar as panquecas, o garoto levá-as até a mesa e chama a atenção de Carlitos, que ainda não se levantou, tira-lhe o jornal e insiste em fazê-lo levantar-se. Carlitos espreguiça-se, usa o próprio cobertor como *robe*, põe os seus sapatos esfarrapados e senta-se à mesa com John; ele divide com John em partes iguais a refeição. Ambos fazem uma oração curta e depois comem. Carlitos, ao observar a maneira como o garoto come, ensina-o como usar a faca. Há o escurecimento da cena e, em seguida, um plano fechado mostra os pratos vazios: o garoto brinca com os talheres e Carlitos segura um toco de cigarro aceso. Depois, num plano de conjunto, John sai da mesa e busca os seus brinquedos ganhados da bondosa mulher, conversa com Carlitos e sai, deixando Carlitos à mesa.

Do lado de fora, John senta-se no degrau da porta e brinca. Um outro garoto localiza-o e rouba-lhe os brinquedos. John corre atrás dele e ambos põem-se a brigar. Um plano geral do cortiço mostra toda a vizinhança se arrumando (crianças e adultos), como se estivessem assistindo a uma luta de boxe. Um plano médio mostra um homem que assiste à

briga sorridente da janela de sua casa. Na janela, há uma garrafa de vidro com água e um arame amarrado de um lado ao outro, que aparentemente é um varal improvisado. Novamente o plano geral mostra a briga enquanto Carlitos sai de casa. Ao notar a confusão, Carlitos corre para separar os garotos. Em plano médio, Carlitos discute com um membro da platéia que desaprova sua atitude. Com a atenção voltada para a discussão, Carlitos deixa o garoto escapar de suas mãos e inicia-se novamente a briga. Contudo, como agora John está levando a melhor sobre o outro garoto, Carlitos faz torcida e depois arbitra a luta, dando o final do *hound*. Ele pega o garoto e coloca-o sentado sobre a janela com os braços apoiados sobre o arame, como se fosse a corda do ringue, pega o vidro com água e bebe ele mesmo, cuspindo tudo na cara do morador da casa logo em seguida. A partir daí ele dá orientações de golpes para melhorar o desempenho de John na luta. Enquanto isso, o outro menino chora desesperado. A seqüência é interrompida pela legenda *Enter – his brother* ("Entra o seu irmão"). Um sujeito muito forte entra no cortiço, batendo em todos que estão à sua frente e vai até o menino saber por que ele está chorando. O menino aponta para John e os dois irmãos vão juntos até ele. Carlitos massageia o garoto e continua dando instruções de luta para ele, até perceber que está sendo observado. Em seguida ele dá uma bronca em John, conforme a legenda *You wicked boy* (na versão do filme em português traduzido como "Seu moleque"). Logo depois Carlitos desce o garoto da janela e tenta sair, mas o irmão da outra criança não permite, dizendo para o menino *Go lick im* ("Dê-lhe uma lição"). O rapaz põe os dois meninos novamente para brigar e afirma a Carlitos, conforme

a legenda, *If your kid beats my brother, then I'l going to beat you* ("Se o seu filho bater no meu irmão, eu vou ter que bater em você"). Para desespero de Carlitos, John continua levando vantagem na luta. Na tentativa de enganar o grandalhão, Carlitos aproveita uma queda de John e mantém-no preso ao chão enquanto levanta o braço do seu oponente, elegendo-o vencedor. Contudo, no primeiro descuido John levanta-se e desfere mais golpes no menino, que continua chorando. Deste modo, o grandalhão prepara-se para lutar com Carlitos. Um policial aparece, mas o irmão do menino desmaia-o com um golpe. Inicia-se uma perseguição, até que Carlitos é pego. Contudo, quando ele ia tomar o seu primeiro golpe, a mãe de John surge e segura o braço de seu oponente, pedindo que ele não faça aquilo. Em seguida ela fala com Carlitos, segundo a legenda, dizendo *And you wouldn't strike this man, would you?* ("Você não machucaria este homem, não é mesmo?"). Num plano de conjunto, Carlitos olha para o seu oponente e sinaliza com a cabeça. A mulher pede para que eles se reconciliem e Carlitos imediatamente estende a mão para o outro homem, que reluta, mas, sob a influência da dama, acaba aceitando o aperto de mãos. Carlitos emociona-se e, virando-se de costas para o sujeito, encontra um tijolo na lata de lixo e o pega, empunhando-o como se fosse uma arma e olhando para o grandalhão, mas logo em seguida desiste do ataque surpresa. A mediadora então pronuncia, segundo a legenda, *Remember – if he smites you on one cheek, offer him de other* ("Lembre-se, se receber um tapa, ofereça a outra face"). Consternado diante destas palavras, o homem oferece a face ao Carlitos, que estranha a decisão do grandalhão, mas não hesita em alçar

mão do tijolo e desferir-lhe diversos golpes. A mulher tenta separá-los, mas acaba contribuindo com a desforra de Carlitos, que deixa o seu oponente avariado e segue para a sua casa, *A successfull retreat* ("Uma saída com êxito"), conforme a legenda. O grandalhão até bate em sua porta, mas aturdido depois de várias tijoladas, reflete: *Oh, well, I guess he's not in* ("Acho que não tem ninguém") e desiste.

Carlitos abre a porta e olha como estão as coisas, saindo ao ver que não há sinal do homem encrenqueiro. Contudo, não localiza John, que entra em cena nos braços da mulher, que afirma *This child is ill. Get a doctor at once!* ("Está criança está doente. Leve-a ao médico!"). Carlitos toma o garoto nos braços e nova legenda anuncia a saída da mulher com os dizeres *I must go now, but I'll return* ("Tenho que ir embora, mas vou voltar"). Ela sai, Carlitos entra em casa com o garoto e a legenda afirma *The country doctor* ("O médico"). Na continuidade o médico entra na casa de Carlitos, tira do próprio bolso um termômetro e enfia na boca do vagabundo, mas quando vai tomar o seu pulso localiza o verdadeiro doente deitado na cama e vai até ele. Carlitos segue-o. Num plano de conjunto dos três sentados na cama, o doutor examina John. Recheada com motivos cômicos, a seqüência segue com o médico sentando-se à mesa para fazer o receituário, mas antes pergunta *Are you the father of this child?* ("Você é o pai desta criança?"), ao que Carlitos responde *Well – practically* ("Bem, praticamente"). O médico assusta-se com a resposta e solicita a Carlitos que *Explain yourself* ("Explique-se"). Carlitos mostra-lhe o bilhete que recebeu com a criança quando a encontrou ainda bebê. O médico lê o bilhete –

que é mostrado em close – que diz *Please love and care for this orphan child* ("Por favor, dê amor e proteção a este pobre órfão") e vai até o garoto, dizendo em seguida *This child needs proper care and attention* ("Esta criança precisa de atenção e carinho"), colocando o bilhete em sua pasta e caminhando rumo à porta da casa de Carlitos, despedindo-se com a legenda *I'll attend to the matter* ("Eu cuido disso"). Com a saída do médico, Carlitos prostrasse tristonho ao lado de John sobre a cama. A seqüência encerra-se com o escurecimento da cena.

Surge a imagem do calendário com o dia 1 de setembro e a palavra *convalescence* ("Convalescença", ou seja, retorno progressivo à saúde). A data do calendário muda com uma fusão para o dia 4 de setembro e logo depois aparece o pequeno John em sua cama "lendo" o jornal *Police Gazette* (Gazeta Policial).[62] Carlitos aparece diante do fogão em seguida, cuidando das panelas que estão no fogo. Entra a legenda *The proper care and attention* ("Atenção e carinho") e depois a imagem da frente da casa de Carlitos com o policial passando e a chegada do carro do "Orfanato estadual" (*County Orphan Asylum*) com dois homens, sendo que o do banco do passageiro, aparentemente um oficial de justiça, fuma charuto. Do lado de dentro da casa, enquanto Carlitos mexe o conteúdo da panela, os dois homens adentram o recinto. O homem que fuma manda que o outro fale com Carlitos: *Ask him where the kid is* ("Pergunte-lhe onde está a criança"). O motorista pergunta a Carlitos que aponta com a cabeça para a cama. Depois de ouvir a

[62] Tradução livre, de próprio punho.

resposta do motorista, o fumante diz: *Ask him if he's got any belongings* ("Pergunte-lhe se ele tem algum pertence"). Carlitos tenta falar diretamente com o homem do charuto, mas é impedido e responde ao motorista *Tell him it's none of his business* ("Diga-lhe que não é assunto dele"). O fumante reage mal à resposta de Carlitos, senta-se à mesa e manda que o motorista pegue o garoto e leve-o para o carro. Ao tentar fazê-lo, John resiste e chama por Carlitos, que imediatamente sai em sua defesa iniciando uma briga entre os três adultos. Em prantos, o garoto pega uma marreta e desfere golpes na cabeça dos dois intrusos, libertando Carlitos. Este, por sua vez, corre até o fogão e arma-se com uma bacia que estava sobre ele. O motorista sai em busca de ajuda. Do lado de fora, ele chama o policial que estava parado de frente a casa para socorrê-los. Eles entram na casa.

Do lado de dentro, são usados dois planos de conjunto, sendo que o primeiro mostra os três invasores ameaçando Carlitos e em seguida, no outro plano, vê-se Carlitos armado com a bacia junto de John, que está agarrado em sua calça. O oficial de justiça vai de encontro a Carlitos, que lhe atira a bacia na cabeça, esquiva-se do policial e ataca o motorista. Contudo, Carlitos é imobilizado e o motorista leva o garoto para a carroceria do automóvel.

Novamente Chaplin contrapõe dois planos de conjunto, sendo o primeiro de John dentro do veículo chamando desesperadamente o seu "pai" e, em seguida, o de Carlitos imobilizado entre os dois representantes da lei. Repetida a contraposição, ou seja, mais uma vez exibida a imagem de John na carroceria do carro seguida da imagem de Carlitos

dentro de casa lutando sem êxito para escapar dos “braços da lei”, novamente o garoto é mostrado em plano médio, mas agora olhando para o céu e rezando. Em seguida, Carlitos é mostrado num plano um pouco mais aberto, conseguindo escapar por uma passagem no teto da casa.

O policial segue Carlitos pelo telhado, enquanto o oficial sai da casa e encontra o garoto do lado de fora, que suplica a ele sem obter nenhuma compaixão. O oficial sobe na carroceria do veículo e faz sinal para que o motorista saia com o carro.

Carlitos foge do policial pelos telhados das casas do bairro, enquanto John é levado. Enfrentando o policial, Carlitos consegue derrubá-lo. Um plano aberto do alto do bairro mostra Carlitos andando sobre os telhados enquanto o veículo segue numa rua próxima. Ao aproximar-se do veículo, Carlitos pula sobre o automóvel em movimento e luta com o oficial, jogando-o para fora do carro. O motorista pára o veículo pouco depois. Num plano de conjunto dos dois na carroceria do carro, Carlitos abraça John e eles se beijam. O motorista do automóvel olha-os, assustado com a façanha de Carlitos. Ao notar a espionagem do motorista, Carlitos olha-o enfurecido. O rapaz foge, com medo. Carlitos vai atrás dele e ameaça-o, até que o motorista corra e suma definitivamente de seu campo de visão. A seqüência termina com Carlitos caminhando de mãos dadas com o garoto.

Logo depois, na porta de entrada da casa de Carlitos, o médico, que acabou de sair da casa, encontra-se com a mãe de John, que foi visitar o garoto. O médico conversa com a mulher e entrega-a o bilhete que Carlitos havia encontrado junto do garoto. Ela olha

o papel e em seguida os dizeres do bilhete são mostrados em close. Agora ela sabe que se trata de seu filho, abandonado por ela mesma.

Analisando o filme até este trecho, podemos dizer que Chaplin inicialmente fez uma comparação entre a história do garoto John e de outros dois garotos que se tornaram ícones das religiões e / ou doutrinas cristãs: Moisés e Jesus. Todavia, vamos tomar a principal fonte das doutrinas cristãs – a bíblia – e confrontar brevemente a trajetória de Jesus e Moisés com a do personagem do filme, resgatando um pouco do que a bíblia conta acerca destas duas personalidades.

Nada obstante, é importante lembrar que a bíblia, para os católicos, é formada por setenta e três livros, dos quais quarenta e seis constituem o conjunto de livros do Antigo Testamento e vinte e sete constituem o chamado Novo Testamento. Podemos considerar que o Antigo Testamento trata, entre outras coisas, de como teria se dado a criação do mundo, das alianças que Deus fez com os homens e das profecias que anunciavam a vinda do messias. Já o Novo Testamento conta a vida de Jesus Cristo – o messias anunciado pelo Velho Testamento – abrangendo desde o seu nascimento até a sua ascensão ao céu.

O Novo Testamento é dividido em quatro partes. A primeira parte é composta pelos livros de Mateus, Marcos, Lucas e João (apóstolos, ou seguidores, de Jesus Cristo). A segunda parte é formada por Atos, que se refere às ações dos apóstolos. A terceira parte pelas Epístolas Paulinas, ou seja, os livros atribuídos a Paulo**,** que incluem os livros Romanos, I Coríntios, II Coríntios, Gálatas, Efésios, Filipenses, Colossenses, I

Tessalonicenses, II Tessalonicenses, I Timóteo, II Timóteo, Tito e Filemon. A quarta parte diz respeito às Epístolas Gerais, incluindo os livros de Hebreus, Tiago, I Pedro, II Pedro, I João, II João, III João e Judas. São atribuídas a vários apóstolos, sendo que a de Hebreus tem o seu autor desconhecido.

Já a bíblia protestante possui sete livros a menos que a bíblia católica, que são chamados de apócrifos, ou seja, aqueles livros que não foram produto de uma revelação divina, conforme se atribuiu aos demais livros. São os livros de Tobias, Judite, Sabedoria, Eclesiástico, Baruque, II Macabeus e acréscimos aos livros de Daniel e Ester, oriundos do Antigo Testamento.

Ambas as versões da bíblia utilizam uma mesma nomenclatura para a localização de seus trechos e divisões. Ela é dividida em capítulos, que são identificados com números maiores e em versículos, que são divisões menores dentro dos capítulos e são indicadas por pequenos números localizados no meio do texto.

Continuando, segundo a bíblia, no livro de Êxodo, capítulo 2, versículos 1 a 9, assim foi o nascimento de Moisés:

> *Foi-se um homem da casa de Levi e casou com uma filha de Levi. A mulher concebeu e deu à luz um filho; e, vendo que ele era formoso, escondeu-o três meses. Não podendo, porém, escondê-lo por mais tempo, tomou para ele uma arca de juncos, e a revestiu de betume e pez; e, pondo nela o menino, colocou-a entre os juncos a margem do rio. E sua irmã postou-se de longe, para saber o que lhe aconteceria. A filha de Faraó desceu para banhar-se no rio, e as suas criadas passeavam à beira do rio. Vendo*

> *ela a arca no meio os juncos, mandou a sua criada buscá-la. E abrindo-a, viu a criança, e eis que o menino chorava; então ela teve compaixão dele, e disse: Este é um dos filhos dos hebreus. Então a irmã do menino perguntou à filha de Faraó: Queres que eu te vá chamar uma ama dentre as hebréias, para que crie este menino para ti?Respondeu-lhe a filha de Faraó: Vai. Foi, pois, a moça e chamou a mãe do menino. Disse-lhe a filha de Faraó: Leva este menino, e cria-mo; eu te darei o teu salário. E a mulher tomou o menino e o criou.* (Moisés) [63]

John, no filme, e Moisés, segundo a bíblia, foram deixados sozinhos para serem encontrados por alguém abastado que os pudesse prover. Segundo a bíblia Moisés fora deixado pela sua mãe sobre a água, à margem do rio, entre os juncos – de modo que tais plantas não permitissem que a correnteza o levasse rio adentro – prevendo que alguém da família do Faraó, ao descer para tomar banho no rio, pudesse encontrar o bebê e ajudá-lo; John apareceu no filme abandonado no banco detrás de um automóvel, que estava estacionado à frente de uma casa de luxo, para que o bebê pudesse ser encontrado por uma família rica e por ela fosse adotado.

Em ambos os casos, há um período de tempo em que o recém-nascido fica sob os cuidados da mãe, até que a mesma decida encaminhar o bebê a um destino que ela considere seguro. No caso de Moisés, sua mãe o manteve escondido por três meses antes de deixá-lo à margem do rio, enquanto que o pequeno John ficara com sua mãe durante o período em que a mesma estava internada no hospital. A mãe de Moisés teve a sua irmã

[63] Trecho da bíblia extraído de: VIEIRA, Ismael A. R. *Auto-ajuda através da bíblia*. Blume & Vieira Ltda, Maringá – PR, 1996 *in* http://www.bibliaonline.net/acessar.cgi?pagina=downloads&lang=BR.

que ficou por perto, atenta para saber o destino que tomaria o bebê, de modo que a própria mãe dele fosse chamada para ser aquela que alimentaria o suposto órfão – seu filho. Já a mãe de John voltou arrependida, a fim de acompanhar o destino do seu filho e acabou percebendo a ausência do veículo em que o deixara, avisando em seguida aos donos do automóvel de que ele não estava mais na frente da casa.

Logo, as duas mães identificaram, de forma imprecisa, uma família que pudesse acompanhar a sua prole e mantiveram a preocupação quanto ao destino do filho. Contudo, a mãe de Moisés teve sorte e pôde acompanhar o seu filho de perto. Em contrapartida, a mãe de John foi vítima de sua própria atitude e acabou ficando distante de seu filho.

No que diz respeito ao segundo – e ainda mais significativo – personagem bíblico, Jesus Cristo, a bíblia propõe em Mateus, capítulo 1, versículos 18 a 25 que:

> *Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: Estando Maria, sua mãe, desposada com José, antes de se ajuntarem, ela se achou ter concebido do Espírito Santo. E como José, seu esposo, era justo, e não a queria infamar, intentou deixá-la secretamente. E, projetando ele isso, eis que em sonho lhe apareceu um anjo do Senhor, dizendo: José, filho de Davi, não temas receber a Maria, tua mulher, pois o que nela se gerou é do Espírito Santo; ela dará à luz um filho, a quem chamarás JESUS; porque ele salvará o seu povo dos seus pecados. Ora, tudo isso aconteceu para que se cumprisse o que fora dito da parte do Senhor pelo profeta: Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho, o qual será chamado EMANUEL, que traduzido é: Deus conosco. E José, tendo despertado do sono, fez como o anjo do Senhor lhe ordenara, e recebeu*

> *sua mulher; e não a conheceu enquanto ela não deu à luz um filho; e pôs-lhe o nome de JESUS.* (Mateus)[64]

Todavia, Jesus e John reservam similaridade no que se refere ao suposto pai adotivo – José no caso do primeiro e Carlitos para o segundo. No caso de Jesus, José tinha dúvidas sobre qual o verdadeiro pai e, sabendo que não era ele próprio, decidiu deixar a sua noiva sem causar alarde sobre o assunto. Contudo, um sonho o alertou de que ele deveria continuar com a noiva, afinal ela não havia traído-o. Deste modo, José aceitou a esposa e o filho, ao qual atribuiu um nome. Já no filme de Chaplin Carlitos só desiste de abandonar o garoto e decide assumir a sua guarda depois de ler um bilhete que estava entre as roupas do bebê. Quando perguntado sobre o nome do bebê, Carlitos confirma primeiro qual é o seu gênero e em seguida também lhe dá um nome.

No que diz respeito às mães de Jesus e de John, podemos considerar que elas também dispõem de uma situação semelhante. A princípio, a mãe de Jesus ficaria abandonada, sem marido e com a desonra de ser mãe solteira de um filho sem pai declarado, o que só é alterado devido à aceitação de José. Igualmente a legenda do filme aponta "A mulher – cujo único pecado foi ser mãe", mostrando em seguida a mãe de John saindo do hospital com seu filho no colo, sob a observação da enfermeira, porém sozinha e sem ter ao certo aonde ir, decidindo aleatoriamente por um caminho, pois neste caso não havia sua família, um marido ou o pai do bebê a esperá-la. Outro fator importante de comparação dá-se com o *insert* da imagem congelada de Jesus Cristo com a cruz em suas

[64] Idem.

costas que surge logo em seguida. A jovem carrega o filho, enquanto Jesus carregou a cruz, ou seja, o filho é mostrado como a cruz que aquela mulher deve carregar.

Na continuidade, a mãe é mostrada sentada em um banco de praça com seu filho. Entrecortando esta cena vê-se a legenda "Sozinha" (*Alone*). Uma outra legenda anuncia quem é o pai da criança ou "O homem" (*The man*) que participou da história. Logo depois o filme mostra um rapaz de frente, que se vira em seguida para observar absorto uma foto da mulher e, ao final da seqüência, acaba permitindo que a foto se queime.

Nos dois casos há um pai oculto, porém um deles é apenas um jovem rapaz e o outro é o próprio Deus.[65] Segundo a bíblia José, que assumiu Jesus, é um carpinteiro que ensinou a própria profissão ao filho. No filme Carlitos, que criava John, é um vidraceiro que conta com a contribuição do filho – quebrando vidraças – para que haja trabalho. De toda forma, ambos os pais possuem condições módicas, sobretudo Carlitos.

Até aqui temos um nível de comparação em que as condições dos recém-nascidos em questão (John, Moisés e Jesus Cristo) mantém semelhanças entre si. Contudo, tais personalidades bíblicas citadas eram destinadas a uma missão, conforme vemos a seguir.

Voltando ao Moisés, conforme a tradição cristã é atribuída a ele a autoria dos cinco primeiros livros do Antigo Testamento, também chamados de Pentateuco. Ele foi considerado um grande líder e legislador, sendo que teria trazido a primeira revelação de Deus aos homens, que foram as tábuas com Os Dez Mandamentos, que constituiram um

[65] Para o catolicismo, há o mistério da Santíssima Trindade, que envolve a questão da unidade entre pai, filho e espírito santo. No que diz respeito ao Protestantismo, é clara a separação.

conjunto de valores da boa conduta bem como um código legal. Conforme a bíblia descreve no livro de Deuteronômio, capítulo 1, versículos 5 a 18:

> *Além do Jordão, na terra de Moabe, Moisés se pôs a explicar esta lei, e disse: O Senhor nosso Deus nos falou em Horebe, dizendo: Assaz vos haveis demorado neste monte. Voltai-vos, ponde-vos a caminho, e ide à região montanhosa dos amorreus, e a todos os lugares vizinhos, na Arabá, na região montanhosa, no vale e no sul; à beira do mar, à terra dos cananeus, e ao Líbano, até o grande rio, o rio Eufrates. Eis que tenho posto esta terra diante de vós; entrai e possuí a terra que o Senhor prometeu com juramento dar a vossos pais, Abraão, Isaque, e Jacó, a eles e à sua descendência depois deles. Nesse mesmo tempo eu vos disse: Eu sozinho não posso levar-vos, o Senhor vosso Deus já vos tem multiplicado, e eis que hoje sois tão numerosos como as estrelas do céu. O Senhor Deus de vossos pais vos faça mil vezes mais numerosos do que sois; e vos abençoe, como vos prometeu. Como posso eu sozinho suportar o vosso peso, as vossas cargas e as vossas contendas? Tomai-vos homens sábios, entendidos e experimentados, segundo as vossas tribos, e eu os porei como cabeças sobre vós. Então me respondestes: bom fazermos o que disseste. Tomei, pois, os cabeças de vossas tribos, homens sábios e experimentados, e os constituí por cabeças sobre vós, chefes de mil, chefes de cem, chefes de cinqüenta e chefes de dez, por oficiais, segundo as vossas tribos. E no mesmo tempo ordenei a vossos juízes, dizendo: Ouvi as causas entre vossos irmãos, e julgai com justiça entre o homem e seu irmão, ou o estrangeiro que está com ele. Não fareis acepção de pessoas em juízo; de um mesmo modo ouvireis o pequeno e o grande; não temereis a face de ninguém, porque o juízo é de Deus; e a causa que vos for difícil demais, a trareis a mim, e eu a ouvirei. Assim naquele tempo vos ordenei todas as coisas que devíeis fazer.* (Moisés)

Conforme propõe o trecho extraído da bíblia, Moisés procurava conduzir o povo Hebreu à terra prometida a ele por Deus. Porém Moisés advertiu que se tratava de algo que deveria ser construído não apenas por ele sob a obediência de Deus, mas por todos aqueles que ali estavam e também por aqueles que apareceriam posteriormente, já que era a vontade de Deus o aumento da população e dos seguidores de Moisés. Moisés então esclareceu que tais seguidores seriam muitos e que ele não seria capaz de guiá-los a todos sozinho, sem a contribuição de outras lideranças surgidas entre os mesmos. Tais lideranças seriam aqueles que se destacassem por mérito e sabedoria, ficando ao seu encargo organizar grupos menores e resolver os seus conflitos. Os juízes desses grupos de pessoas deveriam ser orientados a dar a mesma atenção a todos os seus membros, sem nenhum tipo de distinção, atendendo da mesma maneira aos irmãos e aos estrangeiros. Apenas quando não pudessem fazê-lo, consultariam a liderança de Moisés.

Deste modo, segundo conta a bíblia, Moisés manteve seus seguidores reunidos em torno de si, porém subdivididos em grupos que elegeram os seus líderes, todos guiados por ele (Moisés) e que reservavam o dever mútuo de se respeitarem entre si de forma igualitária e recíproca, haja vista que todos eles eram considerados como seres submetidos a um mesmo juízo – superior ao de todos os homens e mulheres – que era o juízo de Deus.

Tal preceito de igualdade, proposto por Moisés, pode ser identificado tanto no humanismo integral de Jacques Maritain (1936) como na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). A proposta de que todos estão sob um julgo ainda mais elevado

– o juízo de Deus – é especialmente tratado por Jacques Maritain, assim como a relação das atitudes tomadas no mundo material com os objetivos de Deus para as pessoas.

Quanto à Declaração Universal dos Direitos Humanos, podemos considerar que as raízes do conceito "direitos humanos" estão relacionadas com as mais diversas fontes religiosas, entre elas o cristianismo, incluindo dessa maneira tanto os postulados de Jesus Cristo quanto os de Moisés. O quadro a seguir aborda a evolução dos direitos humanos, facilitando – acredito – a nossa compreensão do tema.

Todavia, ao aludir a história de Moisés no filme O garoto (1921), Chaplin remeteu e / ou contemplou a uma somatória de interlocutores temporalmente anteriores a ele com aqueles que se constituíam simultaneamente ao período em que o artista atuava (produto de seu tempo), dentre os quais aqueles que foram aqui destacados (pensamento de Jacques Maritain e ideais humanitários que seriam posteriormente contemplados com a Declaração).[66]

Evolução Histórica dos Direitos Humanos no Mundo[67]

[66] A bíblia descreve ações bárbaras de Moisés, desde o assassinato de um egípcio pelas suas próprias mãos até à condução do povo hebreu por guerras com outros povos em busca da terra prometida a ele, que seria o povo escolhido por Deus. Tais ações podem ser consideradas avessas ao que se propõe por Maritain e pelos direitos humanos. Contudo, o estudo dos direitos humanos (e do pensamento que o direciona e embasa) deve ser realizado entendendo a sua progressão na história, de modo que as contribuições de Moisés que foram relacionadas não podem ser descartadas devido a outras atitudes do mesmo. Desta maneira, também podemos considerar que foi realizada a interlocução no filme de Chaplin, conforme pontos fundamentais que o artista releva e que são comuns às partes.

[67] Quadro extraído de CANDAU, Vera Maria. *Oficinas pedagógicas de direitos humanos*. Vozes, Rio de Janeiro, 2002, p. 100-101.

Etapas da evolução dos DH	Princípios e/ou direitos consagrados	Exemplos
Raízes do conceito	Princípios de convivência, de justiça e a própria idéia de dignidade humana	Código de Hammurabi Profetas judeus Buda, Confúcio Os gregos e os romanos O Cristianismo, etc.
1ª geração	Direitos individuais Direitos da liberdade	Declaração de Virgínia (USA – 1776) Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (França – 1789)
2ª. geração	Direitos sociais Direito da igualdade	Século XIX início do séc. XX Direitos sociais, econômicos e culturais Constituição Mexicana (1917) Constituição Russa (1919)
3ª. geração	Direitos dos povos Direitos da solidariedade	Dimensão internacional DUDH (ONU – 1948) DUDP (1976)
4ª. geração	Direito à vida Dimensão planetária	Direito a uma vida saudável, em harmonia com a natureza Princípios ambientais e de desenvolvimento sustentável Carta da Terra ou Declaração do Rio (1992)

Continuando nesta perspectiva de entendimento, consideremos um pouco mais Jesus Cristo, que foi outro interlocutor observado no filme.

No caso de Jesus Cristo, também segundo os preceitos das religiões cristãs, ele foi enviado à Terra por Deus – seu pai – para ser o redentor dos pecados da humanidade, aquele que veio ao mundo trazer a boa nova e para dar a própria vida em nome da salvação dos homens e mulheres. Conforme a bíblia, em Mateus, capítulo 10, versículos 34 a 42, o próprio Jesus Cristo afirmou:

> *Não penseis que vim trazer paz à terra; não vim trazer paz, mas espada. Porque eu vim pôr em dissensão o homem contra seu pai, a filha contra sua mãe, e a nora contra sua sogra; e assim os inimigos do homem serão os*

> *da sua própria casa. Quem ama o pai ou a mãe mais do que a mim não é digno de mim; e quem ama o filho ou a filha mais do que a mim não é digno de mim. E quem não toma a sua cruz, e não segue após mim, não é digno de mim. Quem achar a sua vida perdê-la-á, e quem perder a sua vida por amor de mim achá-la-á. Quem vos recebe, a mim me recebe; e quem me recebe a mim, recebe aquele que me enviou. Quem recebe um profeta na qualidade de profeta, receberá a recompensa de profeta; e quem recebe um justo na qualidade de justo, receberá a recompensa de justo. E aquele que der até mesmo um copo de água fresca a um destes pequeninos, na qualidade de discípulo, em verdade vos digo que de modo algum perderá a sua recompensa.* (Mateus)

Mais uma vez, aparece a afirmação de que todos estão sob o mesmo julgo divino e que por isso são iguais, bem como que a presença de Jesus Cristo na terra não garantiria um período ou a conquista definitiva de paz, mas um novo período de lutas ainda mais exacerbadas, pois sobre aquilo que ele afirmava restariam fortes discordâncias mesmo entre as pessoas mais próximas e íntimas. Há também a afirmação de que a prática do amor a Deus e a aplicação daquilo que Ele propõe leva impreterivelmente a um resultado fortuito. Complementarmente, é exposta a proposição de que Deus deve ser amado mais que todas as coisas e pessoas do mundo e que os seus preceitos são aplicáveis indistintamente a todos, propondo-se que cada um deve assumir as suas responsabilidades decorrentes da escolha por trilhar o caminho cristão, ou seja, *tomar a sua cruz*. Jesus Cristo, neste caso, foi considerado pelos cristãos aquele que anunciou e defendeu a verdade divina diante das pessoas.

Todavia, ao aproximar a história de tais personalidades da liturgia cristã do drama vivido pelo personagem do filme, Chaplin sugere que tal personagem (John) poderia ter um futuro nobre e trazer grandes conquistas para a sociedade, pois pessoas consideradas hoje como representantes da palavra de Deus na Terra – ou o próprio Deus encarnado – também passaram por situações discriminatórias e vexações semelhantes às do pequeno John.

Num outro momento do filme, novamente é realizada uma alusão ao pensamento cristão, quando Carlitos se vê diante do irmão mais velho da criança que provocou John e, apesar da criança ser bem maior que John, acabou levando uma sova do menino. A mãe de John (sem saber que John é seu filho) surge e segura o braço do irmão mais velho da criança que apanhou de John no momento em que ele está pronto para desferir um golpe em Carlitos. Depois de um aperto de mãos desajeito e pouco convincente dos dois oponentes, a mãe de John pronuncia, conforme explica a legenda, *Remember – if he smites you on one cheek, offer him de other* ("Lembre-se, se receber um tapa, ofereça a outra face"), o que provoca o grandalhão à manifestação de sua suposta consciência cristã, de modo que ele oferece a sua face para Carlitos bater. Carlitos, por sua vez, não perde a oportunidade de ir à forra e bater avidamente no grandalhão, com a ajuda de um tijolo. A mulher tenta novamente parar a briga, mas isso só contribui mais uma vez para completar a revanche de Carlitos. O fim da seqüência é explicado com a legenda *A successfull retreat* ("Uma saída com êxito").

Naturalmente, a frase pronunciada pela mãe de John conforme mostrou a legenda, é uma alusão ao Novo Testamento da bíblia, o qual versa no sexto capítulo de Lucas, versículo 29, que "*Ao que te ferir numa face, oferece-lhe também a outra; e ao que te houver tirado a capa, não lhe negues também a túnica*". E de acordo com o quinto capítulo de Mateus, do versículo 38 a 45, Jesus Cristo teria proferido:

> *Ouvistes que foi dito: Olho por olho, e dente por dente. Eu, porém, vos digo que não resistais ao homem mau; mas a qualquer que te bater na face direita, oferece-lhe também a outra; e ao que quiser pleitear contigo, e tirar-te a túnica, larga-lhe também a capa; e, se qualquer te obrigar a caminhar mil passos, vai com ele dois mil. Dá a quem te pedir, e não voltes as costas ao que quiser que lhe emprestes. Ouvistes que foi dito: Amarás ao teu próximo, e odiarás ao teu inimigo. Eu, porém, vos digo: Amai aos vossos inimigos, e orai pelos que vos perseguem; para que vos torneis filhos do vosso Pai que está nos céus; porque ele faz nascer o seu sol sobre maus e bons, e faz chover sobre justos e injustos.* (Mateus)

Destarte, no caso proposto pelo filme, a frase acabou surtindo efeito contrário, pois ao parafrasear Jesus Cristo para pessoas imersas na vida profana, a mulher desfez a paz que ela mesma acabara de consolidar entre os dois personagens. A imersão do pensamento cristão dentro da problemática mundana, no filme de Chaplin, ofereceu uma espécie de paradoxo, pelo qual a palavra adequada – mas proferida em momento impreciso – gerou um entendimento equivocado da mesma e provocou reações adversas àquelas que foram cotejadas. Deste modo, segundo a versão de Chaplin, o próprio pensamento cristão se contradiz na prática, de acordo com o seu uso e a função que ele assume dentro da vida

mundana; a sua função moralizante não se viabiliza ao ser diretamente confrontado com as pelejas do mundo de Carlitos (ou com o pensamento profano do personagem). Na seqüência descrita, Carlitos usou a situação em que a mulher citou o trecho da bíblia – e a consecutiva reação do grandalhão ao lhe oferecer a própria face – para defender-se e, ao que pareceu, seguir um postulado contrário ao do que foi proposto pelo pensamento Cristão, ou seja, a lei do bateu, levou ou do "*olho por olho, e dente por dente"*.

Localizado este paradoxo apontado por Chaplin e a fim de entendê-lo mais apropriadamente, vamos retomar as palavras atribuídas a Jesus Cristo, de acordo com a bíblia em Mateus, capítulo 10, versículos 34 a 42:

> *Não penseis que vim trazer paz à terra; não vim trazer paz, mas espada. Porque eu vim pôr em dissensão o homem contra seu pai, a filha contra sua mãe, e a nora contra sua sogra; e assim os inimigos do homem serão os da sua própria casa. Quem ama o pai ou a mãe mais do que a mim não é digno de mim; e quem ama o filho ou a filha mais do que a mim não é digno de mim. E quem não toma a sua cruz, e não segue após mim, não é digno de mim. Quem achar a sua vida perdê-la-á, e quem perder a sua vida por amor de mim achá-la-á. Quem vos recebe, a mim me recebe; e quem me recebe a mim, recebe aquele que me enviou. Quem recebe um profeta na qualidade de profeta, receberá a recompensa de profeta; e quem recebe um justo na qualidade de justo, receberá a recompensa de justo. E aquele que der até mesmo um copo de água fresca a um destes pequeninos, na qualidade de discípulo, em verdade vos digo que de modo algum perderá a sua recompensa.* (Mateus)

Deste modo, temos que a própria vinda do messias traria em si uma grande vertente de contradições, as quais por sua vez gerariam desacordos e dificuldades múltiplas, sobre as quais cada qual deve encarar a própria parcela de responsabilidade (a "*sua cruz*"). E quanto a esta parcela de responsabilidade, e de acordo com a maneira que cada um a assumiu ou não, haverá uma devida "*recompensa*".

Nesta perspectiva, segundo o filósofo católico Jacques Maritain, estabeleceu-se a partir do evangelho cristão, com o Novo Testamento, a seguinte oposição:

> *Mais profundamente, e atingimos então a uma questão muito importante da filosofia da cultura, pode observar que há uma maneira não cristã porém pagã de entender a distinção entre o sagrado e o profano.*
>
> *Para a antiguidade pagã,* santo *era sinônimo de* sagrado*, isto é, do que é fisicamente, visivelmente, socialmente do serviço de Deus. E é somente na medida em que as funções sagradas as penetravam que a vida humana podia ter valor diante de Deus. Mudou o evangelho profundamente tudo isto interiorizando no coração do homem, no secreto das relações invisíveis entre a personalidade divina e a personalidade humana, a vida moral e a vida de santidade.*
>
> *Desde então o profano não mais se opõe ao sagrado como o impuro ao puro, mas como certa ordem de atividades humanas, aquelas cujo fim especificador é temporal, se opõe a outra ordem de atividades humanas socialmente constituídas em vista de um fim especificador. E o homem comprometido nesta ordem profana ou temporal de atividades pode e deve, assim como o homem comprometido na ordem sagrada, tender à santidade – para atingir ele próprio a união divina, e para conduzir à realização das vontades divinas toda a ordem à qual pertence.* (Maritain 1936:119-120)

Assim, temos que para Maritain há uma distinção não paradoxal nos valores cristãos entre aquilo que se refere à sociedade temporal mundana e aquilo que diz respeito à realização divina, esta por sua vez mais ampla que a ordem temporal mundana e que, por isso, a inclui. Significa que na ordem temporal as ações se destinam a cumprir os fins práticos necessários para a manutenção da vida social, econômica, política e cultural de modo a garantir a sobrevivência e continuidade das pessoas no mundo material. Todavia, para Maritain o evangelho – ou seja, a bíblia – mudou a compreensão do mundo antigo, pela qual havia uma separação entre o que era sagrado e o que era profano, puro ou impuro, levando à conclusão de que é possível reunir essas coisas nas ações do dia-a-dia e assim identificar o sagrado e o profano, o puro e impuro, como possibilidades daquele que procura elevar-se àquilo que foi proposto e previsto além das possibilidades e desejos meramente mundanos e que se realizam em Deus.

Em decorrência disto, o mundo profano se expandiria gradativamente conforme os desígnios do mundo sagrado, pois o sujeito das ações (a pessoa humana) tenderia cada vez mais àquilo que é sagrado, apesar das restrições mundanas. Desta maneira, uma transformação social, política, econômica e cultural poderia ocorrer fora dos templos sagrados (e com a participação específica deles no âmbito religioso) e ser disseminada entre todos os homens e mulheres de todas as crenças e religiões cristãs, ou mesmo entre os povos pagãos e os ateus, devido ao intuito compartilhado de realizar as vontades divinas dentro da ordem mundana e temporal à qual todos nós pertencemos. Assim, para pagãos e

ateus os objetivos seriam os mesmos que para os cristãos. A diferença se colocaria na medida em que os primeiros não os reconhecem como divinos, tal qual fazem os segundos. Esse seria o ideal de comunidade humana para Maritain.

A essa forma de encarar o homem e a atitude da pessoa humana, bem como à compreensão acerca do processo histórico que daí decorre, Maritain chamou de humanismo integral:

> *Este novo humanismo, sem medida comum com o humanismo burguês, e tanto mais humano quanto menos adora o homem, mas respeita realmente e efetivamente a dignidade humana e dá direito às exigências integrais da pessoa, nós o concebemos como que orientado para uma realização social-temporal desta atenção evangélica ao humano, a qual não deve existir somente na ordem espiritual, mas encarna-se, e também para o ideal de uma comunidade fraterna. Não é pelo dinamismo ou pelo imperialismo da raça, da classe ou da nação que ele pede aos homens de se sacrificarem, mas por uma vida melhor para seus irmãos, e pelo bem concreto da comunidade das pessoas humanas; pela humilde verdade da amizade fraterna a fazer passar – ao preço de um esforço constantemente difícil e da pobreza – na ordem do social e das estruturas da vida comum; é deste modo somente que um tal humanismo é capaz de engrandecer o homem na comunhão, e é por isto que não poderia ser outro senão um humanismo heróico.* (Maritain 1936:6-7)

Deste modo, as restrições morais da pessoa humana seriam respeitadas por tal humanismo, porém dentro de uma busca incessante pela própria dignidade humana, esta por sua vez designada a e signatária natural de toda a comunidade humana. Assim, podemos entender que Carlitos combate ao outro, mas em defesa da dignidade humana

presente em si mesmo, da mesma maneira que defende o seu semelhante na medida em que tal dignidade humana é ameaçada em outra pessoa. O que está em questão, tanto no humanismo de Maritain quanto no pensamento humanitário de Chaplin, não é apenas a preservação de um indivíduo, de uma raça ou nação, mas a defesa da dignidade humana em qualquer etnia, nacionalidade, classe social ou grupo de pessoas. O ponto-chave é a dignidade da pessoa humana.

Priorizando defender a dignidade da pessoa humana, novas formas temporais seriam aplicadas a fim de que se estabelecesse um caminho humano em busca de uma comunhão que pusesse em prática no mundo temporal ao menos uma parte daquilo que nos foi proposto pelo evangelho, aproximando as duas ordens (espiritual e social-temporal), conforme defendeu Maritain.

Carlitos, em sua eterna busca por um lugar no mundo, é a representação daquele que assumiu para si a missão solitária de defender este valor maior, podendo deixar de lado muitas atitudes que o tornariam de algum modo uma pessoa mais nobre, porém constituindo paliativos se tomarmos tal missão.[68]

Contudo, Chaplin não definiu claramente em seus filmes uma denominação para a busca de Carlitos ou qual deveria ser a busca da humanidade, mas a demonstra esboçando algumas explicações mais precisas sobretudo em Tempos modernos (*Modern times* – EUA, 1936; dir. Charles Chaplin) e, com palavras, no discurso que finaliza o filme

[68] Vale lembrar que tal contradição se faz presente na história de Moisés, que segundo a bíblia conta também cometeu erros graves na realização de sua missão diante da orientação de Deus.

O grande ditador (*The great* dictator – EUA, 1940; dir. Charles Chaplin) conforme veremos mais adiante neste trabalho.

Todavia, retomando a discussão de O garoto, Chaplin propõe neste filme que a dignidade humana como valor compartilhado entre todas as pessoas está presente também no pequeno John, assim como nos grandes representantes de elevação moral da história da humanidade, segundo o ponto de vista cristão. Deste modo, John constitui uma possibilidade de afirmação da dignidade humana e, é neste sentido, que o filme apresenta-o desde o início.

A figura estática de Jesus Cristo carregando a cruz morro acima, mostrada no início do filme, também pode ser interpretada como um artifício lingüístico usado por Chaplin com o fim de provocar comoção entre os representantes do público cristão, pois se trata da inserção da imagem de uma santidade (o filho de Deus, redentor dos pecados) carregando um fardo morro acima num momento inicial do filme em que uma personagem (a mãe de John) não dispõe de forças para carregar a própria "cruz" (o John). Ou seja, é mostrada uma santidade que está acima do humano e que, por isso, faz aquilo que nossos esforços humanos (ou os esforços da mãe de John) parecem não alcançar.

Chaplin anuncia com a imagem do sagrado, portanto, que se trata de uma história profana, de um filme que fala de pessoas comuns, porém pessoas que sofrem algumas privações que apenas aquelas que se elevam além de si mesmas e de suas características

materiais conseguem superar (de certa forma, a mãe de John também estava prestes a carregar uma pesada cruz de madeira morro acima).

Na continuidade do filme, ocorre uma sucessão de acontecimentos tipicamente mundanos ou que podemos chamar de profanos: a mãe abandona o filho num automóvel de luxo; dois ladrões assaltam o carro e deixam o bebê jogado num bairro pobre, próximo a uma lata de lixo; a mãe arrepende-se e se desespera com a "perda" do filho, mas já é tarde para resgatá-lo; Carlitos encontra o bebê por acaso, porém não quer cuidar dele, tentando deixá-lo com alguém que aparecesse pelo caminho; não conseguindo abandoná-lo, Carlitos vasculha entre as roupas do menino e encontra o bilhete deixado por sua mãe, pedindo para que alguém cuide da criança; Carlitos assume o bebê como seu filho. Mais adiante no filme, após a briga de Carlitos com o grandalhão por causa de John, a mãe de John leva o garoto até Carlitos, afirmando que ele está doente. Um médico vai até a casa de Carlitos e fica sabendo que John não é seu filho, de modo que após alguns dias – com John já curado – representantes do Orfanato estadual vão buscar a criança. Carlitos resiste, luta com os representantes do orfanato, persegue o veículo deles e resgata John. Na porta da casa de Carlitos a mulher descobre, por intermédio do médico, que John é filho dela.

Nesta seqüência, em que Carlitos luta para defender John, ele deixa a condição de quase um anti-herói – comum a ele nos filmes de Chaplin até então – para atender ao chamado do garoto, que pareceu estar em perigo iminente. É importante relevar mais uma vez que Chaplin nunca tratou Carlitos em seus filmes como um personagem passivo.

Todavia, Carlitos também não compunha um honroso sujeito. No máximo, podemos considerá-lo uma pessoa bem intencionada que defende a si mesma – à sua dignidade – e, na mesma medida, simpatiza-se e une-se com a defesa da dignidade alheia. Contudo, no referido trecho de O garoto o personagem salta de um telhado sobre a carroceria de um veículo em movimento para salvar John, aos moldes dos heróis dos clássicos filmes de *far west*, imitados até hoje, em que o *cowboy* pula de seu cavalo a galope sobre um trem em movimento para salvar a linda donzela de ladrões e mal-feitores.

Assim Carlitos – além de agir como um herói – manifesta-se como um homem leal e honrado, que desprovido de recursos e desfavorecido até mesmo pela lei defende de maneira eficaz um garoto que ele trata como filho, mas que na verdade é uma criança encontrada na rua, em meio aos latões de lixo, e cuja origem ele desconhece. Carlitos comporta-se como um pai e de uma maneira mais abnegada que a própria mãe de John; para criar o garoto o personagem coloca-se acima de suas condições materiais e para defendê-lo, supera-se a si mesmo.

Observando o filme e relacionando o pensamento humanitário de Chaplin, especialmente conforme foi manifestado neste trecho, com o pensamento de Jacques Maritain podemos elencar a sua culminância com aquilo que o filósofo chamou de humanismo heróico.

O humanismo heróico está incluído e pode ser tratado como um ponto específico do conceito de humanismo integral, sobre o qual já foi versado anteriormente. Tomando as palavras de Pozzoli acerca do humanismo heróico temos que:

> *Assim, coerente com sua linha de pensamento e buscando deixar em aberto a discussão sobre o ser humano (que seria mais um vir-a-ser), Maritain propõe que o humanismo – e tal proposta pode ser desenvolvida segundo linhas diferentes – possibilita ao ser humano tornar-se cada vez mais humano, evidenciando sua grandeza original, fazendo-o partícipe de tudo o que o pode enriquecer na natureza e na história.*
>
> *O humanismo, nesse sentido, faz que o ser humano desenvolva suas potencialidades, suas forças criadoras e a vida da razão, trabalhando para fazer das forças do mundo físico instrumento de sua liberdade. Nessa perspectiva, o humanismo insere-se na civilização e na cultura.*
>
> *O* humanismo integral, *assim como concebido por Maritain, orienta-se, pois, para uma realização* espaço-temporal*, numa perspectiva evangélica em que a ordem espiritual possibilita ao ser humano tornar-se sempre mais humano quanto menos se adorar e se colocar como centro de tudo.*
>
> *Falando do* humanismo integral*, como um humanismo heróico, o papel do ser humano nesse contexto seria de lutar e, até mesmo, de se sacrificar por uma vida melhor para seus semelhantes e pelo bem concreto da comunidade humana, pela verdade da amizade fraterna no contexto social e das estruturas da vida comum. Somente dessa maneira o humanismo engrandeceria o ser humano.*[69] *Dentro desse raciocínio, conclui Maritain, é por isso que ele – o humanismo – não poderia ser outro, senão um humanismo heróico, à maneira dos santos.* (Pozzoli 2001:75)

[69] Grifos meus.

O humanismo heróico propõe, portanto, o amadurecimento humano de quem o pratica, tanto do ponto de vista do aprimoramento do ser (sua natureza) como a transformação de seu processo inserido na relação espaço-tempo (história). Na medida em que tal esforço não se faz separado do espaço social, mas inserido dentro de uma dinâmica compartilhada e, por isso mesmo, mobilizando forças diversas para a consecução da própria liberdade, tal humanismo é imerso na civilização e na cultura. Deste modo, para defender-se o ser humano humaniza-se e entrega-se em busca daquilo que é humano, ou seja, defende aquilo que é comum ao humano e não mais apenas o bem-estar físico pessoal, mas uma *realização espaço-temporal*. Naturalmente os argumentos usados por Pozzoli ao explicar Maritain invadem a dimensão do processo histórico.

Assim, o humanismo integral e o humanismo heróico são tratados como sinônimos, porém compondo o segundo uma parte direcionada daquilo que se entende em relação ao primeiro. Tal humanismo só alcança o seu objetivo de elevar o humano na medida em que o orienta para o cumprimento do seu papel enquanto agente de transformações em torno da melhoria da vida, de uma maneira tão convicta ao ponto de se entregar ao sacrifício objetivando a conquista compartilhada por todos os membros da comunidade. Tal humanismo heróico é comparado com a atitude de entrega dos santos católicos, que segundo o catolicismo conduziram pessoas e / ou abriram mão das comodidades da classe social de origem, da família, da própria igreja e de outros grupos

sociais de que participavam e cujos benefícios eram desfrutados para defender uma causa que julgavam importante não apenas para si, mas para a própria humanidade.

Chaplin, ao comparar John com personalidades da bíblia e, mais adiante no filme, ao mostrar Carlitos arriscando-se amplamente perante a lei e a sociedade instituída para defender a integridade do garoto, bem como com o seu esforço de assumir a criança e criá-la, apesar de não ter condições adequadas nem para sobreviver sozinho com dignidade demonstra que o seu mais célebre personagem possui um propósito que é importante para toda a sociedade ao contribuir para manter a vida de John. Chaplin mostra no filme que criar um filho não é um deleite pessoal e de amor individualista, mas um investimento na possível melhoria da sociedade, independentemente da origem da criança e das condições materiais disponíveis para executar essa tarefa. O amor de Carlitos ao "filho" não é movido pelo apego ao objeto de desejo erótico ou pela necessidade de afirmar o *status* de pai diante da prole e da sociedade, nem se trata da busca de um herdeiro ou da continuidade de uma tradição familiar; outrossim faz menção ao investimento em uma pessoa, com um sentido social da importância de ser e existir desta pessoa e do amor fraterno nutrido por ela.

Retomando brevemente a exposição já elaborada aqui sobre o tema, Maritain defendeu o seu humanismo heróico nos seguintes termos:

> *Não é pelo dinamismo ou pelo imperialismo da raça, da classe ou da nação que ele pede aos homens de se sacrificarem, mas por uma vida melhor para os seus irmãos, e pelo bem concreto da comunidade das pessoas humanas; pela humilde verdade da amizade fraterna a*

> *fazer passar – ao preço de um esforço constantemente difícil e da pobreza, – na ordem do social e das estruturas da vida comum; é deste modo somente que um tal humanismo é capaz de engrandecer o homem na comunhão, e é por isto que não pode ser outro senão um humanismo heróico.* (Maritain 1936:6-7)

Assim, Maritain assevera que o humanismo heróico se impõe no cotidiano, nas pelejas do dia-a-dia como uma luta constante pela satisfação das necessidades humanas. É na busca da satisfação de tais necessidades que se realiza a comunhão que engrandece o homem (podemos relacionar como exemplo o caso de Carlitos quando defende o garoto, que representa o futuro de toda a sociedade), não no heroísmo que privilegia uma parte específica da sociedade (que seria o caso do herói do *far west* que satisfaz apenas ao seu amor pela donzela e à própria donzela, além de se valer da paixão pela aventura e pela bravura de se expor à situação de risco).

Quanto à lei, do ponto de vista da seqüência discutida, Carlitos desobedece as autoridades e até as enfrenta, de modo que nos permite indagar se seria o pensamento humanitário de Chaplin, em concordância com o humanismo heróico de Maritain, avesso ao direito e à norma instituída. Todavia, ao tomar Maritain acerca deste tema – no que concorda com aquilo que Chaplin mostra em seu filme – temos que:

> *Uma só alma humana vale mais que todo o universo dos corpos e dos bens materiais. Nada há acima da alma humana – com exceção de Deus. Em face ao valor eterno e à dignidade absoluta da alma, a sociedade existe para cada pessoa e lhe é subordinada.* (Maritain 1943:24)

Ou seja, Carlitos enfrenta a autoridade instituída e contradiz as leis na medida em que tais instrumentos de organização e normalização não atingem (ou não defendem) o objetivo de auxiliar o próximo e atender àqueles que precisam de tal regulamentação para garantir a própria existência. Para Maritain, isso é levado ao limite, pois ele afirmou que *"Uma lei não é lei se é injusta"*.[70] Assim, temos que os pensamentos de Chaplin e Maritain confluem para uma mesma noção da aplicação da lei e do direito acerca da preservação da pessoa humana, tomando esta como bem maior a ser preservado. Tal problemática será desenvolvida apropriadamente mais adiante.

Na próxima seqüência do filme, Carlitos paga para dormir num abrigo e acaba sendo descoberto pelo dono do local, que lê no jornal que há uma recompensa pela entrega do garoto ao distrito de polícia (conforme o jornal *$1000 REWARD. LOST CHILD WANTED. Boy. Age 5. Last seen with a little man with large flat feet and small moustache. If he or any other person will bring the child to Police Headquarters, the above reward will be paid. No questions asked. H GRAFTON, Chiefe of Police* e segundo a legenda na versão em português "Recompensa de $1000 por criança desaparecida. Garoto de 5 anos, visto pela última vez com um homenzinho de pés grandes e bigode. Quem o apresentar à polícia receberá a recompensa. Discrição garantida"). Em seguida ele aproveita o sono de Carlitos e do garoto e leva o menino até a polícia. Ao acordar e sentir falta de John, ainda durante a noite, Carlitos se desespera e procura-o no dormitório entre

[70] Veja MARITAIN, Jacques. Os direitos do homem. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1967 (original de 1943), p. 22.

as camas e por toda parte. Pela manhã a mãe de John vai até a delegacia e encontra-se com o garoto. Já Carlitos, não obtendo êxito em sua busca por John, tenta entrar em sua antiga casa, mas a porta está trancada, de modo que ele acaba se acomodando do lado de fora, na soleira da porta e adormece.

A seqüência seguinte é iniciada com a legenda *Dreamland* ("País dos sonhos"). A mesma imagem de Carlitos dormindo na frente de sua casa, encostado na porta, é acrescida de flores em torno da porta, nas paredes e por todos os lados; as paredes e a porta estão pintadas, apesar de um grande remendo permanecer pregado na porta. Em seguida o cortiço inteiro é mostrado, coberto por flores e devidamente organizado, com anjos de diversas idades dançando, cantando, tocando harpas e cornetas, além de voarem alegremente enquanto Carlitos está a dormir. O policial está entre eles, também com asas de anjo, sorridente, brincando com as crianças. Num outro plano de conjunto, fechado na porta com Carlitos dormindo, a porta é aberta pelo lado de dentro por John (também vestido com asas de anjo), que acorda Carlitos esfregando uma pena em seu nariz. Ao acordar, Carlitos recebe o garoto com um abraço e o menino encaminha-o a uma loja para comprar as suas asas.

Tudo parece ir bem, até que a legenda *Sin creeps in* (na versão em português "O pecado se introduz") anuncia conflitos vindouros. Na cena seguinte, é mostrada uma entrada com um portão e a inscrição *Welcome to our city* ("Bem vindos à nossa cidade"), com um senhor dormindo sentado. Três seres diabólicos entram na cidade e se misturam

entre os demais. Depois, Carlitos está sentado à beira de uma árvore tocando a sua harpa; um casal se despede aos beijos enquanto ele observa e surge a legenda *The trouble begin* ("Começam os problemas"). Um dos seres diabólicos fala aos ouvidos da mulher para que ela seduza Carlitos. Ela o faz, mas Carlitos não entende o que se passa, até que o "demônio" fala também ao seu ouvido. Carlitos, então, larga sua harpa e segue a mulher. Aparece a legenda *Getting flighty* (na versão em português "Ele vai se embalando") e em seguida Carlitos começa a se engraçar com a garota. Surge a legenda *Her sweetheart arrives* ("Entra o amado dela") e entra em cena o rapaz que estava acompanhado da moça. Delicadamente, ele interrompe Carlitos na tentativa de beijá-la. A mulher vai até o rapaz e beija-o. Em close, a garota pisca para Carlitos. Num plano de conjunto, ela deixa o rapaz, vai até Carlitos e beija-o. Não bastasse isso, o "diabo" entra em cena e a legenda explica *Jealousy* ("Ciúme"). O rapaz começa a brigar com Carlitos e os habitantes da cidade se mobilizam para separá-los. O policial descobre o tumulto, separa a briga e tenta levar Carlitos com ele, mas acaba iniciando uma perseguição. Carlitos usa as suas asas para fugir, mas o policial obriga-o a descer de seus vôos com dois tiros. Carlitos aparece abatido no chão. O pequeno John sai do meio da multidão e corre até Carlitos, abraça-o e desaparece em seguida. Logo depois o policial vai até Carlitos, puxa-o e tenta levantá-lo. Carlitos acorda de seu sonho com o verdadeiro policial puxando-o pelo colarinho.

Analisando a seqüência, pode-se observar que Carlitos sonha que vive numa cidade de anjos, em que a harmonia impera e onde ele passeia com o pequeno John, toca

harpa e tem o seu lugar respeitado por todos. Todavia, mesmo neste ambiente, o mal se introduz e procura justamente ele para vitimizar. Consequentemente, Carlitos é pego pelo policial e paga por seu deslize com a própria vida, enquanto o garoto abraça-o e desaparece sobre o seu corpo. No seu sonho, a vida da sociedade em harmonia é mais importante que o personagem, apesar de sua atitude ter sido motivada pelo pecado que se introduziu na cidade, de modo que a vida de Carlitos é sacrificada para manter a paz. O garoto John chora a morte de seu tutor, mas também desaparece sobre o corpo dele.

Continuando o filme, o policial leva Carlitos – acordado – numa viatura para a casa da mãe de John, onde o garoto e sua mãe esperam-no. John corre até Carlitos e da-lhe um abraço, o policial põe-se a rir e em seguida cumprimenta-o, despedindo-se também da mãe de John. O filme termina com Carlitos e John entrando na casa da mulher.

O final do filme não explica o que acontecerá com Carlitos, mas demonstra uma proximidade, pelo menos momentânea, dele com o pequeno John.

No próximo filme de Chaplin, intitulado Os clássicos vadios (*The idle class* – EUA, 1921) Carlitos apaixona-se por uma mulher casada com um homem rico. Depois, em Dia de pagamento (*Pay day* – EUA, 1922), Carlitos torna-se um pedreiro faminto e mal pago. Em Pastor de almas (*The pilgrim* – EUA, 1923) o personagem é um fugitivo da prisão que é confundido com um pastor protestante, chegando a descrever o duelo entre Davi e Golias para defender o seu disfarce. Solitário, Carlitos vai ao Alaska em busca de ouro e enriquece em Em busca do ouro (*The gold rush* – EUA, 1925). Vagabundo e

esfomeado, Carlitos consegue uma vaga de palhaço num circo, apaixona-se pela amazona – esta maltratada pelo diretor do circo – e ajuda-a a libertar-se, promovendo o encontro apaixonado dela com o equilibrista em O circo (*The circus* – EUA, 1928). Carlitos, mesmo sendo vagabundo, passa-se por rico e ajuda uma cega a fazer uma cirurgia e enxergar em Luzes da cidade (*City lights* – EUA, 1931) e procura sem êxito por um emprego em Tempos modernos (*Modern times* – EUA, 1936), filme este que será analisado mais atentamente na continuidade.

3.2 – O pensamento humanitário de Chaplin articulado em Tempos modernos

Luzes da cidade (*City lights* – EUA, 1931) havia sido o primeiro filme em que Chaplin usou o som, porém numa mistura entre os efeitos sonoros e a música que ele mesmo compôs. Contudo, no filme Tempos Modernos (*Modern times* – EUA, 1936) Chaplin inicia a elaboração de seu uso do cinema sonoro. 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, aos moldes daquilo que havia começado em seu filme anterior. Todavia, há também – e pela primeira vez em seus filmes – um uso específico da fala, conforme é tratado a seguir.

Segundo David Robinson – estudioso que é relacionado na compilação em DVD dos principais filmes de Chaplin, realizada em 2003 pela empresa francesa MK2 – em 1931, quando os resultados da crise de 1929 ainda eram sofridos especialmente pelos trabalhadores de diversas partes do mundo, o Chaplin começou a interessar-se por livros de teoria econômica, chegando a falar a um jornalista sobre o assunto, de modo que – partindo dos livros e de seu gênio criativo – ele teria elaborado as suas próprias opiniões sobre o tema. Tais opiniões teriam se convertido no filme Tempos modernos.

Todavia, conforme o mesmo estudioso, a companhia franco-alemã Tobis acusou Chaplin de plagiar outro filme, que trata do mesmo tema, A nós a liberdade (*À nous la liberté* – França, 1931; dir. René Clair). Pelo que consta, René Clair não concordava com o

processo e se orgulhava de seu filme ter inspirado Charles Chaplin na concepção de *Tempos Modernos*. Contudo, Tobis conseguiu em 1947 fazer com que a United Artists, companhia de Charles Chaplin, pagasse uma pequena indenização para resolver o incidente.[71]

Sobre o filme, é importante asseverar que ele começa com a imagem de um relógio em funcionamento, segundo o qual faltam dois minutos para seis horas. A música de fundo, composta por Chaplin, tem um início sensacionalista, alarmante, mantendo um tom mais ameno na continuidade. Depois de mostrados os créditos do filme mantendo o relógio ao fundo, os seguintes dizeres são inseridos, também sobre o relógio: *"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"). No momento em que entra a legenda, a música volta para o tom alarmante do início. Em seguida, surge a imagem de um rebanho de ovelhas brancas apertando-se para andar, entre as quais apenas uma ovelha negra é vista – provavelmente uma analogia ao personagem Carlitos em relação aos demais personagens que tomarão parte no filme. Esta imagem se funde e é substituída pela de muitos homens subindo as escadas da saída do metrô, alguns carregando as suas marmitas. Depois surge a imagem do trânsito das ruas, tendo os prédios das fábricas ao fundo, num plano de conjunto – câmera parada – com uma multidão de homens seguindo na mesma

[71] *Chaplin today*, MK2 SA, 2003. Disco 2, que acompanha o filme *Tempos modernos*.

direção, rumo às fábricas. Consecutivamente, também num plano de conjunto e com a câmera parada, os operários batem os seus cartões de ponto e caminham em direção dos setores onde trabalham, de modo que Chaplin mostra diversas seções da fábrica, com máquinas imensas e pequenos homens circulando entre elas. Nesse trecho do filme a música lembra a toada de um trem, se encerrando quando a sirene da fábrica toca, dando início ao turno de trabalho.

Em movimento, a câmera acompanha uma espécie de operador de máquinas que trabalha sem camisa mexendo roldanas e alavancas. Em seguida entra a legenda *President Electro Steel Corp.* (pode ser entendido como algo parecido com "Corporação Aço Elétrico"). Logo depois se vê a imagem do presidente da empresa em sua sala, tentando montar um quebra-cabeça sobre a sua mesa. Desistindo do quebra-cabeça, o presidente da empresa pega um jornal que estava sobre a sua mesa e o lê. Na sua última capa vê-se rapidamente, de maneira quase imperceptível, uma matéria sobre o Tarzan. Mais uma vez podemos considerar que se trata de uma alusão ao personagem Carlitos, pois tal qual o "rei da selva" não consegue se adaptar à civilização, Carlitos também é um diletante no mundo mecanizado e racionalizado da grande indústria. Num plano de conjunto, um pouco mais aberto, com a câmera parada, é mostrada a mesa sobre a qual estão um aparelho eletrônico e um porta-papel de metal composto por duas estatuetas de mulheres nuas de costas entre si que apóiam os rascunhos, além de uma tela escura ao fundo da sala. A sua secretária

entra em cena levando uma pequena caixa e um copo d'água, deixando-os em cima da mesa e saindo.

Logo depois o presidente da corporação abre a caixa, tira dela um comprimido e toma-o com a água. Na continuidade, ele liga o aparelho que está sobre sua mesa e vira-se para trás, onde uma tela mostra diversas partes da fábrica. Utilizando o aparelho, o presidente aciona uma campainha que chama o operador; este, por sua vez, corre para posicionar-se diante de uma tela semelhante à da sala do seu patrão, em que o mesmo é visto. O operador das máquinas bate continência para o presidente da empresa. Por meio da máquina, ouve-se e vê-se o presidente, que solicita o aumento da velocidade da seção 5. O operador, calado, bate continência mais uma vez e faz o que lhe foi ordenado.

Na seqüência seguinte a câmera se movimenta pela fábrica, até alcançar a seção 5. Uma voz mecânica, emitida pela máquina solicita que a série 5 seja verificada, pois as porcas estão frouxas. Simultaneamente, Carlitos (a ovelha-negra ou o "homem selvagem") é mostrado com o movimento da câmera, apertando as porcas na linha de montagem. Sob outra perspectiva, podemos considerar que o próprio Carlitos é a porca frouxa no sistema mecanizado da empresa, conforme abalizou Steve Shoemaker.[72] Carlitos tem uma coceira repentina que atrapalha o andamento de seu trabalho. O chefe aparece para dar uma bronca e coordenar a realização do serviço. Carlitos tenta se defender das acusações e acaba

[72] Estudioso estadunidense que se ocupou recentemente com o filme. Veja o artigo SHOEMAKER, Steve. *Modern Times*: "Objectivist" Movies and Thinking Matter in Louis Zukofsky's Poems of the Thirties. Disponível em: http://jacketmagazine.com/30/z-modern.html. Acesso em 16/01/2008.

distraindo-se de sua tarefa, atrapalhando os seus colegas de trabalho e aumentando a intensidade da advertência do chefe. Não bastasse isso, uma mosca surge para tirar novamente a atenção de Carlitos. Um outro operário, em posse de um jornal enrolado, tenta matar a mosca, mas acaba apenas acertando a testa de Carlitos e dificultando ainda mais o seu trabalho. Enfim, a ferramenta de Carlitos enrosca-se na porca, seu colega dá-lhe uma martelada na mão e ocorre o desligamento provisório da linha de montagem. Carlitos leva uma bronca, perceptível pela imagem de seu chefe e pela sonoplastia. Todavia, o personagem se defende e seu chefe termina a sua bronca voltando-a para o outro operário, que martelou acidentalmente a mão de Carlitos. O outro operário bate continência para o seu chefe, que por sua vez sai e Carlitos aproveita para reforçar a bronca sobre o seu colega. Naturalmente, seu colega de ofício dá-lhe um ponta-pé; Carlitos revida e a confusão só termina porque a linha de montagem é ligada novamente e eles reiniciam o trabalho.

De volta ao operador, a campainha toca e a imagem do presidente da empresa aparece na tela. Como o operador está de costas para a tela, o presidente chama-o por *man* ("Homem"). O operador vira-se e o presidente visível e audível na tela explica que a velocidade da seção 5 deve ser aumentada novamente. Desta vez, sem bater continência, o operador segue as instruções do presidente.

Novamente na seção 5, Carlitos está trabalhando quando a máquina anuncia textualmente o seu "revezamento". Outro operário vai até ele e pega as suas ferramentas,

continuando a realizar o trabalho. Carlitos caminha repetindo os movimentos de apertar os parafusos, até que consegue controlar-se. Com a câmera parada, é mostrado o relógio de ponto e depois Carlitos entrando em cena e batendo o seu ponto. Em seguida ele passa por uma porta que está ao lado, adentrando o banheiro. Dentro do banheiro, Carlitos acende um cigarro e fuma cautelosamente para que ninguém o veja. A música torna-se tranqüila. A câmera vai enquadrando o personagem encostado na pia e uma tela grande ao fundo, na parede. Na tela aparece o presidente, que olha para Carlitos e censura-o, dizendo para que ele volte para o trabalho imediatamente. A música fica mais intensa. Carlitos tenta defender-se, apontando para a pia, mas não obtém êxito e sai do banheiro rapidamente, batendo o seu ponto e dirigindo-se ao seu local de trabalho. Em sua seção, primeiro ele lixa as unhas e, mesmo sob protestos de seu substituto, só depois retoma o seu trabalho, provocando raiva no outro operário.

Continuando o filme, um plano de conjunto com a câmera parada mostra o presidente da empresa sentado diante de sua mesa e a sua secretária adentrando a sala, dando um recado a ele e abrindo a porta em seguida, para a entrada de alguns homens com uma máquina. Música solene (trompetes) anuncia a entrada deles. Um senhor de terno preto coloca uma maleta preta sobre a mesa e abre-a. Os demais homens organizam a posição da grande máquina. Em seguida o senhor de terno preto dá corda na maleta. É inserido um plano de meio corpo do presidente curioso olhando para tudo aquilo. Num outro plano de conjunto, um pouco mais fechado, ouve-se a maleta a falar, apresentando-se

como representante mecânico da *Sales Talk Transcription Co.* A expressão, que literalmente pode ser traduzida como "Companhia de Vendas que Transcreve a Fala" pode ser entendida como a denominação de uma empresa terceirizada que tem a função de apresentar e vender um produto por meio de uma gravação. Ou seja, a máquina transcreve aquilo que os criadores do produto querem dizer, a fim de vender o produto. Enquanto o representante mecânico manifesta-se, o inventor da auto-alimentadora e seus assistentes mostram as especificidades e partes que compõem a máquina.

O representante mecânico, todavia, 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 caracteristicas. 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.* (Chaplin 1936)[73]

A sirene toca e a legenda explica que é hora do almoço. Carlitos é mostrado trabalhando ao lado de outro operário. Mais uma vez, a música acelerada ressalta o ritmo da ação. O som da sirene sobressai à música. Carlitos continua com as suas ferramentas e os movimentos de apertar mesmo depois que a linha de montagem é desligada. A secretária do presidente aparece em cena e abaixa-se para pegar alguma coisa que viu no chão. Carlitos a localiza agachada e "aperta" com suas ferramentas os botões de sua saia, como se fossem parafusos ou porcas. Música cômica, de estilo circense, acompanha a seqüência. Enquanto isso, o outro operário abre um armário, tira de lá um prato – que põe em cima do balcão – e uma garrafa térmica. A moça sai de cena. Carlitos também sai de cena, ainda atordoado, restando o seu colega de trabalho, que abre a sua garrafa térmica e enche de sopa quente o seu prato. Em seguida, o operário senta-se em um banquinho que ele tirou debaixo do balcão. Carlitos entra em cena com a sua pequena marmita, não vê o prato do amigo e quase se senta sobre ele. O colega pede para que Carlitos dê-lhe o prato, mas o personagem está condicionado pelo movimento de apertar e, ao tentar entregar-lhe o prato, acaba derrubando toda a sopa. Mais alguns motivos cômicos, ouve-se uma trombeta e a câmera mostra a chegada do presidente na seção, acompanhado de sua comitiva e da máquina de alimentar. O presidente aponta para Carlitos e solicita que ele participe da demonstração da máquina de alimentar. Carlitos se aproxima. Logo o personagem é

[73] Tradução extraída diretamente do filme, versão em português.

mostrado num plano médio, na máquina de alimentar, sendo que o inventor da mesma explica a ele como funcionará o teste. Ligada a máquina, o prato de sopa se levanta e vira-se na altura da boca de Carlitos, que bebe a sopa. O guardanapo-carimbo vai em seguida até a boca dele. O personagem manifesta estranheza diante da situação. A mesa gira, um outro prato se posiciona e pequenos pedaços de comida são empurrados até Carlitos, que come. Logo depois, mais uma vez o guardanapo-carimbo surpreende o personagem. A mesa gira novamente, posicionando o milho, que é mostrado em close, e depois é levantado até alcançar a boca de Carlitos, em plano de conjunto. O milho movimenta-se de modo a permitir que Carlitos coma-o. Um plano de conjunto mostra o inventor da máquina falando com o presidente da corporação, enquanto este e outros engravatados observam atentamente o andamento da demonstração. Contudo, de volta ao plano de Carlitos, a máquina apresenta um defeito e se descontrola. Ouve-se os ruídos do desajuste elétrico. Os técnicos tentam consertá-la, mas não logram êxito. Enquanto isso, Carlitos é agredido deliberadamente pela máquina, levando golpes dela, torta na cara, um banho de sopa e até tendo uma porca empurrada para dentro de sua boca; ele é esbofeteado pelo guardanapo e deixado cair pela máquina. Enfim, o inventor pede ao presidente da empresa que lhe dê uma nova oportunidade, mas o presidente – conforme explica a legenda – definitivamente não aprova a invenção e sai de cena com a sua comitiva.

Surge a legenda *And time marches on into the late afternoon* (“E assim passa o tempo, até o fim da tarde”). Ouve-se a campainha e aparece a imagem do operador das

máquinas sentado de costas para a tela, lendo uma revista, enquanto a imagem do presidente se forma na tela. O rapaz levanta-se e fica de frente para a tela. O presidente, que também aparecia de costas na tela vira-se de frente e explica que a seção 5 deve atingir a velocidade máxima. O operador mexe nas alavancas e ouve-se o som da aceleração.

Logo depois a seção de Carlitos é mostrada. Ouve-se a mesma música, em estilo circense, dando um ritmo acelerado à seqüência. Carlitos e seus dois companheiros de trabalho se amontoam no final da esteira e a música se acelera, acompanhando a mudança de velocidade da mesma. Carlitos é o primeiro deles e tem dificuldade para acompanhar o ritmo. O chefe da seção aparece para "motivar" Carlitos a trabalhar mais rapidamente, alcançando o início da esteira, porém logo em seguida o personagem espirra e atrasa-se mais uma vez. Por fim, Carlitos torna-se obsessivo ao perder o ritmo e quer acompanhar a linha de montagem máquina adentro. Seu amigo tenta segurá-lo, mas acaba deixando-o escapar para dentro do mecanismo. Numa das cenas clássicas da história do cinema, Carlitos é mostrado passando pelas engrenagens da máquina, ao som de uma música tranqüila e quase psicótica. As engrenagens param e Carlitos ainda tenta apertar os seus parafusos (da máquina). O chefe aciona a máquina em sentido inverso. Carlitos retorna pelo mesmo caminho que adentrou. A música neste momento dá um tom de humor misturado com suspense. Do lado de fora da máquina, Carlitos continua procurando coisas para apertar com suas ferramentas, como os mamilos e os narizes das pessoas, ou os botões da saia da secretária. A partir daí, Carlitos faz um balé em torno de sua obsessão por

encontrar o que apertar. A música confirma tal proposição. Carlitos persegue a secretária até o exterior da empresa, onde encontra um hidrômetro de bombeiros e começa a "apertar" os seus parafusos e porcas. Ainda do lado de fora da fábrica, uma senhora esnobe, de nariz empinado usando um vestido com botões sextavados à altura dos mamilos e na cintura é enquadrada em meio corpo andando em direção de Carlitos. Em plano de conjunto Carlitos a observa e identifica o que "apertar", pondo-se a correr atrás da senhora. A perseguição é realizada com a câmera à frente da senhora, acompanhando o seu movimento e o de Carlitos logo atrás dela, até que um plano aberto mostra os dois virando a esquina e encontrando com um policial, a quem a senhora pede ajuda. Naturalmente, Carlitos foge do policial, voltando para o interior da fábrica. Ao entrar na fábrica, o personagem bate o seu cartão, joga-o pro alto e continua a correria até encontrar o operador das máquinas, que o segura. Todavia, a campainha toca e o operador começa a mover as alavancas, de modo que Carlitos imita-o, gerando confusão e desregulando totalmente as máquinas, que chegam a soltar fogo. O operador sai em auxílio, mas Carlitos aproveita para alçar mão de um aplicador de óleo da máquina e lança óleo sobre ele. Num plano da sala do presidente, o mesmo tenta se comunicar, mas não consegue porque o equipamento está danificado. Carlitos volta dançando para a sua seção e passa a atirar óleo nos olhos dos funcionários que trabalham. Eles param a linha de montagem para se defenderem de Carlitos, porém o personagem corre ao redor da linha de montagem e acaba acionando-a novamente, levando todos os funcionários a reassumirem os seus postos, até que um deles

consiga pará-la mais uma vez. Entretanto, Carlitos consegue acionar a linha de montagem e segue rumo a outra seção da empresa, jogando óleo em outros funcionários e subindo uma escada, até agarrar-se a um guindaste. A música, que até então era cômica, agora se torna trágica. Carlitos é levado pelo guindaste, enquanto os funcionários se desesperam com o que vêem. O presidente da empresa surge e exige que desçam o guindaste próximo a ele, o que ocorre. No chão, Carlitos atira óleo nos olhos do presidente e dos demais funcionários e policiais presentes. O som anuncia a chegada de uma ambulância, que aparece num plano do exterior da fábrica. O colega de trabalho de Carlitos e um policial carregam o personagem enlouquecido até a ambulância, do lado de fora da empresa. Carlitos, posto no chão, atira óleo no enfermeiro. O policial tira-lhe o recipiente de óleo, mas ele encontra um outro aplicador menor em seu bolso e atira óleo mais uma vez em seu colega de trabalho. Encerrando a seqüência, Carlitos é levado pela ambulância, ao som da música trágica.

A legenda então anuncia que *Cured a breakdown but without a job, he leaves the hospital to start life anew* ("Curado de uma crise nervosa, mas sem trabalho, ele sai do hospital para começar uma vida nova"). No hospital, visível por meio da legenda, o médico orienta para que Carlitos "Tente não se preocupar e evite emoções fortes" (em inglês, *Take it easy and avoid excitement*).

Assim, Carlitos volta para as ruas. Nesse momento do filme Chaplin usa imagens muito agitadas de multidões circulando na cidade em meio aos automóveis e viaturas

seguindo em alta velocidade, filmadas com a câmera torta (em diagonal), acompanhadas da mesma música alarmante do início do filme. O mundo parece estar virado, fora de seu eixo. Em seguida Carlitos aparece andando calmamente pelo calçamento, passando de frente para um prédio cuja porta exibe a placa *Closed* ("Fechado") e a parede uma outra menor com a inscrição *PRIVATE KEEP OUT* ("Privado. Entrada proibida"). Carlitos olha para elas e continua a sua caminhada, acompanhado por uma música tranqüila.

Posto de outro modo, Carlitos está curado de uma crise nervosa, porém o mundo que o cerca permanece em crise.

O personagem pára aquinhoado na esquina, sem ter ao certo para onde ir; espera passar um caminhão carregado de tábuas de madeira e segue com os olhos o seu trajeto, de modo a identificar uma pequena bandeira equilibrada numa das tábuas, prestes a cair. A bandeira é mostrada caindo, num plano fechado. Um plano de conjunto mostra Carlitos pegando a bandeira no chão e acenando para que o motorista veja que está deixando-a para trás. A música fica mais intensa, lembrando uma marcha militar. Uma manifestação popular com cartazes defendendo "união", "liberdade ou morte" vira a esquina nas costas de Carlitos e acompanha-o, como se ele estivesse à frente do movimento. A câmera movimenta-se para o alto e um efeito sonoro anuncia a mudança na seqüência. A multidão se dispersa e a polícia chega a pé e em seus cavalos, confrontando os manifestantes. Num plano mais fechado, é visto que no meio do tumulto Carlitos escondeu-se dentro do bueiro,

porém é descoberto e preso como o líder, responsável pela agitação, sendo levado pela viatura.

Conforme Cony avaliou que esta seqüência constituiu tamanha importância ao limiar de tornar-se o mais famoso *gag* do cinema.[74]

Considerando de maneira mais aprofundada até este trecho do filme, podemos asseverar que logo no início há a alegação de que a história do homem moderno caminha de acordo com o controle do tempo e da jornada de trabalho, com um grau de racionalização que se impõe ao indivíduo. O relógio, no início do filme, é usado como símbolo de tudo isso (podemos nos lembrar da análise cartesiana do relógio como símbolo do pensamento mecanicista e do racionalismo moderno, ou ainda do relógio de ponto das indústrias), criando a expectativa de que tais temas serão abordados no desenvolvimento do filme. A legenda ("'Tempos Modernos'. Uma história sobre a indústria e a iniciativa individual. A cruzada da humanidade em busca da felicidade") sobreposta ao relógio e acompanhada pelo trecho mais alarmante da música de fundo, incorpora as dificuldades que o indivíduo Carlitos – imerso nesse conjunto espaço-tempo, ou participante da "cruzada da humanidade" nos "tempos modernos" – enfrentará em busca da própria felicidade.

Na continuidade do filme, tanto as ovelhas quanto os operários (apenas homens) caminham acelerados para o mesmo rumo, sendo comparada a condição de ambas as

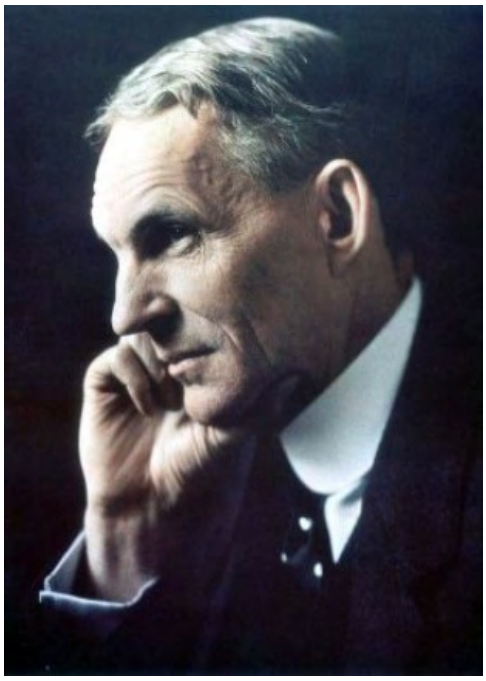
[74] CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967, p. 110.

partes. Guiados pela natureza ou pelo sistema, pelo instinto ou pela razão, ambos precisam – conforme anunciou a própria legenda – correr "em busca" da sobrevivência ou, como é aplicável apenas aos homens, enfrentar a "cruzada da humanidade em busca da felicidade".

A partir daí temos um perfil elaborado por Chaplin acerca das rotinas administrativas de uma indústria. Todo o sistema mecânico é mostrado imenso, contrastando com a pequenez dos homens que caminham em filas que se entrecruzam e desfazem como o caminho realizado pelas formigas no meio de um jardim. Mesmo antes, pelas ruas, a comparação é realizada já que os operários saem de dentro do chão (estação de metrô) e caminham em fila pelas ruas, se desviando dos automóveis e tendo os prédios das indústrias e chaminés ao fundo.

Um outro fator importante a ser lembrado é a semelhança entre o presidente da Electro Steel Co., empresa fictícia do filme, e o proprietário da Ford, idealizador da linha de montagem (veja as imagens a seguir).

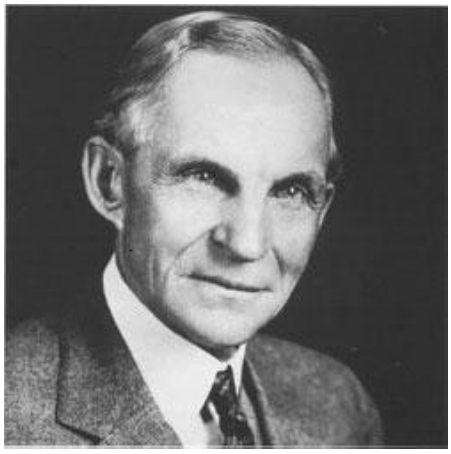
Apesar de Chaplin afirmar que segue plenamente os seus instintos ao fazer os seus filmes, podemos avaliar que tais instintos levaram-no a mais uma comparação que dificilmente pode ser gratuita, haja vista a importância que Henry Ford tem para a indústria e, especialmente, para a visão administrativa desse período. Deste modo, vamos lembrar um pouco do significado do empresário em questão.



Henry Ford

Presidente da Corporação – Filme Tempos Modernos

Cena do filme Tempos Modernos



Henry Ford

Conforme abalizaram Motta e Vasconcellos:

> *Henry Ford, desde o fim da primeira guerra mundial, desenvolveu e aperfeiçoou o sistema de trabalho em linhas de montagem por meio da fabricação em série do Ford bigode preto, fabricado em larga escala e a baixo custo, o que permitiu a popularização dos automóveis na época. O seu sistema baseava-se em plataformas volantes (vagões) que transportavam as peças de um lugar a outro na linha de montagem. Dessa*

> *forma os operários podiam permanecer em seus postos de trabalho, movimentando-se na fábrica o mínimo possível e ganhando tempo. Em 1915, na fábrica de automóveis da Ford, em Highland Park, esses sistemas funcionavam e mostravam ser extremamente eficientes. Ford pôde descartar os famosos cartões de instrução distribuídos por Taylor aos operários, que descreviam minuciosamente por meio de gráficos e esquemas seus movimentos e suas funções. Mesmo assim, o trabalho era organizado segundo as prescrições da Administração Científica. As inovações de Ford permitiram eliminar quase todos os movimentos desnecessários das ações dos trabalhadores. Procurava-se organizar a tarefa de forma a requerer o "mínimo consumo de força de vontade e esforço mental".* (Motta e Vasconcelos 2005:40)

Na medida em que o filme evolui, Chaplin mostra tais elementos da linha de montagem de Ford, sobretudo a questão da economia de tempo, pré-anunciada desde a seqüência de abertura. Carlitos não é instruído pela empresa sobre como trabalhar, mas é ameaçado diante de sua dificuldade em executar o serviço e, em alguns momentos, questiona os seus superiores quanto às suas possibilidades de realizar o seu trabalho.

Todavia, imersa na prática administrativa de Ford, há também uma concepção das fronteiras e necessidades do operário, considerado enquanto ser humano. No período aplicou-se uma apreensão ou entendimento específico do humano, compartilhado pelos mais renomados teóricos da administração daquela época:

> *O ser humano, no começo, era considerado um ser simples e previsível cujo comportamento não variava muito. Incentivos financeiros adequados, constante vigilância e treinamento eram ações consideradas*

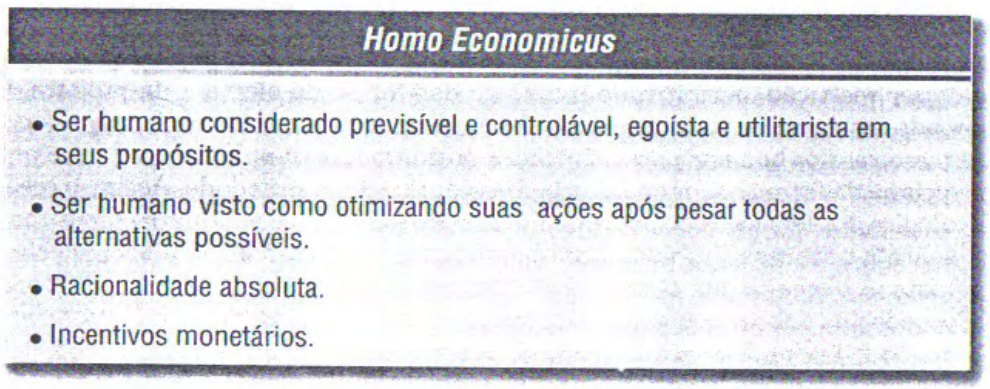
> *suficientes para garantir uma boa produtividade. Dessa forma, para os principais representantes clássicos de Administração, sejam anglo-saxões como Taylor e Gulick ou franceses como Fayol, o comportamento humano não constituía um problema em si.* (...) *Os problemas comportamentais e organizacionais, de acordo com a Escola Clássica de Administração, eram fruto da difícil operacionalização dos princípios de uma ciência da administração que estava sendo progressivamente construída. O importante era aperfeiçoar regras e estruturas. A partir disso os problemas se resolveriam.* (...) *Não se tentava estudar as motivações intrínsecas dos indivíduos ou seus elementos identitários. O aperfeiçoamento dos sistemas garantiriam por si só os resultados desejados.* (…) *Consequentemente o ser humano era considerado como um ser que analisava racionalmente as diversas possibilidades de decisão, optando por aquela que maximizasse os seus ganhos financeiros. Trabalhava-se com o pressuposto de racionalidade absoluta.* (Motta e Vasconcelos 2005:277-278)

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. Conforme Shoemaker asseverou "*Em* Tempos Modernos*, as máquinas parecem decididas a privar Charlie da possibilidade de agir sem explicação, de obedecer aos seus próprios impulsos*" (tradução

livre do seguinte trecho em inglês: *In* Modern Times*, machines seem determined to deprive Charlie of the opportunity to act unpredictably, to obey his own impulses*).[75]

Em outras palavras, em Tempos modernos o pensamento humanitário defendido por Chaplin e representado pela franqueza das ações de Carlitos se opunha à racionalidade do chamado *homo economicus* conforme versavam as teorias administrativas.

Resumindo o significado de humano conforme a teoria administrativa dominante no período, veja o quadro extraído de Motta e Vasconcelos 2005, p. 36.



Todavia, não pareceu pertinente estabelecer um quadro semelhante com os princípios humanitários de Chaplin a partir do filme, porém é seguro afirmar que a oposição aos pressupostos do *homo economicus* é recorrente ao longo do filme. Seja interrompendo as suas atividades devido à impertinência de uma mosca, defendendo-se da bronca de seu chefe e bronqueando o seu colega de trabalho, ou ainda em seu deleite de prazer ao fumar um cigarro no banheiro; na sua luta contra a máquina de alimentar, ou

[75] Veja SHOEMAKER, Steve. *Modern Times: "Objectivist" Movies and Thinking Matter in Louis Zukofsky's Poems of the Thirties*, disponível em http://jacketmagazine.com/30/z-modern.html, acesso em 16/01/2008. O artigo é parte integrante da dissertação *Of Being Numerous: The Modernist Revolution, the Objectivist Vortex, and the Poetry of Survival* (University of Virginia, 1997).

inteirando-se de tal maneira da meta de seu trabalho ao ponto de deixar-se adentrar a máquina para não perder a toada da linha de montagem, no seu balé durante uma crise nervosa em que confunde partes de pessoas, suas roupas e tudo que o rodeia com porcas a serem apertadas, Carlitos coloca-se como uma pessoa humana, aos moldes da conceituação de Maritain que foi contemplada pela Declaração Universal dos Direitos Humanos. Todavia, no mesmo ano em que Chaplin lançava Tempos modernos (1936), Maritain publicava seu livro Humanismo integral.

Tal problemática pode ser mais bem elaborada quando considerado o discurso do filme que se seguiu a este (O grande ditador), que será analisado atentamente no próximo capítulo.

Devidamente tratado num hospital, Carlitos consegue se recuperar de uma crise nervosa, mas ao sair encontra o mundo torto, como mostram os enquadramentos de Chaplin. Ele supera a própria crise, porém vê-se que não se trata apenas dele. É o mundo todo que está em crise. Deste modo, a sua tentativa singela de devolver uma pequena bandeira caída de um caminhão, acaba numa manifestação comunista da qual ele é considerado o líder e leva-o à prisão, haja vista à intempestividade que o cerca. Destarte, nesta seqüência Chaplin mostra como Carlitos se propõe à gentileza e por isso é confundido com um agitador, tal qual Chaplin seria considerado por muitos após a exibição do filme. O personagem não é um político. Ele apenas procura ajudar as pessoas que o rodeiam nas coisas simples, porém de forma desavisada, sem ter conhecimento dos

riscos que isso envolve. De certa forma, podemos considerar que nesta seqüência Chaplin se previne dos possíveis ataques ao filme, deixando claro por meio do personagem que a sua busca não se define pelo regime comunista e com o quebra-quebra provocado durante as manifestações populares. O personagem se aliena a tudo isso e interpreta à vida com a sua própria acepção. Conforme asseverou o cineasta Luc Dardenne "*nem o capitalismo nem o comunismo da época... não podiam suportar, pois ele escapa de tudo. Porque escapa à indústria, à escravização e ao controle do indivíduo, à domesticação para que ele seja produtivo*".[76]

Na continuidade do filme a 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") anuncia a entrada de Paullette Goddard no filme. A música propõe estado de alerta e perseguição. Num plano fechado é mostrado um cacho de bananas sendo cortado e depois a câmera enquadra quem corta – a garota. Ela segura a faca entre os dentes e joga bananas ao alto, distribuindo entre as crianças do cais, até que um homem as afugenta e corre atrás da garota. A garota consegue escapar e num plano aberto, ela segura o cacho de bananas roubado e descasca sorridente uma das bananas. A música é alterada, agora retratando harmonia e tranqüilidade. Em close, ela come alegre e vorazmente a banana. Surge a legenda *Her little sisters – motherless* ("Suas irmãs caçulas, órfãs") e em seguida duas crianças são vistas brincando com latas velhas no chão de uma casa modesta, com uma

[76] *Chaplin today*, MK2 SA, 2003. Disco 2, que acompanha o filme *Tempos modernos*.

mesa mal posicionada, torta, uma cadeira à frente dela e outra encostada na parede. A irmã mais velha chega e distribui sorridente as bananas para as irmãs. Ela olha para fora e alerta as irmãs que se escondam, escondendo-se também. Entra a legenda *The father – one of the unemployed* ("O pai, um desempregado"). A música assume uma forma triste, de enfado. Num plano de conjunto o pai entra na casa, desanimado, deixa o seu chapéu sobre a mesa, vai até a pia e bebe um pouco d'água, depois se senta. Em close, ele é mostrado abatido e desorientado, passando a mão sobre os seus cabelos esbranquiçados. Sua filha mais velha entra em cena levando as bananas, põem-nas sobre a mesa para que ele as veja e abraça-o. As duas filhas mais novas entram logo em seguida, carinhosas e alegres. O pai dá uma bronca sem energia na filha mais velha, aparentemente questionando a origem das frutas, mas a garota senta-se em seu colo e a família toda permanece em harmonia.

Ocorre o escurecimento da imagem e em seguida aparece a legenda *Held as a communist leader, our innocent victim languishes in jail* (na versão em português do filme lê-se "Apesar de inocente, nosso herói languesce na prisão", mas pode ser traduzida, em sentido literal, como "Preso como um líder comunista, nossa vítima inocente languesce na prisão"). A música, inicialmente, assume um tom solene e militar. Após a legenda, todavia, ela aponta que haverá peripécias de Carlitos na prisão. Carlitos aparece sendo levado à sua cela por um policial, ficando encarcerado na companhia de um grandalhão com um bastidor de bordado e agulha nas mãos. Ocorrem alguns motivos cômicos e desentendimentos entre os dois até que um sino toca e salva Carlitos de maiores confusões.

Os presos se preparam, fazendo fila no corredor fora das celas (abertas por um policial), para se dirigirem ao refeitório. O policial comanda-os com um apito. Em fila, eles se dirigem para o refeitório e, guiados pelo apito, posicionam-se diante de seus lugares à mesa e depois se sentam. Em seguida Carlitos é mostrado sentado ao lado de seu companheiro de cela, com os seus devidos pratos e um pedaço de pão. Ele abaixa-se, aparentemente para arrumar os seus sapatos, e a comida é posta no prato dele e dos demais, sem que ele veja. Quando Carlitos levanta-se e vê a comida, olha para cima, procurando o lugar de onde a comida saiu. A cena insinua que Carlitos imaginou um pássaro a defecar em seu prato. Em seguida, Carlitos disputa um pedaço de pão com o seu colega de cela e entra a legenda *Searching for smuggled "nose-powder"* (na versão em português "Em busca daquele 'pó branco' proibido"), acompanhada de um efeito sonoro alarmante. Em seguida, dois investigadores observam da porta de entrada do refeitório, para localizarem um criminoso. A câmera passa por Carlitos e alcança o criminoso. Um dos investigadores, do lado de fora do refeitório, mostra ao outro que encontrou o procurado. Nada obstante, o meliante percebe o que se passa e se desfaz do pó proibido, colocando-o dentro do vidro de sal. Os sons atribuem tensão à seqüência. Os investigadores entram na sala e levam o suspeito. Carlitos, por sua vez, localiza o vidro de sal e, sem saber que seu conteúdo foi alterado, tempera com ele a sua comida, inclusive o seu pão, acertando acidentalmente o seu dedo e coçando com ele o seu bigode, de modo que inspira a droga pelo nariz e a ingere junto com a comida. Alterado pelo pó proibido, Carlitos enfrenta o seu colega de cela. Interrompido

pelo apito, Carlitos segue as instruções de retorno à cela completamente avariado, errando o rumo da mesma e ficando do lado de fora. Ao se dar conta de que está fora da cela, o personagem procura um policial, mas ao sair aparecem vários deles, todos dominados por dois bandidos, que abrem a cela, libertam o grandalhão que estava com Carlitos e trancam os policiais lá dentro. Carlitos volta e empurra um dos bandidos para perto da cela, de modo que um dos policiais agarra-o. Imobilizado, ele tenta atirar em Carlitos, mas este desvia das balas, até que o policial consiga fazer com que o bandido largue a arma. O grandalhão tenta recuperar a arma, mas é surpreendido por Carlitos, que bate-lhe com a porta de aço na cabeça, fazendo o mesmo com o terceiro infrator e libertando os agentes da lei.

Surge a legenda *While outside there is trouble with the unemployed* (que pode ser traduzido de forma aproximada como "Do lado de fora, existe problema com o desemprego" ou conforme a versão do filme em português "Do lado de fora, aumenta a tensão social") e ouve-se o mesmo som alarmante do início do filme. Aparecem em uma cena curta, num plano de conjunto, muitos homens gritando ávidos numa rua e instigando algo que não está visível, possivelmente uma briga. Logo depois, aparece a garota e suas irmãs pegando ripas de madeira nas proximidades do cais. Um close enquadra a garota e ouve-se dois tiros que chamam a atenção dela. Em seguida, na rua, os homens espalham-se e policiais correm atrás deles, restando um corpo estirado no meio da rua entre alguns pedaços de tijolos e pedras. Num plano de conjunto, a garota entrega a madeira que

recolheu para uma de suas irmãs e orienta-as para que vão pro lado contrário da confusão, averiguando por sua vez o que houve. A garota segue na direção contrária de muitos homens que correm do local e quando se aproxima do corpo estirado na rua identifica-o: é o seu pai. A música anuncia a tragédia. Em close, o seu pai é mostrado sobre os seus braços e em seguida a câmera enquadra o desespero da garota, sendo possível ler em seus lábios que ela afirma *Is my father!*

Entra a legenda *The law takes charge of the orfans* (conforme a versão em português "O Estado se encarrega das órfãs" ou, caso opte-se por uma tradução mais próxima do literal, "A lei se encarrega das órfãs"). Logo depois um plano de conjunto, com a câmera parada, enquadra as três irmãs e um policial de pé dentro da casa das mesmas, diante da mesa em que estão sentados dois representantes do Estado, ou da lei. Num plano mais fechado, os dois oficiais lêem um documento e comentam com a garota, que é mostrada também num plano mais fechado ao lado de um policial e de suas irmãs. Ela responde chorosamente. Um dos oficiais, conforme explica a legenda, pede ao policial para que leve as irmãs. O policial chama a garota e encaminha as suas irmãs. Todavia, a garota aproveita-se da distração das autoridades e foge pela porta dos fundos da casa. As autoridades se dão conta de sua ausência, mas já é tarde.

Aparece a legenda *Happy, in his comfortable cell* ("Feliz, na sua confortável cela") e logo depois Carlitos é visto por trás das grades lendo um jornal, numa cela decorada com fotos coladas nas paredes, vaso de flores sobre um móvel, juntamente com

relógio despertador e uma cadeira. Ouve-se som suave do cantarolar de pássaros ao fundo. Num plano fechado, pode-se ler no jornal *Strikes and riots! Breadlines broken by unruly moby* ("Greves e tumultos! Fila para receber pão quebrada pela multidão").[77] Carlitos vira o jornal, lê a manchete e se compadece confortavelmente pelas notícias, sem se envolver com o assunto. Num plano fechado, um rádio anuncia com o som, conforme a versão em português do filme: "Notícias de última hora: foi agraciado o prisioneiro que ajudou a polícia na revolta da prisão. O xerife *Couler* deve informá-lo esta tarde".[78] Conforme a notícia é transmitida, a câmera se movimenta, abrindo o plano e alcançando um rapaz, que aparentemente está preparando um chá. Em seguida a câmera enquadra o xerife, que por sua vez termina de ouvir o rádio e usa o telefone, solicitando a presença do número sete, conforme a legenda. Carlitos é levado até o xerife por um policial, ao som de uma música relaxante. O policial sai de cena, Carlitos senta-se e recebe uma xícara de chá do rapaz.

Na continuidade, entra na sala um outro rapaz e anuncia, conforme a legenda *The minister and his wife pay their weekly visit* ("O pastor e sua mulher fazem a visita semanal"). Ouve-se uma música cômica, em estilo circense. A mulher entra com o seu cão e a bolsa nos braços e, logo atrás dela, vem o pastor. O xerife cumprimenta-os e mostra à senhora o banco em que Carlitos está sentado. Ela dirige-se até ele, tropeça nos pés de Carlitos e senta-se, enquanto Carlitos levanta-se e o xerife apresenta-o alegremente para o

[77] Tradução livre de próprio cunho.

[78] Na versão em português do filme, ouve-se em inglês a locução do rádio, dita de forma rude, militar. Todavia, é inserida uma legenda sobre a imagem, traduzindo a fala para a língua portuguesa, a qual foi utilizada neste.

pastor. O xerife convida o pastor para sentar-se, mas ele aponta para o interior do cárcere, de modo que Carlitos e a esposa do pastor – e o cão – permanecem sentados, tomando o chá. Carlitos tenta ser agradável, mas a mulher ignora-o de maneira esnobe. A música encerra-se. A mulher aparece em plano de meio corpo, tomando o chá e logo depois se ouve o seu estômago. O cão, deitado sobre o banco, late para ela, que por sua vez reprime-o. Outro plano similar de Carlitos mostra-o apático à situação da mulher. Porém, Carlitos toma um pouco do chá e sofre do mesmo sintoma da esposa do pastor – e o cão late para ele. Num plano de conjunto, a mulher coloca o cão no chão e Carlitos, ao continuar emitindo ruídos via estomacal, decide tomar uma atitude, deixando a xícara sobre a mesa, ligando o rádio e alçando mão de um jornal. Importante atentar ao detalhe de que Carlitos não mostra em momento algum o que está escrito no jornal, ficando visível na primeira e na última capa apenas figuras, as quais ocupando quase todo espaço das referidas páginas. Além disso, o personagem posiciona-se de modo que o conteúdo do jornal fique fora do enquadramento da câmera. Todavia, o rádio faz o seguinte reclame: "Para problemas de digestão, tome as pílulas..." Carlitos reage imediatamente, desligando o rádio. Em seguida, é o estômago da mulher que recomeça a se manifestar ruidosamente. Destarte, ela abre a sua bolsa e tira dela uma caixinha, da qual extrai uma pílula, tomando-a. Carlitos deixa o jornal sobre o banco, de modo que mais uma vez não é possível identificar o seu conteúdo. Ouve-se a música novamente. O xerife retorna com o pastor. Ambos adentram a sala, o pastor faz sinal para que a sua esposa vá até ele. Ela levanta-se, o casal despede-se do

delegado e vai embora. O xerife fecha a porta, a música se encerra e logo depois se ouve a música alarmante do início do filme, um pouco suavizada. O xerife fala com Carlitos, conforme explica a legenda *Well, you're a free man* ("Bem, você é um homem livre"). Carlitos rejeita a decisão, afirmando por meio da legenda *Can't I stay a little longer? I'm so happy here* ("Não posso ficar um pouco mais? Sou tão feliz aqui"). O xerife ri e oferece-lhe uma carta de recomendação, para facilitar a sua procura por emprego. Na seqüência seguinte, já do lado de fora da prisão e tentando a sorte para conseguir um novo emprego, Carlitos espera um homem ler a carta de recomendação, a qual é mostrada, na versão em português, com os seguintes dizeres: "O portador desta é um homem honesto e de confiança. Eu lhe seria grato se pudesse empregá-lo. Assinado: Xerife *Couler*".

Assim Carlitos consegue emprego construindo navios, mas na sua primeira tentativa de ajudar acaba tirando um calço de madeira de um navio em construção, de modo que este afunda no mar. Todos os demais funcionários permanecem, literalmente, de boca aberta. Aparece a legenda *Determined to go back to jail* ("Determinado a voltar para a prisão") e logo depois Carlitos pega o seu paletó e deixa o local. Em seguida surge a legenda *Alone and hungry* ("Sozinha e faminta") e é mostrada em um plano aberto a garota andando desolada à frente de uma padaria. Em close, a garota olha para trás e localiza um homem descarregando um veículo e levando pães para dentro do recinto. Novamente num plano aberto, ela acaba pegando um pão de dentro do veículo e saindo em desabalada carreira, até bater de frente com Carlitos. Os dois caem. Uma mulher, que viu a garota

efetuando o furto, delata ao rapaz que descarregava o carro e este, por sua vez sai em busca da ladra. Ao ser abordada, a garota fica desesperada e é Carlitos quem fica com o pão após o tombo e assume a responsabilidade pelo furto diante de um policial e do rapaz. Carlitos cumprimenta a garota enquanto é levado pela polícia. Em close, a garota é vista surpresa com a atitude do personagem e a mulher que a delatou entra em cena novamente, num plano de conjunto dela e do dono do pão, reafirmando que foi a garota, não Carlitos quem efetuou o furto. A mulher e o rapaz vão até o policial e reiteram a acusação à garota, livrando Carlitos e voltando a procurá-la. Todavia, ao perceber que perdeu a sua oportunidade de ser preso novamente, Carlitos entra no primeiro restaurante *self service* que vê e, ao som de uma música que anuncia trapalhadas, pega duas bandejas, enchendo-as de diversos pratos.

Enquanto isso, num plano de conjunto da garota caminhando entre diversas pessoas pela rua, ela é pega pela polícia novamente, devido ao furto do pão. Na continuidade, Carlitos é visto sentado diante de uma mesa repleta de pratos vazios. Ele pega a conta, passa pela vitrine e, ao ver um policial passando do lado de fora, chama-o para dentro do restaurante, mostrando a ele que não tem dinheiro para pagar a conta. O policial discute com ele, segura-o pelo braço e leva-o para fora, próximo a um telefone público. Contudo, Carlitos despede-se cordialmente da atendente antes de ser levado. Enquanto o policial liga pedindo a viatura, Carlitos encosta-se no balcão de uma banca que vende cigarros, localizada ao lado do telefone público, de maneira que o atendente não

possa ver que ele está sendo escoltado pelo policial. Carlitos escolhe um charuto, fuma-o e distribui presentes para as crianças que passam pela rua. Quando o policial termina a sua ligação, Carlitos mostra para ele a sua nova infração, sendo definitivamente levado pela viatura. Mais uma vez, o vagabundo tira o seu chapéu e se despede amigavelmente do vendedor.

Dentro da viatura, o personagem vive algumas situações cômicas em meio aos demais supostos infratores, até que a garota é colocada no veículo. A música de fundo é calma. Ao revê-la, Carlitos a cumprimenta alegremente e sede o seu lugar para que ela sente-se. Triste, a garota olha-o de seu assento sem entender as atitudes do cavalheiro vagabundo. Carlitos fala com ela. Na legenda, lê-se *Remember me – and the bread?* ("Lembra-se de mim? E do pão?"). A garota faz sinal positivo com a cabeça, olha para o ambiente e cai em prantos. Carlitos tira um lenço todo enrolado de seu bolso e entrega a ela, tentando ser cordial. Mais alguns motivos cômicos e aparece um *close* do olhar obstinado da garota, acompanhado de uma mudança na música de fundo. A garota levanta-se, vai até o policial que toma conta da viatura e força a sua saída. Todavia, um acidente faz com que o carro tombe, jogando a ela e Carlitos para fora do veículo, juntamente com o policial. Do lado de fora, os três permanecem amontoados pela rua. Carlitos é o primeiro a retomar a consciência, acordando logo depois a garota e aconselhando-a a fugir. O policial acorda meio atordoado e Carlitos, cautelosamente, desfere-lhe um golpe com o próprio cassetete, deixando-o inconsciente novamente. Num plano aberto a garota corre até a

esquina, pára e chama Carlitos para que fuja também. O personagem fica indeciso, mas acaba aceitando o convite, quando o policial já recobrava os sentidos.

Um detalhe de interesse desta seqüência é um anúncio de um veículo da Ford (*New Ford V8 For 1935*) visível num *out-door* que fica ao fundo da imagem, no plano em que a garota corre até a esquina e chama Carlitos para fugir junto com ela, além de dois automóveis estacionados que também estão incluídos no enquadramento. Tal composição da imagem parece referenciar o dilema de Carlitos, pois caso ele siga à garota, terá de procurar trabalho novamente e voltar para o mesmo sistema de produção.

Carlitos é enquadrado em seguida, num plano mais fechado, em que também é visto um automóvel ao fundo e o policial inconsciente no chão. A escolha está nas mãos de Carlitos. Ele pode continuar com o policial e ser preso, conforme havia planejado anteriormente, mas isso não garante que ele conseguirá retirar-se definitivamente do mundo mecanizado e apartar-se do sistema de produção em série, pois o veículo mostrado ao fundo sinaliza a compreensão de que o mundo continuará a desenvolver-se e a produzir.

Outro detalhe importante aparece logo depois, num plano médio da garota reiterando o convite a Carlitos, em que se vê um outro anúncio, num *out-door* que está ao lado daquele visto anteriormente. Este, porém, mostra um homem com o braço direito erguido e o esquerdo abraçando uma mulher que tem um cachorro nos braços (veja imagens a seguir).

A garota convida Carlitos para a fuga – Tempos modernos (1936)

A garota convida Carlitos, com outra imagem ao fundo – Tempos Modernos (1936)

Em seguida, em plano médio, Carlitos olha para a câmera, consternado com o convite da garota. Ou seja, de maneira similar às imagens dos anúncios ao fundo, Carlitos

está diante da possibilidade de definir o foco de sua vida, ao lado do sistema vigente, na consecução de uma relação com a garota – não necessariamente o estabelecimento de uma família, já que a imagem mostra um cão, não filhos, no colo da moça. Num plano de conjunto, o policial acorda e Carlitos decide-se a fugir.

Carlitos observa o policial, antes de fugir com a garota – Tempos Modernos (1936)

Quando Carlitos corre em direção da garota, mais uma vez é visto ao fundo o anúncio da Ford, além de duas latas de lixo reunidas, no calçamento cujo degrau Carlitos tropeça. As latas de lixo estão posicionadas entre dois canos de esgoto, visíveis no degrau do calçamento. Podemos considerar outra comparação possível – o casal é tomado como a união de dois lixos, restos, do esgoto da sociedade. Todavia, eles pretendem deixar tal condição, para interagirem com o sistema, da maneira que conseguirem. Do outro lado da

esquina vê-se belas árvores. O casal se dá as mãos, continuando rapidamente – juntos – a sua toada (veja imagens a seguir).

Carlitos corre para fugir com a garota – Tempos Modernos (1936)

Carlitos e a garota, de mãos dadas, fogem juntos – Tempos modernos (1936)

Na próxima seqüência, o casal é visto num plano aberto andando de mãos dadas no meio de uma rua larga, cercada por árvores, a maior parte delas seca. Neste momento a música que é considerada hoje como tema principal do filme é ouvida pela primeira vez. Trata-se da música de Charles Chaplin (1936) intitulada *Smile* e que ganhou letra de John Turner e Geoffrey Parsons em 1954. Há também uma versão brasileira de 1955, intitulada "Sorri", feita por João de Barros.

O casal senta-se debaixo de uma das árvores, de frente a uma casa. É inserido um *close* da garota sorrindo com uma flor em mãos, exibindo-a para Carlitos. Num outro *close*, este é mostrado conversando com ela, conforme explica a legenda. Ele pergunta onde ela mora e ela afirma que "Em lugar nenhum". Carlitos coça a cabeça e parece preocupado. Um plano da frente da casa mostra um casal se despedindo, pois o homem sai alegremente com seus apetrechos, pelo que parece em direção ao trabalho. Num plano mais aberto, que enquadra também Carlitos e a garota, os dois olham a despedida dos donos da casa e a saída do rapaz. Depois, de volta ao plano da frente da casa, vê-se a volta alegre da mulher para dentro de seu lar. Num plano de Carlitos sentado, ele imita a reação da mulher ao se despedir do marido, rindo-se e provocando risos em sua companheira, esta mostrada em *close*. Carlitos então diz, segundo a legenda, "Já imaginou, nós dois numa casinha como essa?" Há uma mudança de música. Em close, a garota pára de rir. Então Carlitos começa a descrever como seria a casa dos dois.

É mostrado o interior de uma casa, devidamente decorada, com quadros, cortinas, abajures e poltronas bem organizadas. A garota é vista sorridente ao fundo, na passagem entre a sala e a cozinha, usando vestido, com os cabelos arrumados e segurando uma frigideira. Carlitos entra em cena, de costas para a câmera e vai ao encontro da garota, que também vai até ele. Ocorrem alguns motivos cômicos, Carlitos deixa o seu chapéu sobre a frigideira e entrega suas coisas a sua companheira, que volta rumo à cozinha. Num plano de meio corpo, Carlitos apanha de uma árvore, através da janela, uma laranja. Depois caminha pela sala, descasca a laranja e joga a casca para cima. Experimenta-a, mas é interrompido pela garota. Ele joga, assim, a laranja para cima, chutando-a pela janela. Logo depois ele segue a garota até a cozinha, aproveitando o percurso para limpar as suas mãos na cortina. Na cozinha, num plano de conjunto, ela arruma a mesa e Carlitos pega uma jarra que estava sobre a mesma, levando-a até a porta aberta. Depois ele chama por alguém, de modo que aparece uma vaca. Ele faz sinal para que ela pare, põe a jarra no chão sob suas tetas e bate nas costas do animal, que obedece ao seu comando, jorrando leite dentro a jarra. Um plano de meio corpo mostra a moça à beira do fogão cozinhando um bife enorme. Em seguida, também em plano médio, Carlitos é mostrado chupando uvas panhadas diretamente da parreira localizada acima da porta. Ele observa a vaca e, em plano de conjunto, faz sinal para que ela pare, pois a jarra está cheia de leite. A vaca obedece. O personagem, então, pega a jarra cheia e manda o animal ir embora, erguendo o pé como se

fosse chutá-lo. Logo em seguida, ele senta-se à mesa e, num novo plano de conjunto, tenta partir o bife com a ajuda da garota, também sentada à mesa.

A cena se funde e é substituida pelo plano médio de Carlitos conversando debaixo da árvore. Novamente, ouve-se a música-tema do filme. A câmera movimenta-se rumo à garota, que demonstra estar com muita fome e depois fala sorridente com Carlitos. Ele é mostrado reflexivo, mas por fim decide-se, batendo em seu joelho e levantando o braço. Conforme explica a legenda, ele afirma "Eu vou conseguir! Vamos ter uma casa, nem que eu tenha que trabalhar para isso". De volta à cena, a garota alerta Carlitos de que a polícia os observa. Desajeitadamente, os dois levantam-se e saem.

Neste trecho do filme, a vida de Carlitos é sobreposta à vida da garota, até que eles firmem entre si o compromisso de construírem uma vida juntos. Inicialmente, a situação da garota é apresentada: ela rouba para viver, não tem mãe, o pai está desempregado, as irmãs são crianças pequenas. Enquanto isso, Carlitos vai para a cadeia, por ironia das circunstâncias, mas devido à sua boa índole acaba desmantelando a fuga de alguns criminosos e conquistando a simpatia do xerife. Quanto à garota, para piorar a sua situação, seu pai acaba assassinado e deixado pela rua em meio à confusão. A lei parece tentar ajudá-la, mas ela prefere entregar as suas irmãs à justiça e fugir sozinha.

Mais adiante Carlitos, livre, tenta usar a sua maré de boa sorte, se dedicando a um novo emprego propiciado pela carta de recomendação do xerife. No entanto, ele acaba atrapalhando os seus colegas de trabalho. Carlitos decide voltar para a cadeia, enquanto a

garota tenta viver sem precisar recorrer à lei. No filme, os dois acabam indo de encontro um com o outro, se chocando de frente. De um lado, Carlitos procurando cair nos acolhedores "braços da lei" e, do outro, a garota tentando se esquivar deles.

Nesta seqüência, Carlitos aproveita a situação do furto do pão efetuado pela garota para, ao assumir a culpa, fazer duas coisas que o agradam: ajudar uma moça em má situação e voltar para a sua boa vida na prisão. Todavia, a garota é delatada novamente e Carlitos, liberado pelo policial, tem que fazer algo mais contundente para conseguir ser preso.

Dentro da viatura, Carlitos acaba encontrando mais uma vez a garota, desta vez deixando-se entusiasmar por ela e acompanhando-a, de modo que ambos fogem da polícia. A entrada da música-tema do filme, no momento em que caminham pela rua de mãos dadas, sinaliza uma modificação na história. A partir de então, Carlitos começa a estabelecer um vínculo com a garota. Nada obstante, Chaplin elucida na continuidade que tipo de união é almejado pelos dois.

Neste sentido, Carlitos imagina, ao ver um casal se despedindo na porta da própria casa, como deveria ser a vida dos dois: uma casa bonita e bem decorada, com tudo aquilo que eles precisam ao alcance das mãos; frutas e leite disponíveis prontamente no quintal. Conforme analisou Luc Dardenne "*ele diz não. 'Não ligo para a produção. Pra*

mim, o leite é direto na vaca.' Não tem de produzir. O Carlitos é isso. Sobretudo o que se opõe ao mundo da indústria".[79]

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. Diferentemente disso, podemos dizer que a partir deste trecho do filme Chaplin re-elabora as expectativas pessoais de Carlitos diante da sociedade, pois se para ser respeitado o personagem deve deixar de ser um vagabundo, pois bem, que seja assim.

Todavia, continuando resumidamente a descrição do filme, Carlitos passa a procurar um novo emprego. Primeiro ele consegue numa loja de departamentos, diante da fatalidade de um acidente ocorrido com o guarda noturno. Enquanto trabalha, ele alimenta a garota e deixa-a dormindo numa cama confortável, mas acaba sendo surpreendido por um assalto, o qual é realizado pelo seu amigo de trabalho da *Electro Steel Co*., que passa fome e por isso se aventura pelo mundo do crime. Eles se alimentam e bebem juntos. Nesta seqüência, atraem maior atenção esteticamente dois trechos: aquele em que Carlitos patina habilmente de olhos vedados no andar de cima, próximo a uma área sem proteção em que

[79] *Chaplin today*, MK2 SA, 2003. Disco 2, que acompanha o filme *Tempos modernos*.

ele poderia ter caído e o momento do assalto, em que Carlitos tenta descer uma escada rolante que sobe, usando patins. 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 saia de um barril atingido por tiros dos assaltantes, Carlitos fica preso por dez dias.

Até aqui, Chaplin mostra mais uma tentativa frustrada de Carlitos se estabelecer num emprego. Todavia, no que diz respeito ao pensamento humanitário de Chaplin, a referência de que os ladrões roubam porque não conseguem emprego, sendo que um deles já trabalhou com Carlitos tenta justificar, ou pelo menos amenizar, a atitude dos fora-da-lei. Em outras palavras, segundo Luc Dardenne[80] temos sobre Carlitos que:

> *Sempre está em situações onde se pode encontrar a humanidade. Ele rouba, mas é humano. É guarda noturno de loja. Daí, os colegas dele vêm pra roubar. Então, de repente, estes três ladrões viram gente como ele, que só procuram comer de fato. Estão desempregados, buscam comida. Aliás, na versão inicial, um dos ladrões devia esvaziar a seção de prataria. Mas Chaplin achou que daí ele virava um ladrão comum, enquanto que só tinha fome, buscava sobreviver. Logo, a seqüência foi filmada, depois cortada.* (Dardenne 2003)

Nesta perspectiva, Chaplin preparou a seqüência propositalmente de modo a resgatar a humanidade de seus personagens, considerando que há situações que desfavorecem e, portanto, podem levar ao delito.

Quando Carlitos sai do cárcere, a garota espera-o do lado de fora. Esta é a segunda vez no filme em que se ouve a sua música-tema. A garota leva Carlitos até uma

[80] Idem.

casa abandonada, situada à beira d'água, definida por ela, conforme declara a legenda, como "o paraíso", onde eles se instalam precariamente. Carlitos dorme num pequeno quarto de dispensa, separado da casa, enquanto a garota dorme do lado de dentro. No dia seguinte, eles tomam o café da manhã obtido, ao que tudo indica de forma ilícita, pela garota. Carlitos lê no jornal que as fábricas vão reabrir e que haverá oferta de emprego. Deste modo, ele sai logo depois em desabalada carreira para conseguir o emprego, em busca de viabilizar um lar para o casal.

Um trecho muito lembrado desta seqüência é aquele em que Carlitos, ao acordar, usa roupas de banho e salta de cabeça na água sem saber, porém, que se trata de um local raso, batendo por isso com a sua cabeça e saindo todo torto de sua tentativa de banho matinal.

Na frente da fábrica, o personagem enfrenta uma multidão na entrada dos portões e, empurrando os seus oponentes agilmente, consegue a última vaga de emprego. Todavia, ao trabalhar como assistente do mecânico que revisaria as máquinas, paradas há muito tempo, Carlitos acaba atrapalhando-o e estabelecendo novas pelejas, de modo que desta vez é o mecânico que é engolido e depois cuspido pelo maquinário. O mecânico é obrigado, diante das circunstâncias, a almoçar estando dentro da máquina.

Destarte, é repetido o motivo inicial da máquina engolindo o homem e do homem se alimentando através da máquina, mas com um outro acabamento cênico, pois desta vez

não há uma máquina de alimentar, mas uma máquina que absorve o funcionário e o impede de fazer a sua refeição de maneira adequada.

Quando Carlitos consegue extrair o seu chefe do meio das engrenagens do maquinário, um outro funcionário avisa-os, conforme a legenda, "Pegue seu casaco. Estamos em greve". Todos os funcionários começam a sair da fábrica. Carlitos e seu chefe entreolham-se e coçam as próprias cabeças.

Contudo, podemos considerar que Chaplin propõe ao longo do filme que para Carlitos 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, pois tudo isso faz parte da "Cruzada da humanidade em busca da felicidade", conforme adiantou na abertura do filme.

Na saída da indústria, policiais empurram os grevistas para que eles dispersem rapidamente, de modo que Carlitos também recebe o seu safanão. Melindrado, Carlitos tenta se entender com o policial para que ele não continue com a agressão, mas ao andar distraído pisa numa tábua que atira um tijolo, acertando um dos policiais. Mais uma vez, Carlitos é preso.

Uma semana depois, a garota está na rua, dançando perto do cais, em frente do *Red Moon Café* ("Bar Lua Vermelha"). Ela é vista pelo proprietário do bar, que a contrata para dançar. A garota obtém êxito, conseguindo garantir finalmente o seu sustento. Mais uma semana se passa e a garota, desta vez arrumada e bem vestida, espera ansiosamente

por Carlitos, que é solto novamente. Pela terceira vez no filme, ouve-se a sua música tema. Carlitos abraça-a efusivamente na frente da delegacia, depois aprecia a aparência da moça, que afirma, de acordo com a legenda "Tenho um trabalho para você", explicando-o os detalhes, entusiasmada.

Em seguida os dois são vistos no bar falando com o proprietário do mesmo. Nesta pequena seqüência, Chaplin usa o som para referenciar o andamento da conversa, tendo um ritmo mais acelerado e timbre agudo para a garota, um som mais lento e grave quando o proprietário fala e ainda mais lento, além de desconcertado, quando se trata de Carlitos. O dono do bar propõe que Carlitos sirva as mesas como garçom e cante. Apesar de não acreditar em seus dotes como garçom – e menos ainda como cantor – o vagabundo aceita fazer um teste, conforme aponta o proprietário.

Na continuidade, vê-se em close um papel oficial com a foto da garota acompanhada da palavra *Wanted for* ("Procurada por"). Ao fundo, ouve-se um efeito sonoro alarmante. Abaixo, as mãos de um homem completam as linhas em branco escrevendo *Vagrancy. Escape from juvenile officers* ("Vagabundagem. Escapou dos agentes da Proteção de Menores", conforme a versão do filme em português). Um oficial explica algumas coisas sobre o documento e entrega-o a dois homens de terno, que saem logo em seguida da Divisão da Juventude, Departamento de Polícia, conforme se pode observar pelos vidros das portas em que tais informações estão escritas e pelos policiais fardados que os dois homens de terno cumprimentam antes de ir.

No bar, Carlitos 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. Enquanto os demais garçons cantam, apresentando o seu show, a garota tenta ensaiar com Carlitos a sua música, porém ele não consegue decorar a letra. Para ajudá-lo, ela escreve a letra num dos punhos de sua camisa. Contudo, ao entrar no espaço cênico e começar a dançar, Carlitos perde os punhos da camisa, de modo que não tem como cantar a canção. A garota aconselha-o a cantar qualquer coisa, sem se importar com as palavras. Carlitos segue o seu conselho, cantando numa espécie de falso italiano. Está é a primeira vez que se ouve a voz do personagem. A letra da música é a seguinte:

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 la

Carlitos, com sua dança, canto e expressão, é muito aplaudido pelo público e consegue o emprego. Contudo, mal pode comemorar a conquista e enfrenta um outro problema: a garota é encontrada pelos homens da Divisão da Juventude, que a impedem de dançar. Eles conversam com o dono do bar e, apesar da argumentação do mesmo, apresentam o documento em que ela é relacionada e decidem levar a garota. A garota enfrenta os homens e tenta fugir. Carlitos ajuda-a e depois de rápida perseguição eles conseguem escapar.

Destarte, o vagabundo, apesar de sua obstinação, não consegue se firmar definitivamente no emprego, mesmo quando está adequado ao ofício que exerce e "em dia" com a lei. Devida à sua motivação – ter uma casa com a garota – tornar-se inviável diante da ameaça de que ela fosse levada pela lei, ele foge com ela.

Podemos também referenciar que há no filme uma apresentação peculiar do papel das autoridades na vida dos personagens, pois ao cumprir as suas obrigações diante da sociedade, seguindo as diretrizes da lei, a justiça instituída acaba deixando os personagens

sem perspectivas que sejam reconfortantes. No decorrer do filme, caso a garota siga as leis, poderá morrer de fome ou esperar que alguém decida o seu destino. Todavia, quando ela está trabalhando honestamente e levando sua vida sem precisar recorrer aos furtos, as autoridades tentam levá-la pelos erros cometidos anteriormente. Diante disso, coloca-se em questão que há determinados casos em que ocorre a inviabilidade da lei, ao menos se considerarmos que ela deva preservar a satisfação de algumas necessidades fundamentais, como a liberdade de ir e vir, alimentação e moradia, por exemplo. Se for aplicada a lei, tais direitos não serão contemplados. Seria necessária uma nova forma de avaliar e entender a aplicação da norma dentro dos mecanismos da vida em sociedade, ou quiçá, um novo código de leis, para que tais direitos – ou necessidades humanas – fossem atendidos.

Conforme Telles Júnior relacionou:

> *Não há dúvida que a consciência social se explica pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção. Essa constatação não implica, forçosamente, uma lógica, e, ao reverso, não é implicada pela mesma. O homem se depara com as formas ideológicas (jurídicas, políticas, religiosas, artísticas, filosóficas) e, através delas, toma consciência do conflito existencial entre a sociedade mesma e seu sistema de produção. Essas formas ideológicas são as* razões*, em seu mecanismo lógico e ideológico-retórico de* objetivação *do real.* (Telles Júnior 1986:90)

Para o autor, que segue uma orientação dialética marxista, a consciência é desenvolvida no embate entre as forças produtivas (trabalhadores) e as relações de produção (estas remetem às hierarquias, normas e procedimentos a que os trabalhadores

são submetidos, propiciando a eles determinados ganhos e condições de vida), permeadas pelas produções intelectuais, artísticas e culturais. Não há dentre essas relações o estabelecimento de uma lógica, nem tampouco partem essas relações de uma lógica que as antecede; elas são experimentadas e se retroagem na vida cotidiana, desenvolvendo uma consciência social, ou seja, um posicionamento das pessoas que participam de tais relações de produção.

Assim, o autor procura explicar que as relações intrínsecas entre lei e discurso são construídas socialmente, de forma endógena e exógena, porque contemplam interesses de extratos definidos da sociedade, os quais concebem a noção de certo e errado, de justo e injusto. Em suas palavras, ele explica:

> *Isso porque o direito, ao transpor a experiência social do justo e do injusto para um registro normativo, vincula o equacionamento das aporias jurídicas a modelos de conflitos de interesses que não se contraponham, em sua artificiosidade sistêmica, às conveniências do sistema de poder atuante.* (Telles Júnior 1986:108)

Ao direito – posto deste modo – justapõe-se tanto uma tensão interna ao estabelecimento de seu postulado, quanto uma tensão externa, das situações experimentadas socialmente. Naturalmente, em um dos casos (tensão endógena na transmissão da compreensão social do justo e do injusto para o texto da lei) e em outro (a quem tal compreensão de justo e de injusto atenderá de fato) é definida como certa e obedecida àquela possibilidade interpretativa do que foi instituído pela lei – de seu texto –

que respeite as “conveniências” do sistema operante e dos grupos sociais que ele contempla. Em outras palavras, os que acumulam maior poder ou são participantes mais ativos dentro do sistema vigente sobrepõem-se aos demais, porque a lei, desde a sua redação até o seu entendimento e aplicação, os contempla.

Aplicada tal assertiva à análise do filme, temos de considerar que os personagens de Chaplin são párias da sociedade e que não conseguem se estabelecer diante do sistema de produção vigente. Deste modo, a lei que predomina não os contempla, senão pela perspectiva daqueles que participam de forma ativa do sistema dominante, ou seja, conforme as opiniões que aqueles que estão imersos no sistema formularam sobre eles. Caso tais opiniões concebam os párias e vagabundos como o lixo produzido pela sociedade, é como lixo que os personagens serão tratados pela lei.

Concluindo a questão, tais noções de justiça, assim como a própria redação das leis, não existem senão dentro de uma noção estabelecida de espaço-tempo e que evolui num percurso cujo registro é denominado como História.

Outro fator é que não existia em 1936, ano em que Chaplin realizou o filme, um código de leis que vislumbre as necessidades básicas das pessoas do mundo todo, afeitas das distinções sócio-culturais e acima das pelejas políticas (comunismo versus capitalismo) do período. Deste modo, podemos considerar que os personagens estão construindo a sua jornada em meio àquilo que conhecem dos mecanismos sociais; todavia eles negam às instituições, já que negam aos seus mecanismos de “justiça”, vivenciando que tais

mecanismos objetivam uma vida em sociedade que não os contempla. Contudo, eles atentam para a busca de que um dia as aporias de Carlitos e da garota sejam contempladas pelas aporias da lei, como podemos concluir de acordo com a continuidade do filme.

Prosseguindo o filme, surge a legenda *Down* ("Na aurora") e depois uma estrada vazia é enquadrada. A câmera se movimenta por uma via lateral e enquadra Carlitos e a garota, sentados no chão. Carlitos abana os seus pés com o chapéu, depois coloca os sapatos. Ouve-se a música tema do filme. Num plano médio, a garota amarra a sua trouxa tristemente e acaba se debruçando em lágrimas. A câmera movimenta-se até Carlitos, que termina de colocar os seus sapatos e olha para a sua companheira, se aproximando dela. A câmera acompanha-o, enquadrando os dois conversando. A garota afirma, conforme a legenda, *What's the use of trying?* (que pode ser traduzido como "Para que continuar tentando?" ou, de acordo com a versão em português do filme "Para que tudo isso?") e Carlitos 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-se. Eles são mostrados de mãos dadas, vistos de frente no meio da estrada principal, caminhando. Quando são vistos mais de perto, alcançando um plano de meio corpo, Carlitos pára e sugere à garota que sorria. Ela, então, força um sorriso e eles continuam andando pela estrada, agora vistos de costas. Ocorre o escurecimento da imagem e o filme termina com o final da música tema.

O encerramento do filme, todavia, demonstra a persistência de Carlitos e de sua parceira romântica, que agora caminham juntos rumo a um lugar que não conhecem para viverem não se sabe como.

Quanto à repercussão do filme, Cony asseverou que ele não causou grande impacto no público inicialmente, mas gerou um motivo a mais para que Chaplin fosse combatido, além da polêmica gerada anteriormente devido ao seu posicionamento ambíguo em relação à Primeira Guerra Mundial. Desta vez ele passou a ser considerado simpatizante ou adepto do comunismo. Segundo o autor "*Só lentamente o público e a crítica foram percebendo que* Modern Times *era também uma obra-prima*".[81]

Em O grande ditador (*The great dictator* – EUA, 1940) Charles Chaplin, deu voz ao seu personagem, quebrando o silêncio de 26 anos, 13 dos quais após a criação do sonoro. Neste filme Carlitos deixa de ser o vagabundo e consegue ser dono de seu próprio negócio – uma barbearia. Entretanto, num tempo de guerra ele não encontrou paz em sua terra para exercer o seu ofício, tendo de manifestar-se, conforme vemos a seguir.

[81] CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967, p. 110.

Capítulo 4

O LEGADO: A CONCEPÇÃO HUMANITÁRIA NÃO-EXCLUÍDA

Levanto-me. A multidão cala-se. Presta atenção. Percebem que pretendo falar. A minha voz surpreende-me. Ouço-me a mim próprio. É a minha voz clara e precisa quando falo sobre "este supremo momento", etc., etc. Por muito banal e estúpido que seja, parece-me agradar-lhes.[82]

Charles Chaplin

[82] Comentário sobre a recepção calorosa das pessoas na sua primeira visita a Londres após mudar-se para os Estados Unidos. Extraído de CHAPLIN, Charles. *Carlitos*: uma antologia. Tradução (?) Editora Iris, São Paulo, 195?, p. 57.

4.1 A interlocução de Chaplin em O grande ditador

O intuito deste capítulo é tratar do pensamento humanitário de Chaplin revolvido em O grande ditador (*The great* dictator – EUA, 1940), abarcando os interlocutores relacionados na presente pesquisa. Para tanto, priorizou-se uma análise de aspectos gerais do filme e, consecutivamente, da sua seqüência de encerramento, levando em conta que Chaplin manteve certa interlocução entre os seus próprios filmes, de modo que o discurso utiliza a linguagem oral para defender a mesma perspectiva mostrada nas imagens dos filmes que lhe antecederam. Naturalmente, neste caso os seus argumentos estão circunstanciados mais apropriadamente no período de feitura do filme, em que a Segunda Guerra Mundial já demonstra os seus estigmas iniciais.

Assim, podemos asseverar que o filme O grande ditador significou a aplicação de algumas mudanças na obra de Chaplin, entre as quais a passagem do personagem Carlitos, definido até então como *the Tramp* ("o Vagabundo") por não possuir emprego e nem obter êxito profissional nas suas tentativas de aproveitar alguma oportunidade, para a sua versão *the Barber* ("o Barbeiro"), devido à sua profissão definida neste filme. Nada obstante, foi a primeira vez que Carlitos falou e ocorreram mudanças significativas nas técnicas de filmagem de Chaplin, com o uso de movimentos de câmera como grua e panorâmica.[83] Chaplin interpretou dois personagens, sendo um deles a elaboração sonora

[83] Grua é uma espécie de guindaste com uma câmera acoplada no topo, de modo que permite movimentos de câmera no sentido vertical e horizontal simultaneamente. Panorâmica é o enquadramento que envolve toda a paisagem com um movimento horizontal.

do seu personagem tradicional (Carlitos) e o outro o ditador *Adenoid Hynkel*, paródia clara da personalidade política que no período governava a Alemanha: Adolf Hitler.

A legenda inicial do filme destaca ironicamente: *Note: ANY RESEMBLANCE BETWEEN HYNKEL THE DICTATOR AND THE JEWISH BARBER IS PURELY CO-INCIDENTAL* ("Nota: qualquer semelhança entre o ditador *Hynkel* e o Barbeiro judeu é mera coincidência"). Deste modo, a semelhança física entre os dois personagens não poderia confundir as figuras distintas que eles representariam no filme, ou podemos inferir ainda que Chaplin tivesse afirmado sarcasticamente, usando a legenda, que os personagens Hynkel e o Barbeiro judeu não deveriam ser comparados, sucessivamente, a Hitler ou a qualquer trabalhador judeu – ou até mesmo a Charles Chaplin. Importante lembrar que Chaplin nunca se declarou judeu, mas também não negava sê-lo.[84]

Apesar das mudanças que Chaplin realizou em sua obra a partir deste filme, foram mantidos outros traços de seus filmes anteriores, como o recurso da pantomima e o uso das *gags*; mesmo tendo a possibilidade de usar a tecnologia do cinema em cores, que já existia na época, Chaplin optou por realizar o filme em preto e branco.

Entretanto, do ponto de vista temático, Chaplin posicionou-se abertamente contra o nazi-fascismo e resgatou enfaticamente – desta vez apoiado pela voz de seus personagens – alguns temas já abordados por ele, agora de uma maneira atualizada do ponto de vista estético e histórico, conforme vemos a seguir.

[84] Veja o filme O vagabundo e o ditador (*The tramp and the dictator* – Inglaterra, 2002; dir. Kevin Brownlow e David Gill).

Segundo a próxima legenda do filme anuncia *This is a story of a period between two World Wars – an interim in which Insanity cut loose. Liberty took a nose dive, and Humanity was kicked around somewhat* ("Essa história acontece entre duas guerras mundiais – um ínterim em que a loucura estava desencadeada. A liberdade mergulhava e a humanidade era rudemente sacudida").[85] A partir de então, Chaplin mostra qual era a loucura a que se referia e porque a humanidade parecia ser sacudida ou chutada (*kick*, de *kicked* na legenda, literalmente significa chute).

O filme começa com uma seqüência que culmina com Carlitos no campo de batalha, como soldado. Trata-se, também conforme a legenda, da "Guerra Mundial – 1918". Em cena os soldados esgueiram-se dentro das trincheiras, enquanto bombas explodem por todos os lados. A câmera enquadra a movimentação no *front* com um movimento panorâmico, mostrando homens operando fuzis, metralhadoras e canhões até alcançar uma grande arma (*Big Bertha* ou "Grande Bertha", conforme a legenda), a qual faz com que os soldados que correm próximos a ela pareçam seres pequeninos. Um plano de meio corpo de Carlitos é alcançado pelo movimento da câmera. O personagem é um soldado da *Tomania* (equivalente da Alemanha no filme) e está pronto para acionar o Grande Bertha. A seqüência segue com diversos motivos cômicos. Carlitos confere um projétil defeituoso do Grande Bertha, depois tenta defender a artilharia de um ataque aéreo e cai de cima do canhão antiaéreo; continuando, quase perde a vida ao engastalhar uma

[85] Tradução extraída da versão do filme em português, com adaptações minhas.

granada sem o pino no interior de sua farda, perde-se dos demais soldados e acaba se juntando por engano com o pelotão do exército inimigo, tendo de fugir para não ser morto. Na continuidade, ele tenta ajudar o oficial Schultz a fugir de avião. Contudo, o avião cai; Carlitos e o oficial sobrevivem, porém a Tomania perde a guerra. Carlitos é levado para o hospital do exército e permanece enfermo, enquanto transformações drásticas aconteciam no mundo externo.

Tal qual em Ombros, armas (*Shoulder arms* – EUA, 1918) Carlitos é mostrado na frente de batalha da Primeira Guerra Mundial. No entanto, contrariamente ao primeiro filme, em O grande ditador Carlitos não é um recruta que dorme e sonha com a glória obtida com heroísmo, mas um soldado envolvido pela batalha que acaba enfermo. Em Ombros armas, Carlitos é um membro do exército estadunidense; porém, em O grande ditador o personagem é um soldado do exército da Tomania (ou Alemanha).

Continuando o filme, rapidamente são mostrados jornais remetendo a alguns acontecimentos, como o estabelecimento da paz e a crise (remete à crise de 1929), finalizando com a notícia da tomada de poder por Hynkel (comparação com a ascensão de Hitler). Em seguida, é mostrado um discurso de Hynkel diante de seus soldados, em que ele defende a ditadura e o seu governo, fazendo menção aos momentos em que lutou nos campos de batalha ao lado de seu atual Ministro da Guerra (*Herring*) e do Ministro do Interior (*Garbitsch*) e referindo-se com violência aos judeus. Após o final de seu discurso, o ditador sai em um carro aberto por uma rua chamada de *Hynkelstrasse* (do alemão

strasse, que significa rua e, neste caso, Rua do Hynkel), que é cercada por obras de arte da Tomania moderna, sendo mostradas as estátuas intituladas como Vênus de Hoje e Pensador de Amanhã.

A Vênus de Hoje parece fazer referência à Vênus de Milo, famosa estátua grega que data de cerca de 130 a.C. e que foi encontrada quebrada ao meio em 1820 na ilha de Nilo, tendo os seus braços também bastante danificados no transporte. Deste modo, a Vênus de Milo teve o corpo reunido, mas não possui os braços. Ela representa a Afrodite, deusa grega do amor sexual e da beleza física.[86] Já a Vênus de Hoje que aparece no filme é semelhante à Vênus de Nilo, porém possui um de seus braços, este por sua vez erguido em reverência a Hynkel.

A estátua Pensador de Amanhã refere-se à escultura em bronze do francês Auguste Rodin intitulada O Pensador, que data de 1880 e que foi apresentada ao público apenas depois de 1904. Ela é uma das mais famosas obras deste escultor e representa um homem em meditação.[87] No caso do Pensador de Amanhã, mostrado no filme, a escultura é similar à versão de Rodin, porém ela também possui – contrariando o original – um de seus braços erguido em reverência a Hynkel.

Deste modo, podemos concluir que neste trecho do filme são mostradas tanto a representação da beleza quanto a do pensamento profundo submissas ao poder soberano de Hynkel, aquele que dá nome ao caminho (à rua, no caso).

[86] Veja o site: http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Milo. Acesso em 23/02/2008.
[87] Veja o site: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pensador. Acesso em 23/02/2008.

Em seguida é mostrado o gueto em que Carlitos possui a sua barbearia. Depois de um diálogo entre dois de seus moradores, aparece Hannah, uma garota que lava roupas para sobreviver, cujo pai morrera na guerra e a mãe faleceu há pouco tempo. Rebelde, a personagem não admite as privações impostas aos judeus e reage aos policiais quando eles roubam batatas e tomates de um vendedor do gueto, de modo que os policiais acabam atirando os tomates e batatas contra ela. Assim como em O garoto (*The kid* – EUA, 1921) e em Tempos modernos (*Modern times* – EUA, 1936) o filme tem entre os seus personagens principais uma garota cujos pais morreram ou simplesmente estão ausentes e não podem provê-la ou sequer confortá-la.

Continuando o filme, Carlitos sai inadvertidamente do hospital e vai até o gueto, abre a sua barbearia como se nada tivesse acontecido e depara-se com as evidências físicas do tempo que passou (teias de aranha e pó por todos os lados). Dois policiais tentam obrigá-lo a pintar a palavra *Jew* (judeu) no vidro da barbearia, mas ele não admite tal afronta, revidando nos policiais. Hannah sai em seu favor e ambos conseguem vencer temporariamente os inimigos. Deste modo é estabelecido o primeiro encontro entre Carlitos e Hannah. Todavia, mais policiais voltam para capturar o Barbeiro. Num plano de cima do gueto vê-se inúmeros policiais encurralando Carlitos pela rua. Logo depois eles tentam enforcá-lo num poste de iluminação. Neste momento quem aparece é o Comandante Schultz em um automóvel oficial e questiona a balburdia dos seus subordinados, reconhecendo logo em seguida que o Barbeiro judeu é o seu camarada de

combate que havia salvo a sua vida. Logo, Carlitos e os seus amigos passam a ser os protegidos de Schultz.

Da mesma maneira que em Tempos modernos, Carlitos estabelece uma relação de cumplicidade, imerso na adversidade da situação vivida, com uma garota desprovida de recursos e que não aceita a situação em que vive (no caso de Tempos modernos, a garota roubava para não passar fome e neste caso Hannah luta contra a violência dos policiais, apesar desta parecer uma batalha perdida). Situação semelhante foi aferida por Chaplin também no filme O circo (*The circus* – EUA, 1928), em que a amazona do circo era vítima do diretor do mesmo, que não dava comida a ela para castigá-la pela má execução dos serviços.

Relacionando uma vez mais o filme Tempos modernos, temos que Chaplin havia criticado de forma direta a indústria e, especialmente a linha de montagem acompanhada da figura de Henry Ford, seu criador, sob a perspectiva da mecanização do homem, ou seja, mostrando o ser humano cumprindo o seu trabalho como operário da indústria tal qual uma parte da máquina, como uma engrenagem da linha de produção. Contudo, é possível estabelecer uma contigüidade destes fatores com aquilo que é abordado em O grande ditador, já que Henry Ford era anti-semita, sendo favorável a Hitler.[88]

Também como em diversos filmes de Chaplin, Carlitos dispõe agora de um protetor, como em Pastor de almas (*The pilgrim* – EUA, 1923) em que Carlitos é deixado

[88] Veja o documentário O vagabundo e o ditador (*The tramp and the dictator* – Inglaterra, 2002; dir. Kevin Brownlow e David Gill).

escapar por um xerife que reconhece a sua honestidade; como o homem rico de Luzes da cidade (*City lights* – EUA, 1931) que só era amigo de Carlitos quando estava embriagado, ou mesmo como em Tempos modernos, quando a polícia acolhe Carlitos de maneira amigável na cadeia e até lhe oferece uma carta de recomendação ao libertá-lo devido ao seu ato de heroísmo quando desmantelou uma rebelião dos demais presos.

Na próxima seqüência do filme, Hynkel está em seu palácio, envolto com as suas ocupações. Entretanto, ele é sempre interrompido por Herring, que o leva para assistir a demonstrações de invenções bélicas que acabam mal-sucedidas. Os poucos minutos que sobram ao ditador são gastos posando para um pintor e um escultor que não conseguem terminar o seu trabalho, devido à ausência de seu modelo, ou usa o seu tempo tocando de maneira rude o seu piano. Por onde ele passa, as portas se abrem automaticamente, devido à ação de seus soldados; se ele tropeça, todos fazem reverência a ele. Em diálogo com Garbitsch, o ditador discute a possibilidade de invadir o país Osterlich (o equivalente da Áustria no filme), mas para tanto precisaria tomar dinheiro emprestado com algum banco e o único que talvez aceitasse ceder o empréstimo era o de Epstein, um banqueiro judeu. Com o objetivo de convencer o banqueiro a emprestar o dinheiro, Hynkel cessa os ataques aos judeus temporariamente.

Continuando, na barbearia Carlitos corta o cabelo do Sr. Jaeckel (homem que aluga o quarto para Hannah), enquanto Hannah limpa o chão da barbearia. Eles comentam sobre a súbita paz que se instalou no gueto, até que o Sr. Jaeckel sugere a Carlitos que

amplie o seu negócio para um salão de beleza, podendo para tanto usar Hannah a fim de treinar o ofício. Hannah senta-se na cadeira da barbearia e começa a conversar com Carlitos, ficando por alguns segundos sozinha em cena, enquadrada num plano de meio corpo, declarando o quanto está bom viver em paz. Depois de alguns motivos cômicos Carlitos arruma os cabelos de Hannah, que se surpreende com o resultado. Ouve-se que do lado de fora da barbearia o vendedor de batatas está passando, de modo que Hannah corre para alcançá-lo. Todavia, ela compra as batatas, mas tropeça e cai, deixando-as cair também. Para sua surpresa e de Carlitos que está a varrer a frente da barbearia, os policiais de Hynkel que caminham por ali no momento ajudam Hannah a se levantar e pegam as batatas do chão, devolvendo-as.

Num plano de meio corpo frontal de Hannah, ela afirma consternada: *Something's happened. The storm troopers helped me up. It's be wonderful if they stopped hating us, and let us go about our business like we used to. It'd be wonderful not to have to go to another country. I don't want to go. Despite the hardships and persecution, I love it here. Perhaps we don't have to go. Wouldn't it be wonderful if they'd let us live and be happy again?* ("Algo está acontecendo. Os milicianos me ajudaram. Se eles deixassem de odiar-nos. Se eles nos deixassem viver como antes! Seria maravilhoso não ter que emigrar. Eu não quero ir embora. Apesar das perseguições, eu amo este país. Talvez não tenhamos que partir. Não seria maravilhoso se nos deixassem viver e sermos felizes novamente?").[89]

[89] A fala em inglês e tradução foram extraídas da legenda do filme e de sua versão em português. A tradução passou por revisão nossa.

Logo a seguir, é mostrada mais uma vez a vida no Palácio de Hynkel. Depois de alguns motivos cômicos envolvendo Hynkel e suas secretárias, o ditador conversa com Garbitsch, Herring e sua agente secreta sobre uma greve na fábrica de armas, cujos cinco líderes já foram identificados e mortos por intermédio da agente. Os demais grevistas, apesar da relutância de Hynkel, foram poupados temporariamente do fuzilamento, até que outros especialistas fossem treinados. A sós com Garbitsch, Hynkel observa as fotos dos líderes grevistas e identifica que eles são todos morenos. Num diálogo curto, Hynkel e Garbitsch concluem que todos os morenos também deveriam ser exterminados e o país Osterlich deveria ser invadido e conquistado, para que em seguida o mundo todo se rendesse ao império ariano de Hynkel, o ditador moreno. Hynkel pede para ficar só e o filme segue com a sua seqüência mais famosa, na qual o ditador brinca com o globo, numa espécie de balé que se encerra com o globo explodindo e o ditador em prantos. Esta constitui uma das mais conhecidas seqüências filmadas por Chaplin e expõe o conflito interior do personagem Hynkel, que almeja o mundo de forma psicótica, sádica e, podemos dizer imatura, aproximando-se da condição de uma criança que ama tanto o seu brinquedo ao ponto de usá-lo até que ele se desfaça em pedaços.

Em seguida, é mostrado mais uma vez o exterior da barbearia, fundindo-se com a imagem do rádio que anuncia – conforme se ouve – o programa "Hora feliz" e sugere "Trabalhe com música", anunciando que será tocada a 5ª. Dança Húngara de Brahms. Ao som da música, Carlitos faz a barba de um cliente, também numa espécie de dança que

acompanha as nuances e mudanças de andamento da música. O sincronismo entre o trabalho executado e a música é tal que, ao final da música, o trabalho também é concluído. Carlitos cobra pelo seu serviço e o cliente sai assustado com a maneira com que Carlitos executou o trabalho e surpreso por não ter sido cortado pela navalha. Esta seqüência também é famosa, principalmente pelas imitações realizadas por *Wall Disney* em suas animações.

É importante asseverar que tais seqüências de Hynkel e de Carlitos / Barbeiro demonstram diferenças de comportamento entre os dois personagens. Enquanto a ação do primeiro é percebida como de suma importância para o interesse de todos e resulta na destruição – ainda que simbólica – do mundo, além de desencadear os prantos do ditador, a ação do segundo – este não passa de uma personalidade comum que trabalha enquanto ouve rádio – resulta na conclusão de uma ação efetiva sobre o corpo do cliente que, apesar de sair incomodado com os modos de execução do serviço, não sofre nenhum dano. No primeiro caso, o protetor da nação é aquele que a dilacera, enquanto que no segundo caso o trabalhador comum que executa sua função ao gosto do andamento da canção que ouve, causando receio de que algo ruim aconteça ao seu cliente, conclui o seu serviço satisfatoriamente e sem causar nenhum dano. O ditador que admira a beleza ariana fuzila, aniquila, destrói os corpos dos que ele considera feios ou fora dos padrões de beleza e de comportamento estabelecidos também por ele (foi o caso dos grevistas), enquanto Carlitos trabalha sobre os corpos das pessoas tal qual elas são, arruma-as e torna-as mais belas sem

interferir em sua integridade. Como resultado das duas seqüências analisadas, o ditador sucumbe diante de si mesmo (ele está só na sua sala) enquanto Carlitos é pago pelo seu trabalho e permanece com o seu negócio.

Continuando, um plano fechado mostra um tabuleiro de xadrez com o jogo em curso. Ouve-se a voz do locutor do rádio afirmando que terminou a "Hora feliz" (nome do programa da rádio) e que às 6h haverá um pronunciamento de Hynkel. O plano vai se abrindo e a câmera movimenta-se lentamente para trás, enquadrando o Sr. Jaeckel jogando com um amigo mais velho. O amigo manifesta a sua satisfação com a situação atual do gueto, acreditando que as coisas deverão permanecer assim, mas o Sr. Jaeckel reafirma as suas dúvidas, incrédulo de que tal situação durará. Ao fundo, no mesmo enquadramento, vê-se a movimentação das mulheres do gueto procurando roupas para vestir Hannah, com o intuito de ela encontrar-se para um passeio com o Carlitos, conforme explica Sr. Jaeckel ao seu colega de jogo. Num plano de conjunto, Hannah é mostrada conversando sobre sua aparência com uma senhora do gueto. Em seguida, a senhora sai para procurar luvas para Hannah; enquanto isso, Hannah pede a uma criança para observar se o Barbeiro está pronto. Em planos de conjunto, a criança é mostrada na barbearia e Carlitos é visto lustrando a cabeça de um senhor careca ao ponto dela refletir o próprio rosto do Barbeiro como um espelho. A criança informa Hannah do que se passa com o Barbeiro, enquanto vê-se o trabalho de Carlitos sobre o seu cliente.

De volta ao Palácio de Hynkel, Garbitsch informa o ditador de que o banqueiro Epstein se recusou a emprestar dinheiro a Hynkel, devido à sua perseguição aos judeus. Hynkel, possesso, chama o comandante Schultz e ordena a ele que reúna os soldados contra os judeus do gueto, mas Schultz opõe-se a fazê-lo. Deste modo, Hynkel manda o comandante para um campo de concentração como prisioneiro, chora a sua traição e decide fazer um discurso dirigido às "crianças de Israel", ou seja, ao povo do gueto.

Carlitos termina de se preparar para sair com Hannah, encontra-se com ela e ambos saem, acreditando que a vida pode ser boa, mesmo com Hynkel. Entretanto, enquanto o casal está comprando broches do ditador, ele inicia o seu pronunciamento agressivo – a câmera enquadra alto falantes no poste de iluminação pública e, em fusão, surge um breve *insert* com Hynkel, em close, discursando – que impele todos os judeus a se esconderem. Sozinhos pela rua, os dois decidem voltar para casa. Carlitos hesita, querendo enfrentar a situação, mas acaba tendo de se esquivar de um soldado de Hynkel para adentrar em casa. No quintal da casa, Carlitos e Hannah ouvem os gritos e tiros, além do canto em coro dos soldados de Hynkel. Carlitos vai até a porta que dá para a rua e aguarda diversas pessoas entrarem, enquanto os soldados pilham o gueto, quebrando tudo o que encontram. Em seguida, os soldados decidem ir atrás do Barbeiro, invadindo o quintal da casa e agredindo Carlitos. Contudo, um dos soldados interrompe a balbúrdia, lembrando as ordens do comandante Schultz para que aquelas pessoas não fossem molestadas. Diante disso, os soldados deixam o local. Logo depois de deixarem o local, ouve-se suas vozes

novamente, afirmando que o comandante Schultz está preso por defender o gueto. Deste modo, eles consideram que o comandante fora corrompido pelo Barbeiro e põe-se de volta em busca de Carlitos. Os soldados destroem tudo, conforme se ouve; nesta cena vê-se apenas a gaiola de um canário tranqüilo. Carlitos e Hannah sobem o telhado, à frente da barbearia, de onde vêem e ouvem a barbearia ser explodida pelos soldados. Num plano de conjunto, Carlitos lamenta pela perda da barbearia e Hannah tenta convencê-lo de que eles poderão reconstruir a vida em Osterlich, terminando a sua fala em lágrimas. Em seguida, uma fusão mostra um plano de conjunto de Hynkel tocando piano mediocremente em seu palácio. De volta ao mesmo plano de conjunto de Hannah e Carlitos sobre o telhado, já é noite. Hannah pede a Carlitos que olhe uma linda estrela, reafirmando que há coisas em que Hynkel não pode interferir. Carlitos olha para o céu e o Sr. Jaeckel aparece no telhado, chamando a atenção do casal e informando que os soldados foram embora; além disso, afirma que o Comandante Schultz fugiu e está no gueto, escondido no porão. O Sr. Jaeckel explica ainda que Schultz pretende fazer uma reunião à meia-noite, contando com a presença de Carlitos e que Hannah deve ajudar na preparação do jantar.

Dentro da casa, Hannah e a Sra. Jaeckel conversam sobre o jantar. Hannah descobriu que Schultz pretende explodir o Palácio de Hynkel e que ele colocou uma moeda em um dos bolos da sobremesa. Hannah, todavia, afirma que cuidou de resolver a situação.

Na seqüência seguinte a câmera movimenta-se enquadrando os judeus sentados numa mesa – entre eles está Carlitos – até alcançar o Comandante Schultz, que solicita a

eles que salvem o país da tirania de Hynkel, empenhando as próprias vidas para tanto. Um plano de conjunto da reação dos judeus demonstra o desconforto que sentem com tal missão. Para definir quem entre eles será o patriota que morrerá pelo seu país, Schultz resgata a história dos sacrifícios humanos dos longobardos (um povo nórdico ariano) ao deus *Thor*. Conforme Schultz explica, o homem a ser sacrificado era escolhido em um sorteio. No caso deles, seria servido um bolo para cada um e aquele que encontrasse uma moeda em seu bolo seria o escolhido. Schultz, porém, não poderia participar. Schultz sai da sala e deixa-os sozinhos com os bolos. Depois Carlitos, comicamente, tenta sentir o peso dos bolos para safar-se daquele recheado com a moeda. Escolhido o seu bolo, ele experimenta-o e descobre a moeda, engolindo-a imediatamente. Os demais também identificam moedas em seus bolos e despejam-nas no prato de Carlitos, que as engoli. Quando Carlitos soluça, ouve-se as moedas se debatendo em seu estomago. Sr. Jaeckel descobre uma moeda em seu bolo e anuncia aos demais, porém Carlitos não suporta manter as moedas em seu corpo e as cospe, para surpresa de todos. Hannah surge à porta e confessa que pôs uma moeda em cada bolo, chamando a atenção do Sr. Jaeckel para o fato de que explodir o Palácio significa matar pessoas. Com isso, todos desistem da idéia de Schultz e vão se deitar.

Continuando o filme, no dia seguinte os soldados vão até o gueto e acabam capturando Carlitos e o Comandante Schultz e levando-os para o campo de concentração. Enquanto Carlitos e Schultz estão presos, Sr. Jaeckel e outras pessoas do gueto, inclusive

Hannah, vão para Osterlich, procurar refúgio na área rural, cultivando uvas e vivendo em paz. Hannah escreve para Carlitos, contando a ele como estão as coisas e desejando que ele esteja com os demais refugiados em Osterlich em breve. Logo depois Carlitos é mostrado no campo de concentração lendo a carta.

De volta ao Palácio, Hynkel anuncia num jantar que Tomania está pronta para invadir Osterlich, condecorando Herring por ter viabilizado tal ação. Contudo, o telefone toca. Trata-se de um aviso de que o presidente Napaloni mobilizou 60.000 homens na fronteira, no intuito de ocupar Osterlich. Numa reação disparatada e intempestiva, Hynkel decide atacar Bacteria, país governado pelo ditador Napaloni. Mas antes de Hynkel poder tomar qualquer decisão, o telefone toca novamente. Garbitsch atende e anuncia que é Napaloni, querendo falar com Hynkel. Hynkel pede a Garbitsch que fale ele mesmo com Napaloni, mantendo a cordialidade. Napaloni quer falar sobre a movimentação de suas tropas com Hynkel. Deste modo, Hynkel orienta Garbitsch para que convide Napaloni para fazer uma visita a Tomania. Napaloni aceita.

Logo a seguir, é mostrado um plano de conjunto da estação de Tomania, com os soldados e oficiais de Hynkel esperando a chegada de Napaloni. Ouve-se um narrador descrevendo os acontecimentos como se fosse um cine jornal, sobre uma música, uma espécie de marcha militar em tom de comemoração. Ele afirma que 2.975.000 pessoas esperam o ditador à frente da estação. Quando Hynkel entra no enquadramento da câmera, o narrador descreve também a sua chegada. Quando o trem entra na estação, ainda fora do

enquadramento da câmera, o narrador afirma que Benzino Napaloni e sua esposa sairão do vagão cor-de-rosa e branco e caminharão sobre o tapete vermelho. O trem aparece, mas não fica parado tempo suficiente para que estendam o tapete vermelho na saída do vagão rosa e branco. Depois de um corre-corre atrás do vagão do trem, que permanece indo para trás e adiante, eles conseguem estender o tapete para que Napaloni, sua esposa e comitiva desçam do trem. Mais alguns motivos cômicos, como a disputa entre os dois ditadores para obter a melhor pose para a foto e eles seguem adiante.

Na próxima seqüência, Napaloni e Hynkel descem uma escadaria cercada por soldados e com uma multidão diante deles. À frente deles, junto à multidão, um imenso monumento ostenta um relógio segurado pela escultura de Hynkel com um dos braços erguidos em reverência. Logo depois de um comentário de Napaloni, informando que o relógio de Hynkel estava atrasado, eles caminham para o carro aberto, adentrando-o e deixando para trás, junto da multidão, a Sra. Napaloni e o Embaixador de Bacteria, Sr. *Spook*.

No Palácio de Hynkel, ele conversa com Garbitsch sobre a invasão de Osterlich, mas Garbitsch lembra que o intuito é impressionar Napaloni, provocando-o a sentir-se inferior. Assim, eles devem usar de recursos da "psicologia aplicada", conforme define Garbitsch, como sentar-se em uma cadeira que o deixe abaixo de Hynkel e ao lado de seu busto, além de ter de caminhar por toda a sala até chegar ao seu encontro. Contudo, Hynkel recebe o aviso de que Napaloni está a caminho e o visitante quebra os protocolos previstos,

entrando na sala pela porta de trás e cumprimentando Hynkel com um tapa que o derruba da cadeira. A cadeira que faria Napaloni sentir-se inferior é abandonada por ele, que se senta em cima da mesa e apaga o seu cigarro sobre o busto de Hynkel e depois de um breve diálogo pega outro cigarro, usando novamente o busto de Hynkel, desta vez para acender o seu fósforo. Enfim, Napaloni questiona sobre a programação e, depois de saber que participará de um desfile do exército e de um grande baile, convida Hynkel para se barbearem. Deste modo, os ditadores vão para a barbearia.

Na barbearia, eles conversam sobre a sua estrutura e seus detalhes, depois se sentam nas cadeiras e continuam a conversa entre si. Hynkel eleva a cadeira para inferiorizar Napaloni, mas Napaloni faz o mesmo, até que as cadeiras quase alcancem a altura do teto e Hynkel acabe chegando ao limite de elevação de sua cadeira, de modo que ela ceda e desça até embaixo novamente.

Em seguida um plano de conjunto de uma arquibancada repleta de oficiais e soldados mostra Napaloni e Hynkel assistindo ao desfile militar da Tomania. Ouve-se uma música militar ao fundo e um narrador que explica que se trata do estádio Hynkel, no qual há 500 mil expectadores que acompanham o desfile.

Depois do desfile, acontece o grande baile no Palácio de Hynkel. Do lado de fora da sala do baile, numa pequena sacada, Hynkel e Garbitsch conversam sobre a invasão de Osterlich. Garbitsch argumenta que as tropas deles estarão escondidas na fronteira e que Hynkel estará caçando, de modo que no momento oportuno o ditador juntar-se-á ao

exército e eles invadirão Osterlich. Garbitsch e Herring esperariam na capital de Osterlich. Logo em seguida, Hynkel adentra o recinto do baile e convida a Sra. Napaloni para dançar. O casal dança por alguns instantes, até ser interrompido pelo chamado de Garbitsch. Hynkel faz um galanteio à Sra. Napaloni e deixa-a para atender ao chamado.

Enfim, Hynkel encontra com Napoloni e o último sugere uma conversa entre os ditadores enquanto comem. Herring recomenda o *buffet* e encaminha os líderes até a sala. Ao chegar ao *buffet* Herring tira todos que lá estavam e depois também é dispensado por Hynkel, restando apenas Garbitsch e Hynkel diante do embaixador Spook e de Napaloni, além dos serviçais. Os ditadores conversam enquanto preparam os seus lanches: Hynkel opta por morangos com creme, enquanto Napaloni pede mostarda inglesa – da mais forte – para acrescentar em seu sanduíche. Napaloni propõe que ele e Hynkel assinem um tratado segundo o qual ambas as partes se comprometam em não invadir Osterlich. Deste modo, ele retiraria as suas tropas da fronteira de seu país (Bacteria) com Osterlich. Todavia, Hynkel afirma só assinar o tratado depois que Napaloni retirar as suas tropas, estabelecendo o impasse. Garbitsch e Spook tentam conter a discussão, porém não obtém êxito e os desentendimentos aumentam, acompanhados de discursos acalorados de ambas as partes. Por distração, Hynkel põe mostarda em seus morangos antes de comê-los e fica impossibilitado de falar após experimentá-los. Napaloni ri da situação, mas acaba também exagerando na mostarda que acrescenta em seu sanduíche. Assim, os dois permanecem por alguns instantes sem voz e agonizantes sobre um sofá, até que passe o efeito da mostarda.

A partir daí, os ditadores partem para a guerra de comida, atingindo um jornalista que de maneira imprudente espia pela porta da sala. Garbitsch intervém e consegue falar a sós com Hynkel. Na conversa, ele propõe que Hynkel assine o acordo e invada Osterlich assim que Napaloni retirar as suas tropas da fronteira. Hynkel, então, decide assinar o acordo.

Na continuidade, no campo de concentração um soldado afirma que dois prisioneiros fugiram em trajes de oficiais. É dado o alerta e uma busca é iniciada para capturar os fugitivos. Numa estrada, Schultz e Carlitos caminham como se fossem oficiais de alta patente, tentando enganar os aviões de busca e alcançar a fronteira. Logo em seguida, Hynkel é mostrado empunhando um rifle sobre uma pequena canoa, refletindo em voz alta sobre a invasão de Osterlich. Ouve-se o som de patos e o ditador tenta obter mira, porém ao atirar cai da embarcação. Soldados que estão à procura dos prisioneiros fugitivos ouvem o tiro e saem em sua direção, prendendo Hynkel por engano, acreditando que ele é o Barbeiro judeu. Enquanto isso, os dois fugitivos se aproximam da cidade de *Pretzelberg*, que é o último vilarejo da Tomania antes de Osterlich e, por coincidência, local onde as tropas de Hynkel aguardam a sua ordem para tomar o país. Os soldados vêem Carlitos e Schultz e confundem o Barbeiro, acreditando que se trata de Hynkel, reunindo assim as tropas para efetivar a invasão a Osterlich. Sem alternativa, Carlitos – ou o Barbeiro judeu – e o ex-comandante Schultz invadem Osterlich.

Os jornais de Osterlich atualizam os acontecimentos, com as manchetes *GUETTOS RAIDED* (“Batidas nos guetos”) e *JEWISH PROPERTY CONFISCATED*

("Bens dos judeus confiscados"). Em seguida é mostrada a situação nos guetos de Osterlich, com os soldados obrigando os judeus a limparem o chão dos calçamentos com pequenas buchas e a marcarem com tinta as suas lojas, além da agressão física, com resistência dos judeus revidada com tiros de revólver do soldado de Hynkel. Enquanto isso as tropas chegam até o campo onde Hannah, Sr. Jaeckel e os demais amigos de Carlitos estão refugiados e tomam também o local. Os jornais de Osterlich mais uma vez são mostrados, com as seguintes manchetes: *OSTERLICH CROWDS AWAIT CONQUEROR* ("A Osterlich espera seu conquistador").

Planos abertos mostram multidões, milhares de pessoas apertando-se até a linha do horizonte. Um outro plano aberto mostra a multidão alcançando ao longe uma espécie de imenso e suntuoso palanque. Entra em fusão um outro plano aberto mais próximo e enquadra o mesmo palanque e a chegada, entre os soldados, do carro aberto em que estão Schultz e Carlitos – que finge ser Hynkel. Na frente do palanque há a inscrição *LIBERTY* ("Liberdade"). Na continuidade, há uma mudança no ritmo da ação que prepara para o discurso de Carlitos. Tal discurso encerra o filme.

De modo geral, Chaplin manteve os mesmos assuntos já abordados ao longo de sua trajetória no cinema, como a defesa dos párias da sociedade, dos marginalizados e castigados pelo sistema, remetendo àqueles que eram inadequados para a sociedade tal qual ela se apresentava, mas desta vez com um foco político inédito para o cineasta, pois neste filme ele adentrou de forma mais precisa que nunca o campo político ao ridicularizar

os esforços de Hitler e, no final do filme, ao contrapor os discursos do ditador – traduzidos no filme como formas de apelação de pouco significado que conquistavam o povo e os soldados inermes ao poder instituído – com um discurso em defesa da paz e do respeito indistinto ao ser humano, ousando fazer referência aos soldados alemães (de Tomania, no filme) para que eles se negassem a lutar em nome do infortúnio coletivo (dos próprios soldados inclusive).

O encerramento do filme segundo a concepção inicial de Chaplin deveria ser composto de uma comemoração entre os soldados e povos inimigos, que dançariam juntos. No entanto, devida à dificuldade de se montar a seqüência que envolveria um grande número de atores e ainda mais gasto com um filme que já constituía um custo muito alto para a época, Chaplin decidiu finalizar o filme com um discurso de Carlitos – este, por sua vez, tomado como o ditador *Adenoid Hynkel*, personagem do filme também interpretado por Chaplin.[90]

Quanto ao discurso que Carlitos faz contra a guerra, podemos considerar que é importante que o seu conteúdo seja analisado circunscrito na evolução narrativa do filme e de seus principais personagens.

Deste modo, podemos asseverar sobre o filme que ao representar dois personagens Chaplin contrapôs a busca de poder do ditador Hynkel ao intuito de viver do exercício da própria profissão manifestado por Carlitos (que é Barbeiro e ex-combatente).

[90] Idem.

É igualmente importante para o percurso narrativo a relação de Hannah com Carlitos, que começa como uma união entre dois inconformados contra a manifestação do poder do ditador Hynkel e depois se torna um singelo romance. Todavia, enquanto Hannah tenta destacar a possibilidade de que a situação compartilhada pelo casal – e por todos do gueto – melhore de alguma maneira, Carlitos (Barbeiro e ex-combatente) vive ao longo do filme momentos de angústia e desespero ao ter de encarar as autoridades (policiais e soldados) que, segundo a compreensão do próprio Carlitos, existem para defender a justiça aplicada a ele e a qualquer outro cidadão, mas que na maior parte das vezes se manifestam contra ele e os cidadãos que o rodeiam. Assim, o discurso otimista de Carlitos no final do filme contempla Hannah ao mesmo tempo em que o redime diante dela.

Do ponto de vista das técnicas de filmagem, a esperança de Hannah é destacada com os planos de meio corpo ou closes que enquadram à parceira romântica de Carlitos sempre que ela fala a respeito dos seus sonhos de liberdade e vida tranqüila ou daquilo que lhe parece melhor do que fora anteriormente.

Outro fator de interesse são os nomes atribuídos aos personagens do filme, assim como as suas referências. O nome do ditador da Tomania é *Adenoid Hynkel*. *Adenoid*, do inglês, em português equivale a adenóide e é conhecida também como carne esponjosa. Trata-se de um tecido localizado atrás das fossas nasais, juntamente com as amídalas. A função da adenóide é a defesa do organismo das crianças, sobretudo na fase em que começam a engatinhar e ficam com o nariz muito próximo do chão, portanto, se expondo a

bactérias e vírus. A adenóide capta aquilo que entra pelo nariz e que pode ser nocivo, interagindo com o sistema imunológico e criando anticorpos contra os agressores do organismo. Todavia, o crescimento exagerado da adenóide pode provocar na criança a obstrução das vias nasais e impedir a respiração normal, levando à respiração pela boca; em decorrência disso, gera problemas com a alimentação e dificulta o desenvolvimento da criança, provocando ainda a apinéia do sono (paradas respiratórias durante o sono que duram dez ou mais segundos) e até alterando as articulações da face. A adenóide cresce até os quatro ou cinco anos de idade e depois regride gradativamente, de modo que passados quinze ou vinte anos ela deixa de existir. Assim, pessoas adultas não possuem adenóide. Nos casos em que é encontrado algum sinal de adenóide em adulto, levanta-se a possibilidade de se tratar de um tumor.[91] Destarte, Hitler foi comparado a uma parte útil do organismo humano que o defende de males externos, mas que não deve ser preservada e quando é identificada no prazo mais longo inspira cuidados, pois é prejudicial. É importante lembrar que Hitler lutou pela Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial e acabou com o desemprego quando subiu ao poder daquela nação, tendo iniciado tempos depois a Segunda Guerra Mundial. Ou seja, ele defendeu o seu país inicialmente, mas tal qual a adenóide, sua persistência e maior desenvoltura poderia colocá-lo em risco ou, quem, sabe, até destruí-lo.

[91] Veja os sites: http://www.santalucia.com.br/adenoide/adenoide-p.htm, http://www.otorrino.unifesp.br/info/a2.htm e http://www.drogariacatarinense.com.br/2-19-programa/conteudo.phd?cd_entrevista=215. Acesso em 04/02/2008.

O Ministro do Interior de Adenoid Hynkel tinha o nome de *Garbitsch*, sátira ao Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda de Hitler. O nome atribuído ao personagem faz referência a *garbage*, que significa lixo. Hermann Goering, considerado um dos homens fortes de Hitler, na trama de Chaplin era o Ministro da Guerra de Adenoid Hynkel de nome *Herring*, que é de origem alemã e significa arenque – um peixe marinho de cerca de 30 centímetros de cumprimento, bastante gorduroso, que vive em cardume.[92]

A figura de *Benito Mussolini* foi parodiada como *Benzino Napaloni*. Todavia, Benzino diz respeito à benzina ou ao benzeno. Benzeno é um líquido incolor, inflamável e tóxico, mas que tem um aroma doce e agradável. Se inalado, causa tontura, dores de cabeça e até mesmo inconsciência; em pequenas quantidades e por longos períodos causa sérios problemas sangüíneos, como leucopenia (diminuição de glóbulos brancos do sangue, que são responsáveis pelas defesas do organismo). A benzina é uma mistura de hidrocarbonetos obtida principalmente da destilação do petróleo e possui faixa de ebulição próxima ao benzeno. A benzina também é tomada como sinônimo ou nome comercial de benzeno.[93] O ditador Benzino Napaloni governa um país chamado *Bacteria* (bactéria, em português), cuja capital tem o nome de *Aroma* (idem em português), que são referências à Itália e à Roma de Mussolini. Todavia, Mussolini foi comparado a um inalante de bom aroma, mas cujo efeito é tóxico e causa a diminuição das defesas do organismo humano; a

[92] Veja o site: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arenque. Acesso em 05/02/2008.

[93] Veja os sites: http://pt.wikipedia.org/wiki/Leucopenia, http://pt.wikipedia.org/wiki/Benzeno, http://pt.wikipedia.org/wiki/Benzina e http://www.drashirleydecampos.com.br/noticias.php?noticiaid=1199&assunto=T%C3%B3xicos/Intoxica%C3%A7%C3%B5es. Acesso em 05/02/2008.

capital de seu país (Roma) passou a ser o próprio cheiro (Aroma) de um país comparado com uma bactéria.

Ambos os líderes tem planos de invadir um país chamado *Osterlich* (a Áustria do filme), que parece referir-se a *osteitis* (do inglês), que em português pode ser traduzido como osteíte, que é uma inflamação do tecido ósseo. Importante lembrar que a Áustria havia sido invadida por Hitler em 1938, ano em que Chaplin começou a trabalhar no filme.

Deste modo, podemos concluir que ambos os líderes relacionados no filme querem conquistar a osteíte, ou seja, pretendem contaminar cada vez mais a sociedade, digamos, até os seus "ossos".

Outro nome que chama a atenção é o da parceira romântica de Carlitos / Barbeiro no filme, chamada Hannah, nome de origem hebraica que significa misericordiosa, graciosa e que foi também o nome da falecida mãe de Charles Chaplin. Do ponto de vista cristão, Hannah foi a mãe de Samuel, segundo o Velho Testamento. Conforme descreve a bíblia – nos livros de Samuel – devido a ter dificuldades para ter filhos, Hannah (ou Ana, em português) prometeu que se tivesse um filho de seu marido *Elkanah* (Elcana) o consagraria ao serviço de Deus. Por isso, ao ter o seu filho, deu-lhe o nome de Samuel, que para o hebraico significa "ouvido por Deus". O nome também faz menção àquele que ouve a Deus e preza pela justiça, mantendo-se sempre firme em seus objetivos.[94]

[94] Veja os sites: http://www.chabad.org.br/ciclodavida/nfemininos.html e http://www.portalbrasil.net/nomes/s.htm. Acesso em 05/02/2008.

Adolf Hitler – Documentário O vagabundo e o ditador (2002).

Adenoid Hynkel – O grande ditador (1940)

Benito Mussolini – Documentário O vagabundo e o ditador (2002).

Benzino Napaloni – O grande ditador (1940)

Mussolini e Hitler – site: http://www.divisioneacqui.com/Hitler-Mussolini.JPG

Hynkel e Napaloni – O grande ditador (1940).

Hermann Göring – http://pt.wikipedia.org/wiki/Hermann_G%C3%B6ring

Garbitsch – O grande ditador (1940)

Joseph Goebbels –
http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/imagens2/trint7/goebbels.jpg /
http://www.bredalsparken.dk/~soren-kretzschmer/Goebbels_i_1943.jpg

Herring – O grande ditador (1940)

Chaplin descreveu em sua autobiografia que sua mãe Hannah sempre fora persistente; que nos momentos de maior angústia e necessidade apegava-se a Deus, sendo mais freqüentes tanto as orações quanto a sua participação em cultos religiosos (Hannah era protestante), além de interpretar trechos da bíblia para os filhos Charlie e Sidney. Assim, podemos concluir que além do denotado sentido cristão do nome, ele também remete à mãe de Charles Chaplin que o apoiou – segundo ele, com dificuldades múltiplas – e que divulgou entre os seus filhos com o seu apego religioso os preceitos cristãos.

Outro fator que parece relevante é o fato da atriz que interpretou Hannah, Paullette Goddard, ser a então esposa de Chaplin, muito embora eles já não vivessem juntos no tempo em que O grande ditador foi filmado.

Todavia, tais relações envolvendo Hannah, Paullette e o pensamento cristão, bem como a articulação do pensamento humanitário de Chaplin com os Direitos Humanos podem ser mais bem abalizadas ao considerarmos a seqüência de encerramento do filme, em que Carlitos faz o seu discurso.

4.2 – Charles Chaplin, Jacques Maritain e os Direitos Humanos no discurso de Carlitos

A esta altura do estudo, depois de termos considerado cada seqüência do filme O grande ditador, fazendo a decupagem[95] das suas cenas sempre que se mostrou necessário e de acordo com os objetivos de pesquisa, alcançamos a seqüência final do filme, em que Carlitos faz um discurso em oposição à guerra e ao cerceamento das pessoas.

Todavia, para tratar do pensamento humanitário de Chaplin foi necessário, além de versar sobre o arranjo imagético que ele compôs no final do filme, também levar em conta os efeitos sonoros e o discurso proferido pelo personagem, assim como as suas relações (do discurso do personagem) com as demais seqüências do filme. Dito de outro modo foi imperioso abranger desde a forma como as imagens em movimento foram organizadas nesta seqüência, incluindo nesta análise a importância dos ruídos, vozes e música de fundo, até a maneira como Chaplin construiu a fala de Carlitos. Dentro da fala final de Carlitos (final porque finaliza o filme e também porque foi a última vez em que o personagem foi interpretado por Chaplin) é possível observar que foi contemplado o encadeamento lógico das seqüências do filme que permitiram alcançar o seu encerramento, vinculando os eventos da trama.

Assim, com uso de tais ferramentas e método de interpretação da seqüência de encerramento do filme, pretendeu-se abalizar a coerência entre o percurso do personagem Carlitos ao longo da narrativa e as propostas defendidas por ele no desfecho, relacionando

[95] Decupagem é a análise pormenorizada dos elementos que compõem as cenas. Estas últimas, por sua vez, constituem cada seqüência do filme.

a partir das informações obtidas o pensamento humanitário de Chaplin com os seus interlocutores no período que circunda a Segunda Guerra Mundial.

Vale lembrar uma vez mais que foi imprescindível para a apreciação do discurso de Carlitos estabelecer as relações intrincadas entre a composição da imagem, o arranjo sonoro e o discurso proferido, de modo a identificar nesta fonte de estudo as idéias de Chaplin e a incidência delas com os seus interlocutores relacionados (Jacques Maritain e a Declaração Universal dos Direitos Humanos).

Como o discurso foi redigido originalmente em inglês, foi necessário rever a tradução para a língua portuguesa com o intuito de abalizar de maneira mais precisa o seu conteúdo e estética. Destarte, alguns trechos do discurso tiveram que ser analisados consoantes a sua língua original e só depois estabelecida uma tradução mais compatível com o seu conteúdo inicial. É importante asseverar que as traduções (dublagem e legendas) de filmes – que são considerados como meio de entretenimento – atendem ao público do filme, ou seja, reservam como critério principal o próprio entretenimento e uma demanda (mercado consumidor). Portanto, ao tratar o discurso de encerramento do filme de Chaplin como fonte histórica foi necessário comparar as legendas em inglês e português com a pronúncia original de Carlitos (em inglês marcadamente britânico).

Deste modo, constatou-se que alguns trechos do discurso pronunciado por Carlitos foram excluídos, mesmo nas legendas em inglês, porém preservando o sentido geral do texto. Ouvindo atentamente o discurso em velocidade reduzida foi possível

identificar com clareza os trechos que foram suprimidos do original, os quais foram transcritos para a presente análise.

A presente tradução livre (de próprio cunho) procurou expressões em português que pudessem traduzir de modo mais aproximado o original em inglês. Quando isso não foi possível, foi acrescentada nota de rodapé ou parágrafo no corpo da tese explicando em que sentido foi usado o termo ou a expressão em inglês e porque tal palavra foi usada na atual tradução.

Posto isso, vamos ao encontro do discurso de Carlitos formulado por Chaplin.

A seqüência final do filme inicia-se com a sua música-tema (a que toca na abertura do filme) e um coro de vozes gritando *Hail Hynkel*. Com sua chegada, ouve-se *Present arms* ("Apresentar armas"). Vê-se a multidão numa panorâmica e depois um plano de conjunto de Carlitos e o comandante Schultz chegando num veículo conversível. Um oficial de alta patente recebe Carlitos, tomado como o ditador *Hynkel*, dizendo: *Your excellency. The world awaits your word* ("Sua excelência. O mundo está esperando sua palavra").

Conforme já tratamos em capítulos anteriores, desde a Primeira Guerra Mundial há uma indefinição sobre a opinião de Chaplin em relação à guerra e a respeito de sua posição política, sem que ele atendesse de forma satisfatória à curiosidade disseminada entre autoridades políticas, imprensa e fãs de todo mundo. Todavia, desde a invenção do cinema sonoro houve em Hollywood forte pressão sobre Chaplin para que Carlitos falasse.

Relacionando isto ao filme, podemos concluir que antes do início do discurso, o filme anuncia ao público que este seria o ponto de chegada do percurso do personagem, ou seja, finalmente Carlitos deveria falar. Tratando-se de um filme que ridicularizava alguns dos principais líderes políticos da época, esperava-se também que Chaplin manifesta-se de maneira declarada a sua tão reivindicada posição política.

Continuando a seqüência, Carlitos é orientado por Schultz e ambos seguem o oficial, subindo por uma escada até alcançarem um palanque. Ao fundo das escadas lê-se *Liberty* ("Liberdade"). Garbitsch e Herring conversam brevemente entre si, estranhando o comportamento de seu líder e a presença de Schultz com ele, conforme se lê a seguir.

Garbitsch: What's happened? He looks strange. ("O que houve? Ele parece estranho").

Herring: What's Schultz doing here? ("O que Schultz está fazendo aqui?").

Garbitsch: Pardoned, I suppose. ("Perdoado, eu suponho").

Depois de alguns motivos cômicos com as cadeiras em que os líderes sentam-se, uma voz oculta de outro oficial anuncia: *His excellency Herr Garbitsch, Secretary of the Interior, Minister of Propaganda* (Sua excelência, Herr Garbitsch, o Secretário do Interior, Ministro da Propaganda). Garbitsch vai até os microfones. Conforme ele fala, a sua imagem enquadrada num anglo levemente inclinado, de baixo para cima, torna-se cada vez mais próxima, aumentando a tensão em torno de suas palavras. Ao fundo, estão visíveis

inicialmente as partes superiores de prédios da cidade de Osterlich que une formas arredondadas e torres entrecortadas por pontas, fazendo referência à arquitetura da Áustria.

Início da fala de Garbitsch – prédios e céu coberto por nuvens ao fundo.

Bairro dos Museus, na Áustria.

O enquadramento é definido com o plano de meio corpo de Garbitsch, tendo ao fundo as nuvens escondendo o céu, enquanto o personagem diz:

> *Corona veniet delectis.*[96] *Victory shall come to the worthy. Today, democracy, liberty and equality are words to fool the people. No nation can progress with such ideas. They stand in the way of action. Therefore, we abolish them. In the future, each man will serve the State with absolute obedience. Let him who refuses beware!* (Chaplin 1940)

Em português, a tradução mais apropriada foi:

> Corona veniet delectis[97]. *Vitória deve vir para o digno. Hoje, democracia, liberdade e igualdade são palavras que abusam do povo. Nenhuma nação pode progredir com essas idéias. Elas entravam a ação. Assim nós as abolimos. No futuro, cada homem servirá o Estado com absoluta obediência. Aqueles que recusarem que se cuidem!* (Chaplin 1940)

[96] A primeira frase, em latim, é traduzida em seguida pelo personagem, que em português significa "Vitória deve vir para o digno".

[97] Devido ao fato da frase ser do latim e ter o seu significado relacionado com a sua origem lingüística – e também por ela ser traduzida no próprio texto original em inglês e, portanto, também na sua versão em português – ela foi mantida tal qual no original, sem tradução.

Continuidade da fala de Garbitsch – ao fundo resta o céu encoberto por nuvens.[98]

Quanto a este trecho dos dizeres de Garbitsch é importante asseverar sobre o conjunto composto por Chaplin com as imagens e os dizeres. Ao iniciar a fala usando uma frase em latim, o personagem remonta ao absolutismo e ao domínio pleno de todas as nações da humanidade pretendido pelo Estado Nação que ele representa, haja vista que o latim foi o idioma adotado pelo Império Romano – que foi estabelecido pela força durante a Antigüidade – e foi amplamente usado pela Igreja Católica no seu período absolutista, durante a Idade Média. Outro fato importante é que o latim também pode fazer menção à superioridade intelectual de quem o usa, já que mesmo na época de produção do filme tratou-se de uma língua morta, usada apenas por cientistas e pesquisadores, que serve para nomear descobertas da medicina, entre outras.

O significado da frase *Corona veniet delectis* em português é "Vitória deve vir para o digno" e confirma a situação descrita pelo filme, em que houve a vitória sobre um país mediante a suposta superioridade de outro país, que a partir de então se propõe a construir um império igualmente superior, que deverá contar com a adesão total e conduzir represálias severas aos que não se curvarem ao novo poder. Dito de outro modo foi afirmado o princípio de que o conquistador e, portanto, vitorioso é digno e foi por isso que conseguiu realizar a conquista, o que deveria acontecer porque é o natural, o mais sensato.

[98] As imagens do personagem foram extraídas diretamente do filme. A imagem da Áustria foi extraída do site: http://www.austria.info/xxl/_site/br/_area/422633/_aid/83918/home.html. Acesso em 08/05/2008.

O complemento também está implícito na fala do personagem, afirmando que aquele que não for digno deve ser combatido e não deve vencer.

Ocorre um *insert* em que se vê a imagem de Carlitos cabisbaixo, sentado ao lado de Schultz, enquanto Garbitsch continua a sua fala.

> *Citizenship will be taken away from all Jews and now-Aryans. They are inferior and therefore enemies of the State. It is the duty of all true Aryans to hate and despise them.* (Chaplin 1940)

Conforme a tradução livre para o português:

> *Os judeus e não-arianos perderão seus direitos cívicos. Eles são inferiores e portanto inimigos do Estado. É dever de todos verdadeiros arianos odiá-los e despreza-los.* (Chaplin 1940)

Carlitos olha para Schultz. Fim do *insert*. Surge então a imagem de Garbitsch, que continua o discurso de apresentação.

> *This nation is annexed to the Tomainian Empire, and the people will obey the laws bestowed on us by our great leader, the dictator of Tomainia, the conqueror of Osterlich, the future Emperor of the World!* (Chaplin 1940)

Em português, temos:

> *Esta nação foi anexada ao Império da Tomânia e seu povo obedecerá às leis ditadas pelo seu grande líder, o ditador da Tomânia, o conquistador de Osterlich, o futuro Imperador do Mundo!* (Chaplin 1940)

Quando Garbitsch refere-se ao "grande líder", Carlitos é mostrado, olhando estarrecido para Schultz. Ao final da fala de Garbitsch, Carlitos olha assustado para Schultz, que o explica:

Schultz: *You must speak.* ("Você tem que falar").

Carlitos: *I can't.* ("Eu não posso").

Schultz: *You must. It's our only hope.* ("Você deve. É a nossa única esperança").

Carlitos: *Hope*...("Esperança").

Ouve-se música melancólica enquanto Carlitos dirige-se aos microfones, para finalmente falar.

Até este trecho da seqüência, todos os elementos foram reunidos de modo a predispor o espectador para o discurso de Carlitos, mostrando os motivos que levaram o personagem a falar, tais como a intolerância do governo que se estabeleceria e a posição de Carlitos em relação a tal poder: ele era a única esperança de todos. Assim, traçou-se no filme o agente que levou à expressão de Carlitos por meio da palavra: ele deveria confirmar tal esperança.

Visto por outro prisma, o trecho inicial desta seqüência pode significar a esperança dos personagens relacionados no filme, contemplando ainda o estado emocional daqueles que viviam naquele período em que a expectativa das pessoas do mundo todo esteve voltada para a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Assim, Charles Chaplin expressa as próprias angústias e anseios pessoais em relação ao mundo; ele se negara a dar

voz ao seu personagem até então e, de modo subliminar, indica que só o faz neste momento porque o considera um ato de esperança contrário à guerra. Por um lado, Carlitos expressa a única esperança dos personagens do filme e, por outro, representa a vontade de Charles Chaplin, usando a voz, contribuir para que a Guerra não prossiga.

Ao chegar ao microfone, Carlitos abaixa a cabeça para liberar Garbitsch, que sai deixando-o sozinho no enquadramento. São acrescentados *inserts* de Schultz e depois de Garbitsch sentado ao lado de Herring, todos atentos para o discurso. Em seguida Carlitos é mostrado em *close*. Ao fundo, vê-se desfocados o alto de um dos prédios de Osterlich e o céu encoberto pelas nuvens. A música acaba gradativamente, cedendo espaço para a tão anunciada e esperada fala de Carlitos (esperada na seqüência deste filme assim como na vida de Chaplin e entre os simpatizantes de sua obra em todo o mundo), que inicia o seu discurso.

> *I'm sorry, but I don't want to be an emperor. That's not my business. I don't want to rule or conquer anyone. I should like to help everyone if possible: Jew, gentile, black man, white. We all want to help one another. Human beings are like that. We want to live be each other's happiness, not misery. We don't want to hate and despise one another. In this world there is room for everyone. And the good earth is rich and can provide for everyone. The way of life can be free and beautiful but we have lost the way. Greed has poisoned men's souls, has barricaded the world with hate, has goose-stepped us misery into bloodshed. We have developed speed but have shut ourselves in. Machinery that gives abundance has left us in want. Our knowledge has made us cynical, our cleverness, hard and unkind. We think too much and feel too little.*

> *More than machinery, we need humanity. More than cleverness, we need kindness and gentleness. Without these qualities, life will be violent and all will be lost…The airplane and radio have brought us closer together. The very nature of these inventions cries out for the goodness in man, cries out for universal brotherhood, for the unity of us all. Even now my voice is reaching millions throughout the world.* (Chaplin 1940)

Este trecho inicial pode ser traduzido da seguinte maneira:

> *Sinto muito, mas eu não quero ser um imperador. Este não é o meu ofício. Não pretendo controlar ou conquistar quem quer que seja. Gostaria de ajudar a todos se possível: judeus, gentil*[99]*, homens negros, brancos. Todos nós queremos ajudar uns aos outros. Os seres humanos são assim. Queremos viver para a felicidade mútua, não para a miséria. Nós não queremos odiar ou desprezar uns aos outros.*[100] *Neste mundo há abrigo para todos.*[101] *E a boa terra é rica e pode prover a todos. A vida pode ser livre e bela, mas nós perdemos o caminho.*[102] *A ganância envenenou a alma dos homens, levantou no mundo barricadas de ódio, tem nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e o morticínio. Nós desenvolvemos a velocidade, mas ficamos aprisionados nela. A máquina que produz abundância tem nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos*

[99] Neste caso, gentil refere-se à tradução de *gentile*, que significa todos aqueles que não são judeus. A sua função é de contraposição com a palavra "judeu" (*jew*).

[100] A repetição em vários trechos do discurso da palavra *want*, traduzido sempre para o verbo "querer", refere-se a um imperativo de Carlitos. *Wanted* é a palavra usada quando se deseja compartilhar com a sociedade a tarefa de localizar criminosos e possui, portanto, o sentido de proposição social. No caso do discurso, podemos considerar que a expressão contribuiu para Carlitos estabelecer um debate de âmbito político, uma proposta para a sociedade, não apenas a compreensão utópica de um personagem fictício. Caso assim fosse, a forma usada poderia ser *wish*, que traduz a expressão de um desejo ou vontade.

[101] A palavra "abrigo" foi usada para traduzir a palavra *room* devido ao fato da palavra em inglês significar lugar ou espaço como aposento, além de denotar também oportunidade. Todavia, Carlitos está afirmando que há no mundo oportunidade de acolhimento seguro para todos. Caso fosse a intenção referir-se apenas a lugar físico, a expressão mais adequada seria *place* ou *space*.

[102] Refere-se ao modo como vivemos, em inglês *way of life*. Deste modo, tratou-se de como a nossa maneira de viver pode ser, caso façamos tal opção.

> *fizeram-nos céticos, nossa habilidade, duros e insensíveis. Pensamos demais e sentimos de menos. Mais que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais que de habilidade, precisamos de amabilidade e bondade.*[103] *Sem essas qualidades, a vida será violenta e tudo será perdido. O avião e o rádio aproximaram-nos muito mais. A verdadeira natureza dessas invenções clama pela bondade que está no homem, clama pela fraternidade universal, pela união de todos. Neste mesmo instante minha voz alcança milhões pelo mundo afora.* (Chaplin 1940)

É indelével considerarmos alguns pontos importantes que são destacados pelo personagem neste trecho de seu discurso, conforme segue:

Primeiro: pessoalmente, não interessa a Carlitos conquistar ou governar, apenas exercer o seu trabalho, a profissão que ele domina e que não é governar. Reunindo esta informação com as informações dadas ao longo do filme, podemos afirmar que ele é apenas um trabalhador de uma área (barbeiro), dentro da qual ele tem o que contribuir para a sociedade; todavia, ele considera que o governante trabalha em outra área para a qual deve estar qualificado, algo que ele próprio não está em condições de fazer.

Segundo: Carlitos afirma que as características humanas que definem o homem como tal são compartilhadas por todas as pessoas, não havendo para ele distinção entre as etnias ou credos – e que ele pessoalmente gostaria de poder ajudar a todos, se isso fosse possível, haja vista que esse objetivo também é natural a todos os seres humanos. Ele

[103] Neste caso, foi preferida a tradução de *cleverness* por "habilidade" ao invés de "inteligência", considerando que as duas possibilidades estão corretas, com o intuito de ser fiel ao jogo de palavras que Chaplin realizou no texto original, em que os sufixos são repetidos, opondo c*leverness* a *kindness* e *gentleness*. Assim, habilidade tem terminação semelhante às traduções de *kindness* e *gentleness*, que são respectivamente, amabilidade e bondade.

defende que entre as características fundamentais que definem o humano está a sua vontade de ajudar aos seus semelhantes e que não há motivos naturais para que os seres humanos comecem a combaterem entre si.

Terceiro: o personagem considera que todos têm o seu lugar físico e social no mundo, pois as condições naturais do planeta permitem segurança e tranqüilidade a todos. Contudo, todos nós (inclusive ele) nos enganamos e não usamos de maneira adequada tais recursos.

Quarto: a afirmação de que a ganância nos atrapalhou, desviando a humanidade do caminho natural da vida que contempla a todos, levando à guerra e à tristeza, ao conflito severo dos homens entre si.

Quinto: Carlitos propõe que há o aumento da produção decorrente do avanço industrial sem proporcionar benefício às pessoas em geral, mantendo a sociedade sob o auspício da escassez. A era industrial, descrita por ele, serve à produção mais que ao humano, pois não atende à necessidade humana, às demandas humanas.

Sexto: o desenvolvimento das habilidades humanas, da inteligência e dos conhecimentos decorrente do avanço científico tornou as pessoas céticas e insensíveis, já que não contemplou conjuntamente o desenvolvimento das habilidades emocionais. Deste modo, ele incluiu a frase “pensamos demais e sentimos de menos”. Ele afirmou a existência do esforço unilateral e desmedido em torno das habilidades intelectuais.

Sétimo: para reverter o quadro de desequilíbrio, Carlitos propõe que precisamos (a humanidade) mais de sentimentos nobres que de técnicas bem elaboradas, no intuito de que o ser humano seja dócil e amável, não agressivo e destrutivo.

Oitavo: o personagem cita exemplos de criações humanas (o rádio e a aviação), resultantes do desenvolvimento da inteligência ou habilidade humana, ressaltando que tal qual a natureza humana é boa, tais criações também tendem naturalmente à bondade (o avião e o rádio aproximam as pessoas).

Nono: ele caracteriza tal bondade como sendo universal, sem barreiras étnicas, religiosas ou nacionais e afirma que essa característica humana colabora para a união de todos pelo mundo. Como exemplo disso Carlitos relaciona o fato da técnica levar a sua voz simultaneamente a milhões de pessoas de lugares diferentes pelo mundo afora. Portanto, entre as características humanas elencadas pelo personagem está a busca pela união entre pessoas diferentes e de lugares distantes, de modo que – segundo ele – naturalmente as criações humanas, que são produtos da habilidade humana, tendem para isso, mesmo que as pessoas não atentem para tal.

Assim, temos nos dois primeiros pontos tratados por Carlitos o reconhecimento de suas limitações pessoais e de suas vontades, além do personagem defender claramente que todos os humanos, indistintamente, estão predispostos a se unirem em benefício de todos na mesma medida em que são todos igualmente humanos.

Em seguida, Carlitos afirma que há condições materiais disponíveis na natureza para atender a todos os seres humanos, inclusive o próprio Carlitos, porém as pessoas de modo geral – Carlitos incluso – se perderam da ordem natural das coisas humanas, propiciando desentendimentos graves e detestáveis que separaram as pessoas, que nesta altura combatem entre si.

Outro fator relevante é que, ao incluir-se na anormalidade por ele apontada, podemos considerar que Carlitos faz menção à sua própria trajetória no filme como soldado que lutou na Primeira Guerra Mundial e que atentou contra a vida de outros homens e quase perdeu a própria vida, ficando com seqüelas (perda da memória) durante anos após o término do conflito.

Quanto ao período em que está inserido, Carlitos manifesta uma compreensão definida, em que a preocupação com a construção de máquinas é maior que a preocupação com o desenvolvimento da humanidade, ou seja, há uma inversão de ordem pela qual se atribui mais valor à criação técnica que ao reconhecimento do valor do humano como a raça ou gênero criador de tecnologia. Podemos dizer que a isso equivale que socialmente a criação não atende às necessidades básicas do criador, pois o criador se vê isolado em si, unicamente, e não compartilha os resultados positivos de sua criação com os seus semelhantes.

Todavia, Chaplin abalizou até aqui no discurso proferido por Carlitos uma noção do espaço e tempo que lhe eram contemporâneos segundo a qual a humanidade possui uma

missão previamente definida e que é natural a todo ser humano: viver e compartilhar para promover o mesmo a todos que for possível. Contudo, ele assevera que até o referido momento não foi atingida tal missão, pois houve um desvio de rumo, compartilhado inclusive pelo próprio Carlitos, em que as pessoas passaram a se defenderem umas das outras, ao invés de se entre ajudarem. E não há remorso ou arrependimento, pois nesta trajetória as pessoas se tornaram insensíveis e são dominadas pelas técnicas artificiais que elas mesmas criaram.

Assim, conforme a exposição de Carlitos, a peleja humana neste momento da História consiste em reconhecer que os sentimentos humanos mais nobres devem ser resgatados por meio da sujeição da criação humana – que segundo ele também é essencialmente voltada para isso – à bondade humana e à fraternidade universal. A maneira dele de fazê-lo é levar as suas palavras, simultaneamente devido ao uso da evolução da técnica, às pessoas do mundo todo.

Relacionando as fontes em interlocução, podemos tratar consoante este trecho do discurso de Carlitos alguns trechos do humanismo integral de Maritain, em que ele propõe também sua noção de espaço e tempo e as prerrogativas consideradas fundamentais para a humanidade. Deste modo, Maritain asseverou:

> *Empreende a ciência a conquista da natureza criada, a alma humana constrói um universo de sua subjetividade, diferencia-se o mundo profano segundo sua lei própria, a criatura se conhece. E era normal tal processo tomado em si mesmo.*

> *Foi a desgraça da história moderna todo esse processo ter sido comandado por um espírito antropocêntrico, por uma concepção naturalista do homem e uma concepção seja calvinista, seja molinista da graça e da liberdade. Finalmente, efetuou-se não sob o signo da unidade, porém sob o signo da divisão, e assim foi uma experiência de dor e de catástrofe que nos instruiu, foi sobre o inferno interior do homem entregue a si mesmo que recaíram incontestáveis enriquecimentos de civilização.* (...)
>
> *Digamos, em suma, que o vício radical do humanismo antropocêntrico foi de ser antropocêntrico e não de ser humanismo.* (Maritain 1936:26)

Destarte, Maritain afirmou que a ciência moderna, ao transportar o homem para o centro do progresso humano, desvinculou do humano a sua parte mais profunda e que é indispensável a ele que, segundo Maritain, é a sua transcendência a Deus. Esta transcendência significa para ele a elevação das atitudes, pensamentos e sentimentos humanos à altura da grandeza de Deus, aos limites superiores da virtude humana e à própria virtude em si – não se igualando a Deus, mas transcendendo os limites tidos como propriamente humanos e tendendo à santidade. Assim, os seres humanos teriam deixado de progredir como seres humanos e, portanto, como seres unidos em Deus e teriam se concentrado nas concepções de que naturalmente e organicamente eles estavam lutando entre si em virtude do progresso. Motivados por tal espírito, explicou Maritain, a humanidade seguiu o seu curso dividindo-se em grupos que se contrapuseram em busca do estabelecimento de uma verdade antropocêntrica.

Deste modo, ele defendeu que o humanismo do homem moderno, seja o de orientação liberal ou socialista, mesmo tendo demonstrado avanços na trajetória humana em torno da afirmação do humanismo, não traduziu a integralidade do gênero humano. Todavia, ele continua a sua concepção:

> *Sugere a filosofia social e política implícita no humanismo integral, para nosso atual regime de cultura, transformações radicais, digamos, para empregar analogicamente o vocabulário hilemorfista, uma transformação substancial. E não exige essa transformação somente a instauração de novas estruturas sociais e de um regime novo de vida social que suceda o capitalismo, como também, e consubstancialmente, uma subida das forças da fé, de inteligência e de amor brotadas das fontes interiores da alma, um progresso na descoberta do mundo das realidades espirituais. Nesta condição somente, poderá o homem verdadeiramente ir mais avante nas profundezas de sua natureza, sem mutilá-la nem desfigurá-la.* (Maritain 1936:86-87)

Nada obstante, Maritain tal qual Chaplin propõe que o ser humano precisa tornar-se mais humano, buscando uma evolução que não figura apenas nos meios físicos, mas no cerne daquilo que significa ser humano. Contudo, Chaplin propõe no discurso de Carlitos uma transformação a partir da busca das virtudes afetivas, enquanto Maritain enfatiza a elevação moral, de modo tal que ambas as vertentes levam ao aprimoramento em torno de uma forma de amor universal intrincado em todos do gênero humano. Ambos consideram a importância do desenvolvimento intelectual e técnico voltado para o progresso da sociedade e, sobretudo, que este desenvolvimento só poderá ter êxito se envolvido por

sentimentos nobres que religuem as pessoas entre si na mesma medida em que caracterizarem o ser humano como tal e permitirem que elas (as pessoas) reconheçam-se desta maneira (interligadas como uma raça única e, portanto, universais).

Todavia, está implícita na visão de ambos a proposta de mudança no âmbito da cultura, pela qual a compreensão de cada ser humano isolado em sua individualidade e que luta para manter a sua liberdade de sustentar tal individualidade (individualismo liberal), assim como a compreensão do humano como participante de uma classe social e que deve defender a classe desprovida dos meios de produção da exploração de uma classe dominante (socialismo), ambas predominantes na contemporaneidade, precisam ser superadas pelo reconhecimento da universalidade e indivisibilidade do humano, compreendido assim como pessoa humana, tendo como peleja a busca do reconhecimento da dignidade humana.

Contrapondo tais propósitos das partes em interlocução citadas (Maritain e Chaplin) com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, podemos relacionar alguns pontos de congruência entre as partes. Assim, é importante apresentar o que a Declaração afirmou em seu preâmbulo:

> *Considerando que o reconhecimento da dignidade inerente a todos os membros da família humana e de seus direitos iguais e inalienáveis é o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo;*
>
> *Considerando que o desprezo e o desrespeito pelos direitos humanos resultam em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da humanidade e que o advento*

> *de um mundo em que os homens gozem de liberdade de palavra, de crença e da liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade foi proclamado como a mais alta aspiração do homem comum*. (D.U.D.H. 1948)

Nesta abertura da Declaração há a descrição dos pré-requisitos para a vida de todos, os quais incluem (tal qual o que foi posto por Chaplin e Maritain) o reconhecimento da dignidade humana compartilhada por todos, sem privilegiar o vitorioso ou uma classe social desfavorecida, de modo que essa dignidade leva à busca também compartilhada pela vida. Outro fator considerado é o desrespeito por algumas pessoas ou grupos sociais que, devido à universalidade do ser humano, configura desrespeito a toda a humanidade e não apenas àqueles que foram atingidos pela agressão. Ou seja, o desrespeito a cada um redunda em desrespeito a todos nós, devido à indivisibilidade do ser humano, à sua universalidade.

Mais adiante, ainda no seu preâmbulo, a Declaração complementa a posição defendida pela então recém formada Assembléia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), como se lê a seguir:

> *A presente Declaração Universal dos Direitos Humanos como o ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações, com o objetivo de que cada indivíduo e cada órgão da sociedade, tendo sempre em mente esta Declaração, se esforce, através do ensino e da educação, por promover o respeito a esses direitos e liberdades, e, pela adoção de medidas progressivas de caráter nacional e internacional, por assegurar o seu reconhecimento e a sua observância universais e efetivos, tanto entre os povos dos próprios Estados-Membros,*

> *quanto entre os povos dos territórios sob sua jurisdição.*
> (D.U.D.H. 1948)

Usando outros termos, tal qual o discurso de Carlitos e os escritos filosóficos de Maritain, a Declaração também constituiu uma manifestação da esperança de que o texto (neste caso jurídico, não artístico / fílmico nem científico / filosófico) possa contribuir para a paz universal e melhores condições de vida para todos indistintamente.

Nesta altura da análise é importante lembrar mais uma vez que a Declaração Universal dos Direitos Humanos, assim como o discurso do filme de Charles Chaplin e o livro de Jacques Maritain, foram compostos devido ao sufrágio da Segunda Guerra Mundial e em decorrência da odiosidade destilada entre as nações desde a Primeira Guerra Mundial; eles constituíram diferentes respostas ao estado de ânimo compartilhado pelos Estados Nacionais e diante de seus conflitos mais violentos, bem como a toda a conjuntura sócio-cultural do período.

Do ponto de vista do percurso histórico que propiciou a escrita da Declaração, podemos considerar que houve fatos que a antecederam e que construíram um sentido histórico para o seu caráter humanista e internacional. Tais eventos compuseram de forma decisiva e, portanto, transformaram a vida política e sócio-cultural da primeira metade do século XX, de modo a integrar também a vida de Chaplin e Maritain, personalidades contemporâneas ao período e que se mantiveram sensíveis às questões de maior relevância social no mundo em que viveram. Destarte, é indelével remeter a tais fatores para

relacionar os acontecimentos políticos e sociais que nortearam o discurso do filme de Charles Chaplin e motivaram Jacques Maritain. Deste modo, pensando as partes de forma integrada e em interlocução, temos a seguinte conjuntura compartilhada e que foi considerada como determinante para a promulgação da Declaração Universal dos Direitos Humanos:

> *Em meados do século XIX, a Europa vinha sendo dividida pelas rivalidades imperialistas da Grã-Bretanha, França, Rússia e dos Impérios Austro-Húngaro e Otomano. No início do século XX, o nacionalismo tomava formas perigosas: o pan-eslavismo russo e o plano de criação da Grande Sérvia visavam à união de todos os povos eslavos. O revanchismo francês enraizava-se no desejo de vingança da derrota sofrida contra a Prússia em 1870. Entrava em cena a Alemanha como o país mais poderoso da Europa Continental, após a Guerra franco-prussiana (1870/1871) e a arrancada industrial propiciada pela unificação do país, em 1871. A nova potência ameaça os interesses econômicos da Inglaterra e político-militares da Rússia e da França.*
>
> *Assim, o choque dos interesses imperialistas das diversas nações européias, aliado ao espírito nacionalista emergente, é o grande fator que desencadeia o conflito.*
>
> *O atentado de Sarajevo, na Bósnia-Herzegóvina, em que o terrorista sérvio Gavrilo Princip mata o herdeiro do trono austro-húngaro, arquiduque Francisco Ferdinando, em 28/06/1914, serve de pretexto para que o Império Austro-Húngaro ataque a Sérvia, foco mais ativo da agitação eslava dos Bálcãs. O conflito assume proporções amplas em conseqüência do sistema das alianças múltiplas: a Tríplice Aliança (Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália, 1882) e a Entente Cordiale (Grã-Bretanha e França, 1904), base da Tríplice Entente (Grã-Bretanha, França e Rússia, 1907) – formadas como um*

meio de proteger-se contra a expansão industrial, comercial e militar alemã.

(...)

Com o fim da Guerra, ocorre uma reorganização do mapa político europeu. Os Impérios Alemão, Austro-Húngaro Otomano e Russo deixam de existir; Polônia, Estônia, Letônia, Lituânia, Finlândia, Hungria e Tcheco-Eslováquia tornam-se independentes; a Iugoslávia surge da união da Sérvia com Montenegro.

As condições extorsivas impostas pelo Tratado de Versalhes à Alemanha (perda de todas as colônias e partes de seu território, pagamento de indenizações gigantescas, proibição de formação do Exército regular, etc.) foram o germe do regime totalitário nazista e uma das causas da Segunda Guerra Mundial.

Em relação às perdas humanas, é preciso ressaltar que dos 65 milhões de homens envolvidos na luta, mais de 8 milhões morreram, 20 milhões ficaram feridos e 5 milhões desapareceram. Além disso, 9 milhões de civis são mortos em conseqüência da fome, epidemias e massacres.

É esse o quadro degradante que encontramos ao fim da Primeira Guerra Mundial e que servirá de palco para o desenvolvimento dos precedentes históricos da moderna sistematização dos direitos humanos.

(...)

Para a internacionalização dos direitos humanos, era necessária uma redefinição do âmbito e alcance do conceito tradicional de soberania estatal, exigindo ainda uma redefinição do próprio status do indivíduo no cenário mundial, para que fosse alçado à categoria de sujeito de direito internacional.

Nesse sentido, o Direito Humanitário, a Liga das Nações e a Organização Internacional do Trabalho foram marcos do processo de internacionalização dos Direitos Humanos. (Monteiro)[104]

[104] Adriana Carneiro Monteiro. Fonte: http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/dh/br/pb/dhparaiba/1/1guerra.html. Acesso em: 18/05/2008.

Assim, podemos asseverar que desde o fim da Primeira Guerra e, por conseqüência da mesma, com a deflagração da Segunda Guerra Mundial a preocupação internacional com a relevância de mecanismos que defendessem a definição do indivíduo como sujeito de direito internacional – o que equivale dizer a defesa do humano enquanto gênero a ser respeitado em todas as partes do mundo – tomou espaço nas discussões e tratados jurídicos, especialmente aqueles que circundaram os conflitos. Deste modo, com o final da Segunda Guerra, foram organizados mecanismos para uma nova formulação de direitos humanos que pudesse ser respeitada em âmbito internacional, haja vista o pressuposto da universalidade do gênero humano.

É indelével considerar que assim como Carlitos faz menção à Primeira Guerra Mundial, também a Declaração emergiu em suas raízes de esforços realizados em virtude da mesma, alcançando a sua redação e promulgação devido à Segunda Guerra Mundial e Jacques Maritain, para definir a sua filosofia humanista, considerou os movimentos políticos da época e as distorções humanas que eles geraram na sua luta pela tomada do poder unívoco sobre o mundo (estabelecimento de uma única forma de governo e sistema econômico). Ou seja, Chaplin e Maritain remeteram a uma conjuntura comum com a da Declaração. Porém, Maritain alerta em 1936 sobre os pressupostos a serem observados para que uma Segunda Guerra Mundial não comece e Chaplin em 1940 defende pressupostos similares a fim de que a Segunda Guerra Mundial não continue, enquanto a

Declaração de 1948 define mecanismos e normas que previnem para que não seja deflagrado um novo conflito mundial de proporções similares à Segunda Guerra Mundial.

Sobremaneira, as animosidades humanas promovidas pelos confrontos armados ocorridos durante a primeira metade do século XX e pela busca de poder por parte dos Estados Nacionais neste mesmo período constituíram uma importante base para os argumentos de todos os interlocutores. Igualmente, a mudança pretendida refere-se a uma compreensão da história pela qual um tempo de separação e disputas entre as pessoas, promovido por diversas formas de organização política, religiosa ou mesmo por postulados científicos e avanço tecnológico deve ser superado, de modo que a nova organização – ou o novo tempo pretendido – remete à reunião dos elementos constituintes do gênero humano e o uso proeminente das suas criações nas mais diversas áreas promovendo a dignidade humana, quebrando dessa forma todas as demais barreiras possíveis, tendo a política, o cristianismo, os Estados Nacionais, o sistema jurídico, a arte e a ciência como fomentadores desta transformação temporal.

Neste sentido, a composição da Declaração que ora abordamos reuniu várias ordens de direitos humanos que foram estudadas e estabelecidas pelo discurso jurídico até 1948, condensando todas elas numa noção que foi tomada a partir da promulgação da referida Declaração como a "concepção contemporânea dos direitos humanos", a qual reunindo os já comentados neste estudo direitos de orientação liberal (civis e políticos – à liberdade) com os de orientação socialista (sociais, econômicos e culturais – à igualdade).

Quanto à Declaração, conforme asseverou Valério de Oliveira Mazzuoli:

> *Assim foi que a Declaração Universal de 1948, composta de trinta artigos, precedidos de um "Preâmbulo" com sete considerandos, conjugou num só todo, tanto os direitos civis e políticos, tradicionalmente chamados de direitos e garantias individuais (arts. 1.º ao 21), quanto os direitos sociais, econômicos e culturais (arts. 22 ao 28). O art. 29 proclama os deveres da pessoa para com a comunidade, na qual o livre e pleno desenvolvimento de sua personalidade é possível, e no art. 30 consagra um princípio de interpretação da Declaração sempre a favor dos direitos e liberdades nela proclamados. Assim o fazendo, combinou a Declaração, de forma inédita, o discurso liberal com o discurso social, ou seja, o valor da liberdade com o valor da igualdade.* (Mazzuoli)[105]

Amarrando as pontas, podemos considerar que ambas as proposições até aqui descritas fazem uma defesa do humano, esta alicerçada na concepção do ser humano como pessoa humana (conceito) e na compreensão e defesa da dignidade dessa pessoa humana (aplicação do conceito). Portanto, tais idéias humanistas – ou o pensamento humanitário descrito – são acompanhadas da proposta de estabelecimento das mesmas, tomadas como valores universais, que devem ser reconhecidos por toda a sociedade humana, independentemente de qualquer outra definição, etnia, pensamento, religião ou teoria.

O caráter universalizante do cristianismo é defendido amplamente por Jacques Maritain, conjuntamente com a aceitação da coexistência de diversas religiões. Segundo o humanismo integral de Maritain até mesmo o ateísmo ou pensamento profano, que nega a existência de Deus e, portanto, da graça divina, pode em certa medida contemplar aos

[105] Fonte: http://www.mt.trf1.gov.br/judice/jud10/genese_principiologia.htm. Acesso em: 18/05/2008.

postulados cristãos, de modo que o ateu e as suas ações tendam consecutivamente para a santidade. Isto é considerado possível devido ao caráter irrestrito e universal do cristianismo. Em suas palavras:

> *Lembremos que essa palavra cristandade (tal como a entendemos) designa certo regime comum* temporal *cujas estruturas denotam, em graus e segundo modos de resto muito variáveis, a marca da concepção cristã da vida. Só existe uma verdade religiosa integral; só há uma Igreja católica; pode haver* várias *civilizações cristãs, cristandades diversas.*
>
> *Falando de uma nova cristandade, designamos pois um regime temporal ou uma era de civilização cuja forma animadora seria cristã e corresponderia ao clima histórico dos tempos em que entramos.* (Maritain 1936:128)

Quanto à santidade, ele asseverou:

> *Não falemos de um novo tipo de santidade; esta palavra seria equívoca, – o cristão só reconhece um* tipo *de santidade eternamente manifestado no Cristo. Mas as mutáveis condições históricas podem dar lugar a modos novos, a novos estilos de santidade. Terá a santidade de Francisco de Assis outra fisionomia que a dos Stilitas; a espiritualidade jesuíta, a espiritualidade dominicana ou beneditina correspondem a estilos diferentes... Assim pode-se pensar que a tomada de consciência da missão temporal do cristão chame um estilo novo de santidade, que se pode caracterizar antes de tudo como a santidade e a santificação da vida* profana. (Maritain 1936:118)

Posto de outro modo, para Maritain o pensamento cristão representado pela Igreja contempla o pensamento cristão de maneira única e elevada; contudo a cristandade, que foi definida por ele como o pensamento ligado ao ideal cristão que eleva as pessoas a Deus,

promovendo assim a graça divina não possui barreiras e pode estar presente naqueles que manifestam o pensamento cristão de formas adversas da Igreja – inclusive naquele que nega a presença e existência de Deus – devendo também o pagão ou profano ser incluído e respeitado num novo modelo de vida em sociedade aguilhoado pelo cristianismo. Desta maneira, ele descreveu:

> *Na cidade dos tempos modernos, fiéis e infiéis são misturados. Sem dúvida hoje em dia pretende a cidade totalitária novamente impor a todos uma mesma regra de fé, em nome do Estado todavia e do poder temporal: mas esta solução não é aceitável para um cristão. De sorte que uma cidade cristã, nas condições dos tempos modernos, não poderia ser senão uma cidade cristã no seio da qual vivam os infiéis assim como os fiéis e participem de um mesmo bem comum temporal.* (Maritain 1936:159-160).

De forma mais resumida, podemos considerar que para Maritain todas as pessoas tendem a um bem comum temporal.

Analisando o filme de Charles Chaplin, temos que ele não se manifesta como adepto ou defensor de qualquer religião, mas usa a bíblia no discurso de Carlitos para fortalecer o seu argumento humanitário de que todos são iguais em poder de criação e para incitar o povo a contribuir ativamente com o estabelecimento da felicidade e da democracia no mundo. Já a Declaração Universal dos Direitos Humanos contempla as proposições de Maritain no que diz respeito à liberdade de religião e à preservação da pessoa humana, ideais estes atribuídos pelo filósofo católico à doutrina cristã. Assim, os

preceitos do pensamento cristão em diversas formas, haja vista a pertinência do caráter universal do cristianismo, são aparentes nos interlocutores.

Retomando o filme de Chaplin, enquanto Carlitos discursa há um *insert* de Hannah chorando pelo chão. E o personagem segue:

> *Millions of despairing men, women and little children, victims of a system that makes men torture and imprison innocent people.* (Chaplin 1940)

Em português:

> *Milhões de homens desesperados, mulheres e criancinhas, vítimas de um sistema que tortura homens e aprisiona pessoas inocentes.* (Chaplin 1940)

Termina o *insert*. Novamente vê-se a imagem de Carlitos, agora enquadrado em meio corpo.

Tomando este pequeno trecho do discurso, podemos relacionar o décimo ponto abordado por Carlitos: o sistema é contrário às pessoas e torna-as suas vítimas. Outro fator importante é o *insert* de Hannah, pois ao mostrá-la durante a afirmação "*Milhões de homens desesperados, mulheres e criancinhas*" ele personifica na figura da personagem o problema compartilhado, segundo ele, por milhões de pessoas. Assim, ao mesmo tempo em que Carlitos fala para milhões e defende os interesses coletivos, ele é motivado e se concentra no amor que sente por uma única pessoa. Tal proposição reafirma a questão da dignidade humana como valor universal, ou seja: ao defender de maneira genuína a

dignidade humana de uma única pessoa, defendeu-se simultaneamente toda a humanidade, devido à indivisibilidade da pessoa humana enquanto raça humana.

Insert de Hannah chorando durante a fala de Carlitos.

É relevante lembrar que Hannah era também o nome da mãe de Charles Chaplin. Acerca dela, podemos asseverar que Hannah Hill Chaplin (nome de casada) nasceu no dia 06 de agosto de 1865, era protestante, filha de Charles Hill (um sapateiro irlandês que sofria de reumatismo e, muito provavelmente, bebia) e de Mary Ann Hill (mestiça de cigana que foi negociante de roupas usadas). A infância de Hannah foi vivida no distrito operário Walworth, em Londres. Segundo as informações levantadas pela pesquisa de Joyce Milton, a família mudava-se anual ou bienalmente de residência, estabelecendo-se invariavelmente em módicos apartamentos alugados.[106] Também durante a infância de

[106] MILTON, Joyce. *Chaplin*: contraditório vagabundo, p. 14 -17.

Chaplin, a família composta por Hannah e os seus filhos Charles e Sidney (o pai de Chaplin era separado de sua mãe) teve que se mudar de residência recorrentemente, devido às dificuldades financeiras por que passaram.

Comparativamente, no filme a personagem Hannah teve que mudar de país devido à perseguição sofrida pelo governo e, ainda assim, foi exposta ao domínio do mesmo governo, na medida em que este invadiu e subjugou o seu novo país de domicílio. Portanto, a dificuldade de se estabelecer num lugar seguro como moradia mostrou-se em Hannah / personagem e em Hannah / mãe de Chaplin. E mesmo o próprio Chaplin era um imigrante e levou sua mãe – já bastante doente – da Inglaterra para oferecer melhor tratamento da família e cuidados médicos nos Estados Unidos, país este em que Chaplin e seu irmão Sidney haviam se estabelecido definitivamente por meio do trabalho com o cinema.

Tomando por base as fontes disponíveis e a bibliografia que discutiu o assunto, podemos dizer que a maior fonte de inspiração de Charles Chaplin sempre foi a sua mãe. Segundo Matos-Cruz, Chaplin teria dito, em 1919: "*Duvido que, sem a minha mãe, conseguisse ter êxito na pantomima. É a* mima *mais prodigiosa que vi até hoje... Foi olhando-a e observando que aprendi, não só a traduzir emoções com o rosto e o corpo, como a estudar o homem*."[107] Conforme o próprio Chaplin afirmou sobre Hannah em sua autobiografia:

[107] MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin*: a vida, o mito, os filmes, p. 10.

> *Bondade e compreensão, eis as suas virtudes mestras. Apesar de religiosa, queria bem aos pecadores, solidária com os problemas. Em sua natureza não havia um átomo sequer de vulgaridade.* (Chaplin 1965:289)

Assim, pode-se avaliar que há um duplo sentido no *insert*: Carlitos fala de tal maneira humanitária em seu pronunciamento motivado por sua relação afetiva com Hannah ao longo do filme, enquanto Charles Chaplin sentiu-se estimulado a arriscar-se em fazer um filme sonoro abordando enfaticamente tal temática humanitária tendo como esteio o exemplo apreendido por ele de sua então falecida mãe Hannah.

Na continuidade do discurso, Carlitos propõe:

> *To those who can hear me I say, do not despair. The misery that is now upon us is but the passing of greed, the bitterness of men who fear the way of human progress. The hate of men will pass, and dictators die, and the power they took from the people will return to the people. And so long as men die liberty will never perish.* (Chaplin 1940)

Traduzindo para o português:

> *Para aqueles que podem me ouvir eu digo, não se desesperem. A miséria que cai sobre nós é produto da cobiça em agonia, da amargura de homens que temem o progresso humano. O ódio dos homens passará e ditadores morrem, e o poder que eles tomaram do povo retornará ao povo. E enquanto homens morrem a liberdade nunca perecerá.* (Chaplin 1940)

Há uma pausa. Carlitos olha para os lados e abaixo de si.

Mais um ponto pode ser relacionado a partir deste trecho do discurso: para Carlitos as dificuldades vividas na referida etapa da trajetória humana cessarão e as

pessoas serão mais humanas, pois ao longo do tempo os ditadores morrem (afinal, ninguém vive para sempre) as gerações renovar-se-ão e a caminhada rumo ao progresso humano continuará.

Considerando ainda que o filme O grande ditador foi proibido em várias partes do mundo – o que era previsível se tomarmos o seu conteúdo político anti-fascista – ao referir aos que podem ouvi-lo, Carlitos é contemplado assim como o próprio Charles Chaplin, que depois de mais de dez anos escondendo a própria voz em seus filmes decidiu fazer com que o seu personagem falasse amplamente e até discursasse.

Em seguida, sua alocução alcança uma forma mais veemente e Carlitos solicita enérgico:

> *Soldiers, don't give yourselves to brutes, men who despise you, enslave you, who regiment your lives, tell you what to do, what to think and what to fee! Who drill you, diet you, treat you like cattle use you as cannon fodder! Don't give yourselves to these unnatural men, machine men with machine minds and machine hearts! You are not machines, you are not cattle, you are men! You have the love of humanity in your hearts. You don't hate! Only the unloved hate, the unloved and the unnatural. Soldiers! Don't fight for slavery, fight for liberty! In the seventeenth chapter St. Luke it's written: "The Kingdom of God is within man." Not one man nor a group of men, but in all men. In you. You, the people, have the power! The power to create machines, the power to create happiness. You, the people, have the power to make this life free and beautiful, to make this life a wonderful adventure. Then in the name of democracy, let us use that power! Let us all unite! Let us fight for a new world, a decent world that will give men a chance to work, that will give youth a future*

> *and old age a security. By the promise of these things, brutes have risen the power. But they lie! They do not fulfill that promise. They never will! Dictators free themselves but they enslave the people. Now let us fight to free the world, to do away with national barriers, to do away with greed, with hate and intolerance. Let us fight for a world of reason, a world where science and progress will lead to all men's happiness. Soldiers, in the name of democracy, let us all unite!* (Chaplin 1940)

Em português, temos nas palavras de Carlitos:

> *Soldados, não se entreguem a esses brutos, homens que desprezam vocês, escravizam vocês, que arregimentam suas vidas, dizem a vocês o que fazer, o que pensar e o que sentir. Que os tratam como gado humano e os utilizam como bucha de canhão. Não se entreguem a esses homens desnaturados*[108]*, homens-máquina com mentes-máquina e corações-máquina. Vocês não são máquinas, vocês não são gado, vocês são homens! Vocês têm o amor da humanidade em seus corações. Vocês não odeiam! Apenas odeiam os que não se fazem amar. Os que não se fazem amar e os desnaturados. Soldados! Não lutem pela escravidão. Lutem pela liberdade! No décimo sétimo capítulo de São Lucas está escrito: "O Reino de Deus está dentro do homem". Não de um homem ou de um grupo de homens, mas de todos os homens. Em você. Você, o povo, tem o poder! O poder de criar máquinas, o poder de criar felicidade. Você, o povo, tem o poder de fazer desta vida livre e bela, de fazer desta vida uma aventura maravilhosa. Então em nome da democracia usemos este poder! Unamo-nos! Lutemos todos por um mundo novo, um mundo decente que dará aos homens a chance de trabalhar, que garantirá um futuro à juventude e segurança à velhice. Pela promessa de tais coisas, brutos tem ascendido ao poder. Mas eles mentem! Eles não*

[108] Desnaturados foi a tradução mais próxima de *unnatural*, é relativo àquilo que não é natural, que extrapola a natureza das coisas. Portanto, com o uso da palavra em inglês, Chaplin relacionou aquilo que ele considerava comum e incomum à natureza humana.

> *cumprem tais promessas. Jamais cumprirão! Ditadores libertam a si mesmos, mas eles escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, para dar fim às barreiras nacionais, acabar com a miséria, com o ódio e com a intolerância. Lutemos por um mundo de razão*[109]*, um mundo onde a ciência e o progresso guiarão todos os homens à felicidade. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos todos!* (Chaplin 1940)

Ouve-se os aplausos do público.

Tomando este trecho podemos relacionar mais alguns pontos abordados por Carlitos:

Décimo segundo ponto: Carlitos pede apoio das pessoas em geral, especialmente dos soldados; para tanto, usa como justificativa os maus-tratos que eles (os soldados) receberiam das suas lideranças políticas. Carlitos defende que há humanidade dentro destes soldados – e das pessoas de modo geral – mas que seus líderes estão fora do normal, são desnaturados, anormais (em inglês *unnatural men*). Ele reafirma que não há tamanho ódio dentro dos soldados, pois isso não é natural, exceto entre aqueles que são desumanos.

Décimo terceiro ponto: Carlitos descreve os líderes como máquinas, que pensam como máquinas e "sentem" como máquinas.

Décimo quarto ponto: o personagem resgata o trecho da bíblia para alicerçar o argumento de que todos têm dentro de si a capacidade de fazer coisas maravilhosas, tornando a vida cada vez melhor para todos.

[109] Quanto ao uso da palavra *reason*, é possível asseverar que se trata tanto da racionalidade da ciência quanto de atribuir razão ou sentido para a vida, para as coisas do mundo, portanto um mundo em que tudo tenha razão de ser e que todos saibam que é reconhecida a sua razão de existir.

Décimo quinto ponto: em sua concepção, todos devem unir-se para a realização da democracia, lutando para renovar o mundo em defesa de oportunidade para todos.

Décimo sexto ponto: para ele, os ditadores prometem realizar tais coisas para o povo, mas não são capazes de fazê-lo e nunca serão, pois isso só pode ser realizado com a participação coletiva, pelo próprio povo e com o poder do povo.

Décimo sétimo ponto: Carlitos elenca metas para a luta do povo, as quais são acabar com as divisões entre os países, com a miséria, com o ódio e com a intolerância.

Décimo oitavo ponto: ele reafirma a ciência como meio de viabilização da felicidade da humanidade, com o seu uso sendo direcionado para isto.

Décimo nono ponto: o personagem propõe que, em nome da democracia, os soldados, ele próprio e todos mais devem unir-se.

Podemos asseverar em linhas gerais que enquanto ex-soldado, Carlitos afirmou com propriedade as características humanas que compõem os combatentes e procurou fortalecê-las em seu discurso, posicionando-as acima do dever de servir aos seus líderes. Outro fator é que o sentimento nacionalista foi negado em sua fala na medida em que Carlitos desterritorializou os soldados e as vítimas das misérias hodiernas, transportando a todos para um mesmo patamar de pessoas em busca de felicidade. Tal argumento é reforçado no final desse trecho do discurso, quando o personagem solicita a união de todos – ele próprio incluso – em torno de um regime democrático que rompa com as barreiras nacionais e acabe com a intolerância.

Posto isso, vamos remeter agora aos artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, relacionando os aspectos em comum com o referido trecho do discurso de Carlitos.

Vejamos o que propõe os dezesseis primeiros artigos da referida Declaração:

> *Artigo 1º: Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de fraternidade.*
>
> *Artigo 2º: Toda pessoa tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidas nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.*
>
> *Não será tampouco feita qualquer distinção fundada na condição política, jurídica ou internacional do país ou território a que pertença uma pessoa, quer se trate de um território independente, sob tutela, sem governo próprio, quer sujeito a qualquer outra limitação de soberania.*
>
> *Artigo 3º: Toda pessoa tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.*
>
> *Artigo 4º: Ninguém será mantido em escravidão ou servidão; a escravidão e o tráfico de escravos serão proibidos em todas as suas formas.*
>
> *Artigo 5º: Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante.*
>
> *Artigo 6º: Toda pessoa tem o direito de ser, em todos os lugares, reconhecida como pessoa perante a lei.*
>
> *Artigo 7º: Todos são iguais perante a lei e têm direito, sem qualquer distinção, a igual proteção da lei. Todos têm direito a igual proteção contra qualquer discriminação que viole a presente Declaração e contra qualquer incitamento a tal discriminação.*
>
> *Artigo 8º: Toda pessoa tem direito a receber dos tribunais nacionais competentes remédio efetivo para os*

atos que violem os direitos fundamentais que lhe sejam reconhecidos pela constituição ou pela lei.

Artigo 9º: Ninguém será arbitrariamente preso, detido ou exilado.

Artigo 10º: Toda pessoa tem direito, em plena igualdade, a uma audiência justa e pública por parte de um tribunal independente e imparcial, para decidir de seus direitos e deveres ou do fundamento de qualquer acusação criminal contra ele.

Artigo 11º: §1. Toda pessoa acusada de um ato delituoso tem o direito de ser presumida inocente até que a sua culpabilidade tenha sido provada de acordo com a lei, em julgamento público no qual lhe tenham sido asseguradas todas as garantias necessárias à sua defesa. §2. Ninguém poderá ser culpado por qualquer ação ou omissão que, no momento, não constituíam delito perante o direito nacional ou internacional. Tampouco será imposta pena mais forte do que aquela que, no momento da prática, era aplicável ao ato delituoso.

Artigo 12º: Ninguém será sujeito a interferências na sua vida privada, na sua família, no seu lar ou na sua correspondência, nem a ataques à sua honra e reputação. Toda pessoa tem direito à proteção da lei contra tais interferências ou ataques.

Artigo13°: §1. Toda pessoa tem direito à liberdade de locomoção e residência dentro das fronteiras de cada Estado. §2. Toda pessoa tem o direito de deixar qualquer país, inclusive o próprio, e a este regressar.

Artigo 14º: §1. Toda pessoa, vítima de perseguição, tem o direito de procurar e de gozar asilo em outros países. §2. Este direito não pode ser invocado em caso de perseguição legitimamente motivada por crimes de direito comum ou por atos contrários aos propósitos e princípios das Nações Unidas.

Artigo 15°: §1. Toda pessoa tem direito a uma nacionalidade. §2. Ninguém será arbitrariamente privado de sua nacionalidade, nem do direito de mudar de nacionalidade.

> *Artigo 16º: Os homens e mulheres de maior idade, sem qualquer restrição de raça, nacionalidade ou religião, têm o direito de contrair matrimônio e fundar uma família. Gozam de iguais direitos em relação ao casamento, sua duração e sua dissolução. §1. O casamento não será válido senão como o livre e pleno consentimento dos nubentes. §2. A família é o núcleo natural e fundamental da sociedade e tem direito à proteção da sociedade e do Estado.* (D.U.D.H. 1948)

Deste modo, assim como no filme de Chaplin, a Declaração propôs (Artigo 1º) que todos os humanos respeitem-se, posto que todos os humanos são dotados de tal capacidade para fazê-lo e para gozar do respeito oferecido por seus semelhantes (Artigo 2º até o Artigo 6º). A Declaração e o discurso do filme de Chaplin dirigiram-se à pessoa humana em todas as partes do mundo, indistintamente. No caso da Declaração, ela garantiu que todas as pessoas devem ter a sua nacionalidade garantida, o domicílio preservado e segurança para viver e constituir família, assim como devem ser reconhecidas como pessoa em qualquer lugar em que estiverem (Artigo 6º ao Artigo 16º, exceto o Artigo 11º que versa sobre o direito de julgamento em caso de suspeita deter cometido delito e o Artigo14º que trata do direito a asilo em outros países).

É importante evidenciar uma vez mais que é reafirmada por ambas as partes a capacidade humana para a vida e para a realização de uma organização social mundial que contemple de maneira satisfatória e digna a todos os representantes da raça humana.

Relacionando o que foi dito aos postulados de Maritain, encontramos um horizonte comum para o qual as partes pretendem direcionar os seus dizeres e realizações

práticas pretendidas, denotando uma mesma concepção do humano. Todavia, podemos relacionar algumas palavras de Maritain sobre os direitos da pessoa humana, publicadas em 1943:

> *O valor da pessoa, sua liberdade, seus direitos pertencem à ordem das coisas naturalmente sagradas, marcadas pelo sinete do Pai dos seres, e que tem nele o termo de seu movimento. A pessoa tem uma dignidade absoluta porquanto está em relação direta com o absoluto, no qual somente ela pode encontrar sua plena realização; sua pátria espiritual é todo o universo dos bens que têm um valor Absoluto superior ao mundo e que são atraídos por ele.* (Maritain 1943:17)

Conforme Pozzolli afirmou acerca de Maritain:

> *Para Maritain, o ser humano não é somente indene do pecado original e das feridas da natureza, mas possui, por essência, a bondade pura que o torna participante da vida divina e que se manifesta nele no estado de inocência. O ser humano é sujeito de direitos e deveres porque integrado ao divino e à natureza, seu* habitat *natural onde se desenvolve e amadurece.* (Pozzoli 2001:77)

Assim, usando argumentos que remeteram a diferentes instituições ou grupos sociais do período que permeou a Segunda Guerra Mundial, ambas as partes defenderam a aplicação de um conceito que eleva o significado de ser humano, sendo que Chaplin e Maritain relacionaram diretamente ao pensamento cristão este conceito.

Continuando o filme, em seguida às reações de Carlitos, uma panorâmica enquadra a multidão de braços erguidos, comemorando. Os raios do Sol formam uma faixa clara na multidão. Logo depois, há uma fusão da imagem com Hannah, ainda deitada no

mesmo local de sua última aparição. Ouve-se uma música melancólica na seqüência. Hannah ergue-se diante do que acabou de ouvir e ocorre nova fusão, desta vez com close de Carlitos.

Carlitos: *Hannah, can you hear me?* ("Hannah, você pode me ouvir?").

Novamente, Hannah é mostrada, agora em close e Carlitos prossegue:

> *Wherever you are, look up, Hannah. The clouds are lifting, the sun is breaking through. We are coming out of the darkness into the light. We are coming into a new world, a kindlier world, where men will rise above their hate, their greed and brutality. Look up, Hannah. The soul of man has been given wings and at last he is beginning to fly. He is flying into the rainbow, into the light of hope, into the future, the glorious future that belongs to you, to me and to all of us. Look up, Hannah. Look up!* (Chaplin 1940)

Neste trecho, Carlitos faz o seguinte pedido a Hannah:

> *Onde você estiver, levante ao olhos, Hannah. As nuvens estão subindo, o Sol está atravessando-as. Estamos saindo da escuridão para a luz. Nós estamos entrando num mundo novo, um mundo bom, onde os homens estarão acima do ódio, da ganância e da brutalidade. Levante os olhos, Hannah. A alma do homem ganhou asas e afinal começa a voar. Ele está voando para o arco-íris, para a luz da esperança, para o futuro, o futuro glorioso para você, para mim e para todos nós. Levante os olhos, Hannah. Levante os olhos!* (Chaplin 1940)

Hannah olha para o céu. Há um corte e é mostrado um plano geral dela sentada no chão, olhando para cima; o Sol incide diretamente sobre ela e sobre a plantação que está visível ao fundo da imagem.

Hannah sob o Sol, olha para o alto.

Em seguida, o olhar dela se perde. Hannah permanece pensativa. Enfim, ela levanta-se olhando para o alto. O plano é substituído por outro, um plano de conjunto, em que estão incluídos Hannah e, em frente à casa da fazenda, Mr. Jaeckel e sua esposa. O céu aparece ao fundo coberto por nuvens e o Sol continua a incidir diretamente sobre Hannah, perpassando entre as plantas do alto da varanda.

Hannah está completamente sob o Sol, que invade partes da varanda.

Ms. Jaeckel: *Hannah? Did you hear that?* (em português “Hannah, você ouviu?”)

Hannah: (em close) *Listen*...(“Escute…”)

Ouve-se novamente a música melancólica. O filme encerra-se com Hannah, em close e de perfil, reflexiva e sorrindo.

Cena de encerramento do filme, com o perfil de Hannah.

Diante deste trecho, podemos analisar o vigésimo ponto abordado pelo discurso: segundo Carlitos, a evolução moral teria chegado para ficar e não havia mais retorno possível, de modo que nem a separação física entre Carlitos e Hannah impediria a felicidade de ambos ou das demais pessoas.

Enfim, temos o vigésimo primeiro e último ponto abordado por Chaplin no discurso de Carlitos, de acordo com os pressupostos de análise estabelecidos para a presente pesquisa: a convicção de que no momento em que Carlitos se pronunciou ele estava alterando o seu percurso e o percurso de todas as pessoas – do gênero humano – já

que, após a sua fala, as nuvens se dispersaram, o Sol rompeu-as e os aplausos entusiasmados do público que o ouvia deram mostras de que as coisas não seriam as mesmas e de que tudo deveria mudar.

Quanto ao papel de cada um na jornada de todos, haja vista a manifestação de esperança de Carlitos ao falar contrariamente aos postulados do grande líder Hynkel para aqueles que contribuíram com o ditador, Chaplin asseverou em seu filme a busca incessante de felicidade, tal qual já havia feito em diversos de seus filmes anteriores, incluindo "Tempos modernos" (*Modern times* – EUA, 1936). Todavia, Maritain na última parte de seu livro "Humanismo integral" também abordou tal assunto:

> *Se me volto para os homens para lhes falar e agir no meio deles, digamos pois que no primeiro plano de atividade, no plano espiritual, apareço diante deles* como cristão*, e nesta medida comprometo a Igreja de Cristo; e que no segundo plano de atividade, no plano do temporal, não procedo na condição de* cristão*, mas devo agir* como cristão*, não comprometendo senão a mim mesmo, não a Igreja, mas comprometendo a mim mesmo inteiro e não amputado ou desanimado, – comprometendo-me a mim mesmo que sou cristão, que estou no mundo e trabalho no mundo sem ser do mundo, pela minha fé, meu batismo e minha confirmação, e tão pequeno seja eu, tenho vocação de infundir no mundo, no lugar em que estou, uma seiva cristã.* (Maritain 1936:285)

Assim, Maritain reafirma como deve ser o compromisso de cada um – e o dele próprio – com a construção de um novo mundo que seja melhor e que atenda a todos, além de afirmar o valor de sua contribuição e de sua palavra (e da palavra ou ação de cada um),

por mais limitada que ela seja. Também podemos relacionar, a respeito de como deve ser usada a Declaração Universal dos Direitos Humanos, os dois últimos artigos da mesma, que determinam:

> *Artigo 29º: §1. Toda pessoa tem deveres para com a comunidade, em que o livre e pleno desenvolvimento de sua personalidade é possível. §2. No exercício de seus direitos e liberdades, toda pessoa estará sujeita apenas às limitações determinadas por lei, exclusivamente com o fim de assegurar o devido reconhecimento e respeito dos direitos e liberdades de outrem e de satisfazer às justas exigências da moral, da ordem pública e do bem-estar de uma sociedade democrática. §3. Esses direitos e liberdades não podem, em hipótese alguma, ser exercidos contrariamente aos propósitos e princípios das Nações Unidas.*
>
> *Artigo 30º: Nenhuma disposição da presente Declaração pode ser interpretada como o reconhecimento a qualquer Estado, grupo ou pessoa, do direito de exercer qualquer atividade ou praticar qualquer ato destinado à destruição de quaisquer dos direitos e liberdades aqui estabelecidos.* (D.U.D.H. 1948)

Ou seja, a própria Declaração versa sobre o compromisso de cada uma das pessoas em geral com a comunidade e sobre a forma com que ela deve ser interpretada, a responsabilidade sobre o seu uso, estabelecendo assim que ninguém pode defender os direitos humanos usando de meios que contradigam os seus artigos.

Ainda sobre o último trecho do discurso do filme, em que Carlitos refere-se à Hannah, é importante relacionar uma vez mais a personagem com a Hannah mãe de Charles Chaplin.

Nas primeiras trezentas páginas de sua autobiografia, Chaplin prestou verdadeiro tributo à dedicação de Hannah para educá-lo, ressaltando que ela corrigiu a sua dicção, deu exemplos constantes de talento teatral e foi sempre amável e prudente com ele. Chaplin lembrou a mistura de indignação e simpatia com que ela referia-se a Charles Chaplin (pai) e dos momentos de descrença, nos quais Hannah afirmava que também o pequeno *Charlie* iria *"acabar na sargeta como seu pai"*[110].

Assim, do ponto de vista de Chaplin, ao afirmar a sua palavra de esperança ao mundo por meio de seu filme, num momento em que a própria raça humana sentiu-se ameaçada pelo infortúnio da guerra recorrente; ao incluir no seu filme uma personagem cujo nome é o mesmo de sua mãe e que procura animar o personagem Carlitos – este interpretado pelo próprio Chaplin; ao fazer com que o personagem Carlitos em seu discurso que encerra o filme dirija-se diretamente à personagem Hannah, reafirmando a distância entre eles e a felicidade que, apesar disso, irá alcançá-los; e ao encerrar o filme com um sorriso da personagem Hannah, Chaplin pareceu redimir-se diante de sua própria mãe, apresentando-se como uma pessoa honesta e de moral elevada, pessoa esta que,

[110] CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 11.

diferentemente de seu pai, permaneceu firme nos momentos difíceis e continuava a contribuir com aqueles que o rodeavam.

Não é possível afirmar com segurança, mas ao que indicam este filme, a trajetória de Chaplin e aquilo que ele relacionou em sua autobiografia, Charles Chaplin pareceu reservar em si a frustração por não ter conseguido mudar a vida de sua família em tempo hábil para livrar a sua mãe de uma doença mental, provocada provavelmente pela má alimentação. Consciente disso ou não, para aliviar o peso que teria sido por ele mesmo atribuído à sua falha em atender à sua mãe e, talvez, também ao seu pai, já que ele era alcoólico e morreu de hidropisia[111] em 29 de abril de 1900 (mês de aniversário de 11 anos de Chaplin), ele tentou articular em sua obra aquilo que aprendera com eles. Consequentemente, ele o fez do ponto de vista artístico e pessoal, traçando assim na sensibilidade a sua nota de humanidade e na defesa da tese de que havia doçura nos párias do mundo – como foram seus pais, seu irmão e ele mesmo durante partes de suas vidas – tentou firmar o seu pensamento humanitário. Todavia, ao defender os párias Chaplin defendeu à sua família e a ele mesmo.

A estética da imagem em movimento constituiu o meio para a sua pronunciação e elaboração, no campo fictício, da necessidade moral experimentada pelo mundo em que Chaplin vivera. Seu pensamento humanitário, portanto, partiu da estética teatral aprendida

[111] Acumulação de um líquido aquoso nas cavidades ou tecidos do corpo. Às vezes chamada edema, ocorre em afecções como a doença de Bright, a cirrose do fígado, a anemia e algumas formas de doença do coração. A hidropisia é causada por distúrbios na circulação do sangue. Veja o site: http://www.klickeducacao.com.br/2006/enciclo/encicloverb/0,5977,POR-4431,00.html. Acesso em: 05/06/2008.

em seu percurso de vida – especialmente nas relações em família – como subsídio para alcançar a sua elaboração mais refinada no cinema. Nesta altura, não se tratava apenas do pensamento humanitário de Charles Chaplin, pois em sua conjuntura sócio-cultural – conforme se pretendeu demonstrar ao longo deste estudo – cresceram e elaboraram também outros diversos pensamentos e filosofias de fundo humanista, cujas origens eram distintas, mas com concepções em diálogo com os mesmos eventos daquele período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revolução social será moral ou não se realizará.

Charles Péguy[112]

[112] Extraída de MARITAIN, Jacques. *Humanismo integral*: uma visão nova da ordem cristã. Tradução de Afrânio Coutinho. Companhia Editora Nacional, São Paulo – Rio de Janeiro – Recife – Porto Alegre, 1942 (original de 1936), p. 116.

Para finalizar o trabalho de pesquisa, gostaria de refletir sobre o alcance almejado e percorrido pela tese. A proposta de pesquisa foi investigar qual a discussão de que Charles Chaplin participou de maneira mais objetiva e quais foram os seus interlocutores, tendo como hipótese a sua interlocução com o humanismo integral de Jacques Maritain (1936) e a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). Tal interlocução, ainda segundo a hipótese de pesquisa, estaria mais clara ao tomarmos a seqüência de encerramento do filme "O grande ditador" (1940), em que o personagem Carlitos, neste filme tratado como barbeiro devido à sua ocupação, faz um discurso de defesa humanitária. À articulação do pensamento de Chaplin, haja vista a sua abrangência e preocupações, foi atribuída a denominação de pensamento humanitário.

No percurso de pesquisa, concluiu-se que havia embutida no pensamento das partes relacionadas uma noção específica de espaço e tempo, segundo a qual um período de superação material realizada com o amparo da ciência e da tecnologia desenvolvidas por meio do intelecto humano deveria ser aprimorado com o avanço humano. Este avanço refere-se à elevação do humano à condição de pessoa humana, tanto considerada do ponto de vista do direito internacional quanto do ponto de vista dos credos religiosos, dos diferentes sistemas econômicos e regimes políticos, valendo inclusive para os indivíduos em seu cotidiano.

Tal concepção de espaço e tempo concebeu, todavia, que a história moderna e contemporânea, desde o avanço dos meios de produção e das doutrinas políticas elaboradas

tendo o homem como centro da prática humana, contribuiu para dinamizar a vida, acelerando o ritmo do cotidiano e propondo idéias libertadoras do espírito humano. Todavia, tal avanço das forças humanas foi acompanhado de um impulso à desestabilização das diversas posições assumidas por diferentes partes da sociedade humana, de modo que foram acirradas as desigualdades sócio-culturais, gerando conflitos cada vez mais severos entre as pessoas, grupos, classes sociais e os Estados Nacionais, culminando em duas guerras de proporções inéditas, em nível mundial. Assim, as partes propuseram que o desempenho humano deveria ser acompanhado do desenvolvimento profundo das faculdades humanas para a defesa e preservação da raça humana, envolvendo indistintamente os diferentes credos religiosos, ideologias políticas e culturas diversas em torno do estabelecimento da democracia universal e da elevação do sentimento humano pela chamada pessoa humana, conceito este oriundo da doutrina cristã, mas que também pretende ser universal e contemplar a todos os credos e mesmo àqueles que não acreditam em qualquer divindade ou religião.

As partes em interlocução aqui relacionadas praticaram tal defesa de modos distintos e em diferentes lugares da sociedade, a saber: Chaplin, no meio artístico cinematográfico, Maritain entre a discussão humanista de fundo filosófico e religioso, enquanto a Declaração Universal dos Direitos Humanos localizou-se no âmbito jurídico. Contudo, ambas as partes situaram-se diante da comunidade internacional e procuraram

incluir em seus postulados as melhores contribuições oferecidas por seus grupos de origem, seja o artístico, o religioso e acadêmico ou o jurídico.

Como se tratou de analisar o pensamento humanitário de Charles Chaplin, foram relacionadas especialmente de onde foram – ou pareceram ser – herdadas as suas características manifestadas e idéias defendidas em seus filmes, tornando-se por isso indelével relacionar alguns fatores de ordem pessoal e de sua vida em família, ao passo que ao que disse respeito às demais fontes foi realizada uma contextualização que permitiu abarcar o local de onde cada parte estava se pronunciando e para quem – ou onde – tal pronunciamento dirigia-se. Dado que ambas as partes estavam circunscritas em um mesmo período da história e foram tomados pelos mesmos eventos históricos e tendo acompanhado as mesmas dificuldades sociais presentes no período, muitas vezes a contextualização realizada numa única via atendeu a todos os interlocutores.

Posto isso, restam apenas algumas considerações que não foram feitas anteriormente e que permitem, acredito, o desfecho da abordagem proposta.

Quanto à posição de Maritain em relação ao ceticismo moderno e à morte de Deus, é importante complementar que ele manifestou-se diretamente em relação ao Nietzsche, discordando da sua proposta que levava, segundo Maritain, à compreensão do humano orgânico e separado, lutando entre si pela sobrevivência do mais forte, tendo a vontade como valor mais elevado. Para Maritain, segundo ele mesmo descreveu, há três

aspectos ou momentos do que ele tratou como a dialética da cultura moderna, dos quais o terceiro momento diz respeito ao ponto abordado por Nietzsche:

> *Enfim, no terceiro momento da dialética humanista, é* a morte de Deus *que Nietzsche se sentirá com a terrível missão de anunciar. Como poderia Deus viver ainda em um mundo do qual sua imagem, isto é, a personalidade livre e espiritual do homem, está em vias de desaparecer?* (Maritain 1936:33)

O primeiro momento da dialética humanista avaliada por Maritain teria sido pronunciado por Descartes e seria aquele em que Deus tornou-se um fiador da jornada humana na Terra, esta fechada em si mesma e por isso constituindo um fim único. O segundo momento da dialética teria ficado ao encargo de Freud anunciar e teria a sua base de entendimento nas forças inconscientes do homem, este lutando entre o instinto e o desejo, desfazendo o enigma desta luta para aquilatar a própria libido e viver em sociedade. Todos os três momentos foram acompanhados também por pensadores que foram subseqüentes aos citados e que negaram a concepção de pessoa humana, tratando o humano enquanto ser do ponto de vista naturalista, conforme defendeu Maritain, restrito ao seu significado orgânico e, no máximo, social. A concepção de pessoa humana envolveu também a compreensão de uma dimensão transcendente do humano, que tende das coisas materiais para um fim maior, conforme explicou Maritain amplamente em sua obra.[113]

Quanto à Declaração, os artigos 17º ao 28º não foram relacionados, dos quais até o Artigo 21º tratou-se dos direitos e garantias individuais, e do Artigo 22º ao 28º foram

[113] Veja MARITAIN, Jacques. *Humanismo integral*, p. 27-33.

contemplados os direitos sociais, econômicos e culturais. Todavia, tais artigos contemplam igualmente as partes em interlocução, envolvendo o respeito à dignidade humana e o desenvolvimento de determinados padrões de convivência em sociedade, válidos para toda a raça humana. Deste modo, tais artigos são relacionados abaixo:

> *Artigo 17º: §1. Toda pessoa tem direito à propriedade, só ou em sociedade com outros. §2. Ninguém será arbitrariamente privado de sua propriedade.*
>
> *Artigo 18º: Toda pessoa tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião; este direito inclui a liberdade de mudar de religião ou crença e a liberdade de manifestar essa religião ou crença, pelo ensino, pela prática, pelo culto e pela observância, isolada ou coletivamente, em público ou em particular.*
>
> *Artigo 19º: Toda pessoa tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e idéias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras.*
>
> *Artigo 20º: §1. Toda pessoa tem direito à liberdade de reunião e associação pacíficas. §2. Ninguém pode ser obrigado a fazer parte de uma associação.*
>
> *Artigo 21º: §1. Toda pessoa tem o direito de tomar parte no governo de seu país, diretamente ou por intermédio de representantes livremente escolhidos. §2. Toda pessoa tem igual direito de acesso ao serviço público do seu país. §3. A vontade do povo será a base da autoridade do governo; esta vontade será expressa em eleições periódicas e legítimas, por sufrágio universal, por voto secreto ou processo equivalente que assegure a liberdade de voto.*
>
> *Artigo 22º: Toda pessoa, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à*

sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade.

Artigo 23º: §1. Toda pessoa tem direito ao trabalho, à livre escolha de emprego, a condições justas e favoráveis de trabalho e à proteção contra o desemprego. §2. Toda pessoa, sem qualquer distinção, tem direito a igual remuneração por igual trabalho. §3. Toda pessoa que trabalha tem direito a uma remuneração justa e satisfatória, que lhe assegure, assim como à sua família, uma existência compatível com a dignidade humana, e a que se acrescentarão, se necessário, outros meios de proteção social. §4. Toda pessoa tem direito a organizar sindicatos e a neles ingressar para a proteção de seus interesses.

Artigo 24º: Toda pessoa tem direito a repouso e lazer, inclusive a limitação razoável das horas de trabalho e a férias periódicas remuneradas.

Artigo 25º: §1. Toda pessoa tem direito a um padrão de vida capaz de assegurar a si e a sua família saúde e bem-estar, inclusive alimentação, vestuário, habitação, cuidados médicos e os serviços sociais indispensáveis, e direito à segurança em caso de desemprego, doença, invalidez, viuvez, velhice ou outros casos de perda dos meios de subsistência em circunstâncias fora de seu controle. §2. A maternidade e a infância têm direito a cuidados e assistência especiais. Todas as crianças, nascidas dentro ou fora de matrimônio, gozarão da mesma proteção social.

Artigo 26º: §1. Toda pessoa tem direito à instrução. A instrução será gratuita, pelo menos nos graus elementares e fundamentais. A instrução elementar será obrigatória. A instrução técnico-profissional será acessível a todos, bem como a instrução superior, esta baseada no mérito. §2. A instrução será orientada no sentido do pleno desenvolvimento da personalidade humana e do fortalecimento do respeito pelos direitos humanos e pelas liberdades fundamentais. A instrução promoverá a compreensão, a tolerância e a amizade entre todas as nações e grupos raciais ou religiosos, e

> *coadjuvará as atividades das Nações Unidas em prol da manutenção da paz. §3. Os pais têm prioridade de direito na escolha do gênero de instrução que será ministrada a seus filhos.*
>
> *Artigo 27º: §1. Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios. §2. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor.*
>
> *Artigo 28º: Toda pessoa tem direito a uma ordem social e internacional em que os direitos e liberdades estabelecidos na presente Declaração possam ser plenamente realizados.* (D.U.D.H. 1948)

Assim, os artigos envolveram questões resumidas por Chaplin em seu discurso nos seguintes termos:

> *Unamo-nos! Lutemos todos por um mundo novo, um mundo decente que dará aos homens a chance de trabalhar, que garantirá um futuro à juventude e segurança à velhice.* (Chaplin 1940)

Reunindo todos os pontos relacionados por Chaplin no discurso de Carlitos, também estão contemplados tanto os direitos humanos de orientação socialista como liberal, sendo traçada a direção para a qual a sociedade deve precipitar-se. Todavia, é importante relacioná-los de maneira resumida, com o intuito de explicitar o conteúdo abordado por Chaplin em seu filme:

Primeiro ponto: pessoalmente, não interessa a Carlitos conquistar ou governar, apenas exercer o seu trabalho, a profissão que ele domina e que não é governar;

Segundo ponto: Carlitos afirma que as características humanas que definem o homem como tal são compartilhadas por todas as pessoas, não havendo para ele distinção entre as etnias ou credos;

Terceiro ponto: o personagem considera que todos têm o seu lugar físico e social no mundo, pois as condições naturais do planeta permitem segurança e tranqüilidade a todos. Contudo, todos nós (inclusive ele) nos enganamos e não usamos de maneira adequada tais recursos;

Quarto ponto: Carlitos afirma que a ganância nos atrapalhou, desviando a humanidade do caminho natural da vida que contempla a todos, levando à guerra e à tristeza, ao conflito severo dos homens entre si;

Quinto ponto: a era industrial, descrita por Carlitos, serve à produção mais que ao humano, pois não atende à necessidade humana, às demandas humanas;

Sexto ponto: o desenvolvimento das habilidades humanas, da inteligência e dos conhecimentos decorrente do avanço científico tornou as pessoas céticas e insensíveis, já que não contemplou conjuntamente o desenvolvimento das habilidades emocionais;

Sétimo ponto: para reverter o quadro de desequilíbrio, Carlitos propõe que precisamos (a humanidade) mais de sentimentos nobres que de técnicas bem elaboradas, no intuito de que o ser humano mantenha-se dócil e amável, não agressivo e destrutivo;

Oitavo ponto: o personagem cita exemplos de criações humanas (o rádio e a aviação), resultantes do desenvolvimento da inteligência ou habilidade humana,

ressaltando que tal qual a natureza humana é boa, tais criações também tendem naturalmente à bondade (o avião e o rádio aproximam as pessoas);

Nono ponto: ele caracteriza tal bondade como sendo universal, sem barreiras étnicas, religiosas ou nacionais e afirma que essa característica humana colabora para a união de todos pelo mundo;

Décimo ponto: o sistema, para Carlitos, é contrário às pessoas, fazendo-as suas vítimas;

Décimo primeiro ponto: as dificuldades vividas na referida etapa da trajetória humana cessarão e as pessoas serão mais humanas, pois ao longo do tempo os ditadores morrem – ninguém vive para sempre –, as gerações renovar-se-ão e a caminhada rumo ao progresso humano continuará;

Décimo segundo ponto: Carlitos pede apoio das pessoas em geral, especialmente dos soldados; ele defende que há humanidade dentro destes soldados – e das pessoas de modo geral – mas que seus líderes estão fora do normal, são desnaturados, anormais;

Décimo terceiro ponto: Carlitos descreve os líderes como máquinas, que pensam como máquinas e "sentem" como máquinas;

Décimo quarto ponto: o personagem resgata o trecho da bíblia para alicerçar o argumento de que todos têm dentro de si a capacidade de fazer coisas maravilhosas, tornando a vida cada vez melhor para todos;

Décimo quinto ponto: em sua concepção, todos devem unir-se para a realização da democracia, lutando para renovar o mundo em defesa de oportunidade para todos;

Décimo sexto ponto: para ele, os ditadores prometem realizar tais coisas para o povo, mas não são capazes de fazê-lo e nunca serão, pois isso só pode ser realizado com a participação coletiva, pelo próprio povo e com o poder do povo;

Décimo sétimo ponto: Carlitos elenca metas para a luta do povo, as quais são acabar com as divisões entre os países, com a miséria, com o ódio e com a intolerância;

Décimo oitavo ponto: ele reafirma a ciência como meio de viabilização da felicidade da humanidade, com o seu uso sendo direcionado para isto;

Décimo nono ponto: o personagem propõe que, em nome da democracia, os soldados, ele próprio e todos mais devem unir-se;

Vigésimo ponto: segundo Carlitos, a evolução moral chegou para ficar e não há mais retorno possível, de modo que nem a separação física entre Carlitos e Hannah impede a felicidade de ambos ou das demais pessoas;

Vigésimo primeiro e último ponto: a convicção de que no momento em que Carlitos se pronunciou ele estava alterando o seu percurso e o percurso de todas as pessoas – do gênero humano.

Resumindo, concluiu-se neste estudo que o substrato formado pela reunião de tais pontos abordados no encerramento do filme de Chaplin (1940) consubstancia o mesmo

ânimo que é aplicado à união das diversas ordens de direitos humanos realizada pela Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

Sobre o filme O grande ditador resta ainda um último fator a ser considerado: a profissão de Carlitos no filme (barbeiro).

Desde a Idade Média a profissão de barbeiro tem por hábito não se resumir apenas nas tarefas que são de sua alçada, como cortar o cabelo e raspar a barba. O barbeiro era uma espécie de faz tudo, de modo que o seu alcance algumas vezes aproximou-se da posição de um médico. Conforme conta a história da medicina:

> *A profissão médica no século XVI compreendia três classes: em primeiro lugar situavam-se os médicos, que possuíam maiores conhecimentos teóricos, usavam o latim em seus escritos e consideravam-se a elite da profissão. Vinham a seguir os cirurgiões, que tratavam feridas e traumatismos externos, faziam amputações, praticavam a talha para tratamento da litíase vesical, lancetavam abscessos e usavam o cautério. Por último estavam os cirurgiões-barbeiros, que faziam sangrias, aplicavam sanguessugas e ventosas, barbeavam seus fregueses e, por vezes, concorriam com os cirurgiões abrindo abscessos e fazendo curativos.* (Rezende 2002)[114]

Todavia, tal versatilidade do barbeiro vem de longa data, anteriormente exercendo também a função de dentista, conquistando privilégios e gerando polêmicas em seu entorno:

> *De acordo com o Livramento (1962), o "Protesto de Albucasis (Córdoba, 936-1013 d.C.)" tem a notícia mais*

[114] Veja REZENDE, Joffre Marcondes de. *Caminhos da medicina - Ambroise Paré*: o cirurgião que não sabia latim. Disponível em: ttp://usuarios.cultura.com.br/jmrezende/ambroise.htm. Acesso em 04/06/2008.

> *antiga que se tem sobre um barbeiro exercendo a profissão de dentista.*
>
> *Alguns barbeiros alcançaram fama e ocuparam cargos importantes, um deles Olivier Le Daim (Olivier, o malvado, o diabo) ocupou lugar de destaque na corte de Luís XI (1423-1483). Em outro reino, o cirurgião Jean Pitard, conseguiu que o rei Felipe IV (1311) cassasse o direito dos barbeiros de praticar qualquer intervenção cirúrgica se não se submetesse a um exame de habilitação, prestado a um grupo de cirurgiões-barbeiros juramentados de Saint Come.* (Carvalho)[115]

O barbeiro já havia sido abordado também na música por Rossini no século XIX, com as suas múltiplas funções sendo exaustivamente solicitadas.

Deste modo, podemos considerar que ao iniciar o seu discurso afirmando "*Sinto muito, mas eu não quero ser um imperador. Este não é o meu ofício*" Carlitos / Barbeiro reitera que ele não pretende ser este tipo de barbeiro faz tudo; ele pode ajudar, mas apenas quando isso lhe parecer possível aos seus domínios técnicos. Contudo, tal qual o barbeiro de Rossini, Carlitos foi solicitado ao longo do filme para diferentes funções, como a de soldado; depois esteve entre os judeus que tiraram a sorte para definir quem invadiria o palácio de Hynkel e, por último, teve de compor uma homilia humanitária em defesa de si e da humanidade. Mas só o fez porque ele constituía a única esperança daqueles que o rodeavam, não por convicção.

Outro fator coincidente é a frase em latim que inicia a fala de Garbitsch, imediatamente anterior ao discurso de Carlitos, ao passo que Carlitos pronuncia-se apenas

[115] Veja CARVALHO, Níobe Ferreira de. *Evoluçao da odontologia – odontologia mundial*. Diponível em: http://www.abcd-rj.org.br/paginas/historia.htm. Acesso em: 05/06/2008.

em inglês. Comparando com a situação do ofício de barbeiro no século XVI, conforme a descrição tomada de Rezende, entre os médicos medievais era comum o domínio do latim, enquanto os conhecidos cirurgiões-barbeiros que atendiam a população nos momentos difíceis, dispondo de uma posição menos privilegiada, não possuíam o domínio de tal idioma.

Inúmeras mensagens e recursos estéticos podem ser vasculhados na obra de Charles Chaplin, de modo que qualquer tentativa de esgotar o tema de estudo tende a esgotar aquele que se expor a buscar tal objetivo. Todavia, é notória a inclinação de Chaplin para o humanismo que insurgiu do bojo das mazelas experimentadas durante a primeira metade do século XX. E foi com este intuito precisamente que foi elaborada a presente pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ADLER, Alfred. *A ciência da natureza humana*. Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1957.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989.

ARÓSTEGUI, Júlio. *A pesquisa histórica*: teoria e método. Tradução de Andréa Dore. Edusc, Bauru, 2006.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994.

BALESTRERI, Ricardo Brizola. *Direitos humanos, segurança pública e promoção da justiça*. Gráfica Editora Berthier, Passo Fundo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Editora Hucitec e Editora da Universidade de Brasília; São Paulo e Brasília, 1987.

BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Tradução de (?). Ed. Marigo, São Paulo, 1989.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas:* magia e técnica, arte e política. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985. Vol. 01.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983.

BOGAZ, Antônio Sagrado. *Dialética do sagrado e do profano no humanismo integral de Jacques Maritain* (tese). FFLCH-USP, 2003.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Editora da UNICAMP, Campinas, 1995 (4ª. Edição).

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre historia.* Traducción de Angelina Martin Del Campo. Fondo de Cultura Econômica, México, 1991.

_____ *Civilização material e capitalismo*: séculos XV-XVIII – os jogos das trocas. Tradução de Maria Antonieta Magalhães Godinho. Edições Cosmos, Lisboa, 1985.

CANDAU, Vera Maria. *Oficinas pedagógicas de direitos humanos*. Vozes, Rio de Janeiro, 2002.

CAPUZZO, Heitor. *Cinema*: a aventura do sonho. Editora Nacional, São Paulo, 1986.

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

CARR, E. H. *A Revolução Russa de Lenin a Stalin* (1917-1929). Tradução de Waltensir Dutra. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1981.

CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Tradução de Teresa de Almeida. JSN Editora, São Paulo, 1996.

CHAPLIN, Charles. *Carlitos*: uma antologia. Tradução (?) Editora Iris, São Paulo, 195?

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2001.

CLARET, Martin. *Chaplin*: vida e pensamentos. Editora Martin Claret, São Paulo, 1997.

CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.

DERISI, Octávio Nicolas. *Valores básicos para a construção de uma sociedade realmente humana*. Tradução de Alfredo Augusto Rabello Leite. Mundo Cultural, São Paulo, 1977.

DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI*: a humanização das tecnologias. Editora UNESP, São Paulo, 1997.

DORNELLES, João Ricardo W. *O que são direitos humanos*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1989.

DOSSE, François. *A história a prova do tempo*: da história em migalhas ao resgate do sentido. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Editora UNESP, São Paulo, 2001.

FEBVRE, Lucien. *O problema da descrença no século XVI*: a religião de Rabelais. Tradução de Rui Nunes. Editora Início, Lisboa, 1970.

_____ *Martinho Lutero, um destino*. Tradução de Fernando Tomaz. Edições Asa, Lisboa, 1994.

FERRO, Marc. *O Ocidente diante da Revolução Soviética*: a história e seus mitos. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

_____ *Cinema e história*. Tradução de Flávia Nascimento. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992.

FONTANA, Josep. *História*: análise do passado e projeto social. Tradução de Luiz Roncari. EDUSC – Bauru – S.P., 1998.

_____ *La historia después del fin de la historia*. Crítica, Barcelona, 1992.

FORRESTER, Viviane. *O horror econômico*. Tradução de Álvaro Lorencini. Editora da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1997.

FRANÇA, José-Augusto. *Charles Chaplin*: o "self-made-myth". Livros Horizonte, Lisboa, 1989.

FREITAS, Marcos Cezar de. *Da micro-história à história das idéias*. Cortez, São Paulo, 1999.

FROMM, Erich. *A revolução da esperança*: por uma tecnologia humanizada. Tradução de Edmond Jorge. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969.

GONÇALVES, Williams. *Relações internacionais*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2004.

HERKENHOFF, João Baptista. *Curso de Direitos Humanos – Gênese dos Direitos Humanos*. Volume 1. Editora Acadêmica, São Paulo, 1994.

HILLER, Egmond. *Humanismo e técnica*. Tradução Carlos Lopes de Matos. EPU, São Paulo, 1973.
HITLER, Adolf. *Minha luta*. Tradução de J. de Matos Ibiapina. Livraria Globo, Porto Alegre, 1934.
HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
_____ *Era dos extremos*: o breve século XX. Tradução de Marcos Santarrita. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.
_____ *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo.* Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. Editora Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1978.
HORNEY, Karen. *A personalidade neurótica de nosso tempo*. Tradução Octávio Alves Velho. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964.
KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema*: a mais viva das artes. Tradução de Ruy Jungmann. Lidador, Rio de Janeiro, 1970.
JANOTTI, Maria de Lourdes. *A Primeira Guerra Mundial*: o confronto de imperialismos. Atual, São Paulo, 1992.
KRACAUER, Siegfried. *De Kaligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão. Tradução de Tereza Ottoni. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.
MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*. Tradução de Ivo Korytowski. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1989.
MACHTAN, Lothar. *O segredo de Hitler*: a vida dupla de um ditador. Tradução de Kristina Michahelles. Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.
MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Dieter Prokop*. Ática, São Paulo, 1986.
MARTINS, Pedro Baptista. *Da unidade do direito e da supremacia do direito internacional*. Forense, Rio de Janeiro, 1998.
MATOS – CRUZ, José de. *Charles Chaplin*: a vida, o mito, os filmes. Vega, Lisboa, 19?
METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução (?) Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.
MILTON, Joyce. *Chaplin*: o contraditório vagabundo. Tradução de Marcos Bagno. Ática, São Paulo, 1997.
MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. Editora UNESP, São Paulo, 2003.
MOTTA, Fernando C. Prestes e VASCOLCELOS, Isabella F. Gouveia de. *Teoria Geral da Administração*. Pioneira Thomson Learning, São Paulo, 2005.
NASCIMENTO, José do. *Ciências sociais e sistema jurídico*: introdução ao tema. Editora UCDB, Campo Grande – MS, 2002.
NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas / Friedrich Nietzsche*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Abril Cultural, São Paulo, 1983.

OLIVEIRA, Frederico Abrahão. *Filosofia do direito ocidental*: momentos decisivos. Sagra: D. C. Luzzatto, Porto Alegre, 1996.
PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Editora Perspectiva, São Paulo, 1999.
PERRY, Marvin. *Civilização ocidental*: uma história concisa. Tradução de Waltensir Dutra e Silvana Vieira. Martins Fontes, São Paulo, 1999.
POZZOLI, Lafayette. *Maritain e o direito*. Loyola, São Paulo, 2001.
REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. Tradução de Ary Blaustein. Círculo do Livro, São Paulo, 1966.
_____ *Psicologia de massas do fascismo*. Tradução de Maria da Graça M. Macedo. Martins Fontes, São Paulo, 1972.
REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e tempo histórico*: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel. Editora Ática, São Paulo, 1994.
ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1969.
SADOUL, Georges. *O cinema*: sua arte, sua técnica, sua economia. Tradução (?) Casa do Estudante, São Paulo, 1956.
_____ *Vida de Carlitos*: Charles Spencer Chaplin, seus filmes e sua época. Tradução (?) Casa do Estudante, Rio de Janeiro, 1953.
SALINAS, Samuel Sérgio. *Antes da tormenta*: origens da Segunda Guerra Mundial 1918-1939. Editora da UNICAMP, Campinas, 1996.
SARTRE, Jean-Paul e FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo.* Tradução de Vergílio Ferreira. Editorial Presença, Lisboa, 19?
SILVA, José Afonso da. *Curso de direito constitucional positivo*. Editora Revista dos Tribunais, São Paulo, 1990.
SOROKIN, Pitirin A. *Novas teorias sociológicas*. Tradução de Leonel Vallandro. Editora Globo, Porto Alegre, 1969.
TELLES JÚNIOR, Alcides. *Discurso, linguagem e justiça*. Editora Revista dos Tribunais, São Paulo, 1986.
TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. Tradução de Pedro de Sena Madureira e Bruno Palma. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1970.
VILAR, Pierre. *Desenvolvimento econômico e análise histórica*. Tradução de Eduardo Nogueira e Conceição Jardim. Editorial Presença, Lisboa, 1982.
VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema.* Tradução de Paulo Roberto Pires. Editora Página Aberta, São Paulo, 1993.
WARAT, Luis Alberto. *O direito e sua linguagem* (2ª. Versão). Fabris, Porto Alegre, 1984.
WEIS, Carlos. *Os direitos humanos contemporâneos*. Malheiros Editores, São Paulo, 1999.

Artigos

BERNARDO, Gustavo. *O poder do conceito*: do *Übermensch* nietzschiano ao *Superman* americano. Disponível em: http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/editor27.htm. Acesso em: 21/02/2007.

BORGES, Vavy Pacheco. *O historiador e seu personagem*: algumas reflexões em torno da biografia. Horizontes – Revista Anual da Área de História da Universidade São Francisco, Rio de Janeiro, 2001. Vol. 19, p. 01 – 10.

CARVALHO, Níobe Ferreira de. *Evolução da odontologia – odontologia mundial*. Disponível em: http://www.abcd-rj.org.br/paginas/historia.htm. Acesso em: 05/06/2008.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de. *Brecht*: Teatro, estética e política. Disponível em: http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01_r09.htm. Acesso em 04/02/2008.

HERKENHOFF, João Baptista. *História dos direitos humanos no mundo*. Disponível em: www.dhnet.org.br. Acesso em: 12/08/2006.

_____ *As maiores religiões e sistemas filosóficos da humanidade harmonizam-se com as idéias deste conjunto de princípios que denominamos Direitos Humanos*. Disponível em: www.dhnet.org.br. Acesso em: 13/08/2006.

_____ *O cristianismo e os direitos humanos*. Disponível em: www.dhnet.org.br. Acesso em: 14/08/2006.

LOPES, Antônio Carlos. *Clínica médica*: passado, presente e futuro. Disponível em: http://www.huav.com.br/clinica_medica.htm. Acesso em 05/06/2008.

MAGALHÃES, José L. M. de. *Direitos humanos*: evolução histórica. Disponível em: www.dhnet.org.br. Acesso em: 14/08/2006.

MORIN, Edgard. *A religação dos saberes*: o desafio do século XXI. Jornadas temáticas (1998: Paris, França). Tradução e notas Flávia Nascimento – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

PEIXOTO, Renato. *A "caça às bruxas" nos Estados Unidos em 1947*: Brecht diante do "Comitê de Atividades Antiamericanas". Cultura Vozes, Petrópolis. Ed. Vozes, vol. 91, número 04 – 10/08/1997, p. 161 – 202.

PITTS, David. *A nobre tarefa*. Disponível em: **http://usinfo.state.gov/journals/itdhr/1098/ijdp/noble.htm**. Acesso em 12/10/2006.

REZENDE, Joffre Marcondes de. *Caminhos da medicina - Ambroise Paré*: o cirurgião que não sabia latim. Disponível em: ttp://usuarios.cultura.com.br/jmrezende/ambroise.htm. Acesso em 04/06/2008.

SHOEMAKER, Steve. *Modern Times*: "Objectivist" Movies and Thinking Matter in Louis Zukofsky's Poems of the Thirties. Disponível em: http://jacketmagazine.com/30/z-modern.html. Acesso em 16/01/2008.

SZKHLO, Gilda Dalem. *Chaplin*: a comédia nas suas significações sociais. Revista de Cultura. Ed. Vozes. Vol. 74, número 09, 10/11/1980, p.53-60.

TOSI, Giuseppe. *Direitos humanos, direitos "humanizantes"*. Disponível em: www.dhnet.org.br. Acesso em: 14/08/2006.

TOSI, Pedro G. *Entre o específico e o universal*: limites e possibilidades da história econômica local e regional. Candido Mendes – Centro Arche'typon. Ano 7, número 21, set. / dez. 1999, p. 103 – 113.

Sites

- HTTP://GAROTASQUEDIZEMNI.IG.COM.BR/ARCHIVES/001936.PHP. Acesso em: 03/04/2007.
- http://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://www.sfgate.com/traveler/guide/sf/neighborhoods/tenderloin.shtml&sa=X&oi=translate&resnum=9&ct=result&prev=/search%3Fq%3DA%2Btender%2Bspot%2Bin%2Bthe%2Btenderloin%26hl%3Dpt-BR. Acesso em 03/04/2007.
- http://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Beef_tenderloin&sa=X&oi=translate&resnum=2&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dtenderloin%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG Acesso em 05/04/2007.
- http://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Tenderloin,_San_Francisco,_California&sa=X&oi=translate&resnum=1&ct=result&prev=/search%3Fq%3Dtenderloin%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG. Acesso em 05/04/2007.
- http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/aporia.htm. Acesso em 23/01/2007.
- http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Milo. Acesso em 23/02/2008.
- http://www.santalucia.com.br/adenoide/adenoide-p.htm, Acesso em 04/02/2008.
- http://www.otorrino.unifesp.br/info/a2.htm. Acesso em 04/02/2008.
- http://www.drogariacatarinense.com.br/2-19-programa/conteudo.php?cd_entrevista=215. Acesso em 04/02/2008.
- http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pensador. Acesso em 23/02/2008.
- VIEIRA, Ismael A. R. *Auto-ajuda através da bíblia*. Blume & Vieira Ltda, Maringá – PR, 1996 *in* http://www.bibliaonline.net/acessar.cgi?pagina=downloads&lang=BR
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Latim. Acesso em 08/05/2008.
- http://www.austria.info/xxl/_site/br/_area/422633/_aid/83918/home.html. Acesso em 08/05/2008.
- http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/dh/br/pb/dhparaiba/1/1guerra.html. Acesso em: 18/05/2008.
- http://www.mt.trf1.gov.br/judice/jud10/genese_principiologia.htm. Acesso em: 18/05/2008.
- http://www.klickeducacao.com.br/2006/enciclo/encicloverb/0,5977,POR-4431,00.html. Acesso em: 05/06/2008.

FONTES[116]

Principais

Seqüência final do filme O grande ditador (*The great dictator* – EUA, 1940; dir: Charles Chaplin).

Declaração Universal dos Direitos Humanos – 1948.

MARITAIN, Jacques. *Humanismo integral*: uma visão nova da ordem cristã. Tradução de Afrânio Coutinho. Companhia Editora Nacional, São Paulo – Rio de Janeiro – Recife – Porto Alegre, 1942 (original de 1936).

Apoio

Filmes:

1. Carlitos e Mabel assistem as corridas (*Charlot et mabel aux courses* – EUA, não há registro de data e direção);

1914

1. Carlitos repórter (*Making a living* – EUA, 1914; dir. Henry Lehrman);
2. Corridas de automóveis para meninos (*Kid auto races in venice* – EUA, 1914; dir. Henry Lehrman);
3. Carlitos no hotel (*Mabel's strange predicament* – EUA, 1914; dir. Henry Lehrman e Mack Sennett);
4. Dia chuvoso (*Between showers* – EUA, 1914; dir. Henry Lehrman);
5. Joãozinho na película (*A film Johnnie* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett);
6. Carlitos dançarino (*Tango tangles* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett);
7. Carlitos entre o bar e o amor (*His favourite pastime* – EUA, 1914; dir. George Nichols);
8. Louco de amor (*Cruel, cruel love* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett);
9. Carlitos e a patroa (*The star boarder* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett);
10. Vinte minutos de amor (*Twenty minutes of love* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett);
11. Boate em apuros (*Caught in cabaret* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett, Mabel Norman e Charles Chaplin);
12. Um dia cheio (*A busy day* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
13. A ameaça fatal (*The fatal mallet* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin e Mack Sennett);
14. Dois heróis (*The knock out* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett);
15. Carlitos e as salsichas (*Mabel's busy day* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin e Mabel Norman);

[116] Todas as fontes principais estão disponíveis – cópias do original – na coleção pessoal do pesquisador. Os filmes relacionados como fontes de apoio estão igualmente disponíveis em fita VHS ou DVD. A Declaração Universal dos Direitos Humanos está disponível na Enciclopédia digital direitos humanos, no site: www.dhnet.org.br.

16. Dois casais encrencados (*Mabel's married life* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin e Mabel Norman);
17. Gás hilariante (*Laffing Gas* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
18. Carlitos na contra-regra (*The property man* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
19. Artista desastrado (*The face on the barroom floor* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
20. Divertimento (*Recreation* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
21. O mascarado (*The masquerader* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
22. Nova colocação de Carlitos (*His new profession* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
23. Carlitos na farra (*The rounders* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
24. Carlitos porteiro (*The new janitor* – EUA, 1914 ; dir. Charles Chaplin);
25. Carlitos rival no amor (*Those love pangs* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
26. Dinamite e pastel (*Dough and dynamite* – EUA, 1914 dir. Charles Chaplin);
27. Músicos vagabundos (*His musical career* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
28. Carlitos e Mabel em passeio (*Getting acquainted* – EUA, 1914; dir. Charles Chaplin);
29. O casamento de Carlitos (*Tillie's punctured romance* – EUA, 1914; dir. Mack Sennett);

1915

1. Seu novo emprego (*His new job* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
2. Uma noite fora (*A night out* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
3. Campeão de Boxe (*The champion* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
4. Carlitos no parque (*In the park* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
5. Carlitos quer casar (*The jitney elopement* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
6. O vagabundo (*The tramp* – EUA, 1915 ; dir. Charles Chaplin);
7. Carlitos na praia (*By the sea* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
8. Carlitos na atividade (*Work* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
9. Carlitos marinheiro (*Shanghaied* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin);
10. Carlitos no teatro (*A night in the show* – EUA, 1915; dir. Charles Chaplin).

1916

1. Carlitos policial (*Police* – EUA, 1916; dir. Charles Chaplin);
2. Carlitos em apuros (*Triple trouble* – EUA, 1916; dir. Charles Chaplin);
3. O bombeiro (*The fireman* – EUA, 1916; dir. Charles Chaplin);
4. Carlitos boêmio (*One a.m*. – EUA, 1916; dir. Charles Chaplin);
5. Carlitos patinador (*The rink* – EUA, 1916; dir. Charles Chaplin);
6. Rua da paz (*Easy street* – EUA, 1916; dir. Charles Chaplin).

1917

1. O balneário (*The cure* – EUA, 1917; dir. Charles Chaplin);
2. O imigrante (*The immigrant* – EUA, 1917; dir. Charles Chaplin);
3. O aventureiro (*The adventure* – EUA, 1917; dir. Charles Chaplin).

1918 em diante

2. Laços de liberdade (*The bond* – EUA, 1918; dir. Charles Chaplin);
3. Vida de cachorro (*A dog's life* – EUA, 1918; dir. Charles Chaplin);
4. Ombro armas (*Shoulder arms* – EUA, 1918; dir. Charles Chaplin);
5. Idílio campestre (*Sunnyside* – EUA, 1919; dir. Charles Chaplin);
6. Um dia de Prazer (*A day's pleasure* – EUA, 1919; dir. Charles Chaplin);
7. O garoto (*The kid* – EUA, 1921; dir. Charles Chaplin);
8. Os ociosos (*The idle class* – EUA, 1921; dir. Charles Chaplin);
9. Dia de pagamento (*Pay day* – EUA, 1922; dir. Charles Chaplin);
10. Pastor de almas (*The pilgrim* – EUA, 1923; dir. Charles Chaplin);
11. Casamento ou luxo (*A woman of Paris* – EUA, 1923; dir. Charles Chaplin);
12. Em busca do ouro (*The gold rush* – EUA, 1925; dir. Charles Chaplin);
13. O circo (*The circus* – EUA, 1928; dir. Charles Chaplin);
14. Luzes da cidade (*City lights* – EUA, 1931; dir. Charles Chaplin);
15. Tempos modernos (*Modern times* – EUA, 1936; dir. Charles Chaplin);
16. O grande ditador (*The great* dictator – EUA, 1940; dir. Charles Chaplin);
17. *Monsieur Verdoux* (Idem – EUA, 1947; dir. Charles Chaplin);
18. Um rei em Nova Iorque (*A king in New York* – Inglaterra, 1957; dir. Charles Chaplin).

Filmes documentários:

1. Festival Carlitos (*The Chaplin revue* – Inglaterra, 1959; dir. Charles Chaplin);
2. O vagabundo e o ditador (*The tramp and the dictator* – Inglaterra, 2002; dir. Kevin Brownlow e David Gill);
3. Charles Chaplin: vida e obra (*Charlie Chaplin: his life & work* – EUA, 2002; dir. Liam Dale).

Livros

CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1965.

CHAPLIN, Charles. *Carlitos*: uma antologia. Tradução (?) Editora Iris, São Paulo, 19?

MARITAIN, Jacques. *O crepúsculo da civilização*. Tradução de Arlindo Veiga dos Santos. Cultura do Brasil, São Paulo, 1939.

_____ *Os direitos do homem*. Tradução de Afrânio Coutinho. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1967 (original de 1943).

_____ *Princípios duma política humanista*. Tradução de Antônio Alçada Baptista. Agir, Rio de Janeiro, 1960 (original de 1944).