

EVERTON LUIS SANCHES

“CHARLES CHAPLIN: CONFRONTOS E INTERSECÇÕES COM SEU TEMPO”

Dissertação de mestrado apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em História da
Universidade Estadual Paulista–UNESP/
Campus de Franca.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Geraldo Tosi

FRANCA

2003

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste trabalho, dando-me carinho e/ou valiosas observações acadêmicas, especialmente ao meu orientador Pedro Geraldo Tosi. Agradeço também aos professores da Universidade Federal de Uberlândia Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota, ao professor da Universidade Estadual de Campinas José Ricardo B. Gonçalves e às professoras que compuseram a banca de qualificação Dulce Guimarães Pamplona e Marisa Saenz Leme. À amiga, mestre em psicologia pela Universidade de São Paulo, Rosa Virgínia Pantoni, pelas suas importantes críticas; aos colegas Maria Cecília de Oliveira Adão, Orlando André Faustino, Cristiane Demarchi, Luciene Capelari, Fernanda Lourdes Carvalho de Paula e Silva e Humberto Perinelli Neto, que sempre me felicitaram com dicas e sugestões. Aos integrantes do projeto “O mundo é nosso”, do qual sou coordenador, que muito me aliviaram com a sua eterna perseverança e o desprendido respeito ao meu trabalho, sendo eles: Alex Sandro Souza Bernardino, Denílson Carlos Batista, Simone Aparecida Peres Farias, Solange de Souza, Welton Luiz Ferreira e Lucimeire de Souza.

Gostaria de agradecer, ainda, aos amigos Fernando, Goiano e Píer Paolo T. Vanzo, que estiveram ao meu lado em Uberlândia, durante a minha abreviada passagem pela UFU. Aos amigos Ricardo Batista de Melo Silva, Vilma Batista de Melo Silva, Luiz Antônio dos Santos, Paulo Sérgio Barcelos Júnior, Aline Rocha Barcelos, Roberta Pantoni e família, Maria Aparecida de Oliveira, Társia Caires Saad, Elaine Giolo, Marilise Leite Tasso, Karina F. Moraes, Cristiane Faustino Ribeiro, Ana Maria Pandini de Figueiredo e Gisele Pereira Barbosa, que ofereceram um porto seguro nos momentos mais confusos por que passei. Aos meus pais Alcidino Sanches e Gilda Ruth Sanches, pela dignidade e decência de conduta que sempre incentivaram e à minha irmã Elizabete Sanches Rocha, pelas divergências que tanto nos enriquecem. Naturalmente, não poderia deixar de fora dessa lista os meus sobrinhos/afilhados Laura Sanches Rocha e Miguel Sanches Rocha, que sempre reclamaram da minha ausência na hora de brincar.

Ao pessoal da Gramophone vídeo locadora, que sempre me recebeu atenciosamente, aquele abraço fraterno. Aos escritores e companheiros de utopia Waldemar DiGrégori e José Reis Chaves, obrigado pela ajuda e conforto de suas palavras, que revigoraram minhas crenças num mundo um pouco melhor – e para todos nós.

Finalmente, agradeço a Deus, a quem ultimamente tenho tratado mais

intimamente, pelo primeiro nome. Espero não ter esquecido ninguém, mas por via das dúvidas, deixo desde já o meu pedido de desculpas a quem, eventualmente, deixei injustamente fora desta lista, pois foram inúmeras as contribuições que recebi.

De Chaplin a Chaplin!

Dedico este trabalho à recém nascida Júlia de Sousa Bernardino

Sumário

Introdução.....	07
De quem estamos falando?.....	08
Como acompanhar Charles Spencer Chaplin?.....	14
Como descobrir a sua mensagem?.....	22
Capítulo 1 – A Inglaterra e o mundo antes de Chaplin.....	31
Para falar de Charles Spencer Chaplin	32
Seus personagens.....	41
As três temporalidades.....	49
Capítulo 2 – História de uma personalidade.....	66
A infância: controvérsias sociais.....	67
A descoberta do trabalho artístico como meio de sobrevivência.....	75
O cinema: veículo de expressão subjetiva?.....	83
Capítulo 3 – O cinema de Charles Spencer Chaplin.....	90
<i>Charlie</i> e o cinema.....	91
Trajetória e infâmia.....	97
Uma chance para os vagabundos.....	103
Capítulo 4 – O cinema no período entreguerras.....	109
Tensões psicossociais do pós Primeira Guerra Mundial e decorrentes da crise de 1929...110	
O cinema, a autoria e a padronização da produção cultural	119
Charles Chaplin silencia quanto à guerra e Carlitos cala-se contra Hollywood.....	127
Considerações finais.....	148
Fontes.....	152
Fontes principais.....	152
Fontes de apoio.....	152
Filmes assistidos.....	153

Bibliografia.....	154
Sobre Chaplin, suas idéias e seu grupo (artistas de teatro e cinema).....	154
Sobre a contextura.....	156
Teoria e método.....	158
Artigos de revista.....	160

Introdução

*“Era preciso que um poeta brasileiro,
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,*

*era preciso que esse pequeno cantor teimoso,
de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior
onde nem sempre se usa gravatas mas todos são extremamente polidos
e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,*

*era preciso que um antigo rapaz de vinte anos,
preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso dispersos no tempo,
viesses recompô-los e, homem maduro, te visitasse
para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.*

*Para dizer-te como os brasileiros te amam
e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece
com qualquer gente do mundo – inclusive os pequenos judeus
de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,*

*vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem
nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia,
e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor
como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.*

*Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,
e costumava dormir enquanto os veementes inauguram estátua,
e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas,
só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.*

*Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,
eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,
nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti
como um ramo de flores absurdas mando por via postal ao inventor dos jardins.*

*Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,
que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.*

*Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,
os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os indecisos, os líricos, os cismarentos,
os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.*

*E falam as flores que tanto amas quando pisadas,
falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões,
os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam”¹.*

¹ Trecho inicial do poema *Canto ao homem do povo* – Charles Chaplin, de Carlos Drummond de Andrade, disponível no site www.culturabrasil.pro.br/chaplinhomemdpovo.htm.

De quem estamos falando?

Iniciar a escrita de um trabalho científico é sempre um desafio, pois requer esclarecimentos sem frivolidades, ao mesmo tempo em que exige clareza e bom humor para que o texto não se torne demasiado informativo e denso para ser compreendido o mais rápido e facilmente possível pelo leitor.

Em se tratando de Charles Spencer Chaplin, o estudo envolve um amontoado de conhecimentos de diferentes áreas de pesquisa da história e da teoria do teatro e cinema, compondo uma espécie de labirinto que pode facilmente fazer perder-se qualquer um que queira trilhar minuciosamente todo esse percurso.

Charles Spencer Chaplin, ou simplesmente Charles Chaplin, como é mais conhecido, foi – quando criança – um ator do teatro cômico inglês que levou tal experiência para o cinema hollywoodiano. Executou-a, também, como diretor e roteirista; tocava violino de forma singela e compôs parte das músicas de seus filmes sonoros; dançou na trupe de *clog dancers* (sapateadores de tamancos) e chegou a ministrar aulas particulares em Londres, nos tempos mais difíceis.

Ele foi comentado em centenas de obras por todo o mundo; sua história e seu legado foram apreciados por poetas, estudiosos de teatro e cinema, críticos e profissionais da chamada sétima arte²; por estudiosos da teoria da comunicação e historiadores. Seu nome foi aclamado por tantos que seria dispendioso tentar citá-los³.

Trechos de seu discurso no filme “O grande ditador” já foram usados para ilustrar desde debates sobre direitos humanos até selos para postagem (veja ilustração). Seu talento já foi comparado com o de Molière, Shakespeare, Cervantes, Dickens, Dostoiévski, Goethe, Miguel Ângelo e Beethoven, entre outros grandes nomes da história da arte⁴. Portanto, cabe um certo cuidado ao tratar com tal celebridade.

Entretanto, temos que nos lembrar de que por trás do título há sempre o homem. Chaplin também foi o *Charlie*, irmão quatro anos mais novo de Sydney, filho de Charles Chaplin (este morreu pelo alcoolismo, de hidropisia⁵, a 29 de abril de 1900⁶) e de Hannah

² As seis artes anteriores são: dança, pintura, teatro, música, literatura e escultura.

³ Durante o desenvolvimento será feita referência mais específica a alguns deles.

⁴ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin*: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony, p. 217-219.

⁵ Hidropisia é a impossibilidade do organismo de digerir alimentos sólidos. Consta que Chaplin (pai) bebia o tempo todo. O seu café da manhã, segundo Chaplin contou em sua autobiografia, era ovo cru em uma taça de vinho do porto.

⁶ A cronologia completa de Charles Spencer Chaplin figura em <http://www.flocom-world.com/index004.htm>, <http://www.vidaeobradechaplin.hpg.ig.com.br>, <http://www.chaplins.hpg.ig.com.br/bibliografia.htm> e na

Hill Chaplin (ela ficou perturbada mentalmente devido à má alimentação por que passou durante a infância de *Charlie*), artistas do *music hall* londrino; um protestante que gostava de comer pão passado na gordura da carne que sobrava na panela e que lia o semanário humorístico aos domingos em sua casa, na miserável rua Kennington Road; um garoto que, aos doze anos, apreciava o comportamento dos mais bem sucedidos comediantes de Londres e que se alimentava com os ovos roubados pelo avô, do hospital onde estava internado; um jovem que não via no teatro nada além de um “meio de vida”, como são as profissões de vendedor, advogado, político ou criador de porcos, opções que lhe causavam até maior predileção⁷. Uma pessoa que tomava a sua mãe como exemplo de docilidade, dignidade e bom senso.

Nascido no final do reinado da rainha Vitória⁸, tempo em que a Inglaterra deixava de ser a *oficina do mundo*, como fora chamada durante a Revolução Industrial, acompanhou as mudanças na conjuntura e estabeleceu-se, ainda jovem, nos Estados Unidos da América, que se tornava o grande centro da economia mundial. Trocou o teatro de variedades⁹, ofício aprendido com os pais, pelo cinema – recém inventado – que naquele momento pareceu-lhe mais rentável e vantajoso, além de levar o jovem ambicioso a um país cheio de boas oportunidades.

A esta altura do comentário já posso convencionar uma das referências deste trabalho: considerarei que para analisar a trajetória de *Charlie* coerentemente, mesmo priorizando alguns aspectos específicos e limitando-me a um período, dentro do qual devo circunstanciá-lo, é imprescindível abalizar as tendências que predominaram na política e na obra de arte – visto que é tamanha a abrangência de sua obra e de suas ações. Todavia, isso foi posto contemplando uma diretriz conjunta e indelével: a personalidade de suas aspirações e a intimidade com que tratou os temas pertinentes à angústia do homem moderno que, ao cabo e no limite, foram as suas próprias agruras.

Perseguindo esta meta e ponderando sobre: a) as relações de Charles Chaplin com o contexto sócio-cultural e econômico; b) a reelaboração que ele fez de práticas teatrais, entre o drama e o cômico, nos seus filmes e c) as suas críticas às principais tendências

bibliografia. As datas que cito foram confrontadas em ambos, a fim de confirmar as informações obtidas.

⁷ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 120-121.

⁸ O seu reinado durou de 1837 a 1901. Chaplin nasceu em 16 de abril de 1889.

⁹ Podemos dizer, ainda que de forma imprecisa, que o teatro de variedades era o teatro popular inglês, muito embora a expressão *popular* só possa ser tomada neste caso significando estritamente *voltado para o grande público, para o povo, para as camadas populares*.

políticas do período entreguerras, até a crise de 1929, tornou-se claro que um estudo que fosse pautado apenas em uma frente, ou seja, delineado por uma faixa estreita de estudo que não sintetizasse o principal de todo esse emaranhado de *fatos, idéias e sentimentos*, como já propôs Lucien Febvre, seria inócuo e incipiente.

Logo, fiquei exposto ao desafio de fazer a ligação ou o diálogo entre várias áreas do conhecimento científico e artístico, propiciando um estudo interdisciplinar que abarcasse o que é característico em Charles Spencer Chaplin e o amontoado de transformações por que passava o mundo moderno no período entreguerras e que circunscreveram uma atmosfera mental¹⁰. Como resposta, tive inicialmente que concluir, mediante as leituras em que me debrucei, que não existe uma separação possível entre Charles Chaplin, ou mesmo *Charlie*, e o contexto. Ambos são faces de uma mesma conjuntura.

A psicologia veio desfazer o impasse ao considerar que se, de um lado, tratamos de um conjunto indivisível, mesmo para análise mais pontual – neste caso, de Charles Chaplin e do período entreguerras – por outro lado, este conjunto é composto de elementos psicológicos, sociológicos e culturais específicos e apreensíveis, que carregam em si o “gérmen” da forma completa. Concluiu-se, por essas vias, que a parte está no todo assim como o todo está na parte e que os grupos sociais, assim como cada pessoa, tem relação direta com a conjuntura política, econômica e social de seu tempo. Delineou-se, logo, uma tríade que sistematiza a análise: a pessoa (Charles Spencer Chaplin), seus grupos sociais (a família e sua origem econômica, o teatro de variedades cômico inglês e o cinema hollywoodiano) e a conjuntura do período entreguerras (economia, política, idéias e estados/tendências psicossociais predominantes).

Metodologicamente, tanto a Psicologia Individual, criada por Alfred Adler, quanto a Psicologia Social de Erich Fromm admitem esta correspondência. A visão psicológica de cultura como uma determinante do comportamento neurótico, dada por Karen Horney, bem como a prerrogativa sobre a existência do inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung, com a determinação de aspectos específicos do homem moderno e a análise de Wilhelm Reich quanto ao fascismo, o liberalismo e o socialismo, mantendo uma correspondência destes com os diferentes níveis da estrutura do caráter também

¹⁰ Com a expressão *atmosfera mental* refiro-me à assertiva de Lucien Febvre sobre a história, na qual considera-se não existirem manifestações humanas que não se orientem, mesmo discordando dela, na textura de um período.

corroboraram tal pensamento. Já na historiografia, podemos identificá-lo, mediante a bibliografia selecionada para esta pesquisa, no trabalho de Lothar sobre Hitler, na explicação de Marcos Cezar de Freitas sobre Sérgio Buarque de Holanda e Carlo Guinsburg e nos artigos de Tosi e Morin, ou na correspondência entre diferentes áreas do conhecimento, como provocou Josep Fontana e como propôs François Dosse de maneira incisiva, principalmente para a psicologia junguiana e antes dele Peter Gay, que adotou especialmente a psicologia freudiana. Havia ainda Marc Ferro e Siegfried Kracauer, que versaram sobre a importância do estudo do cinema para a compreensão simultânea dos acontecimentos históricos e dos fenômenos psicológicos que envolveram dado período, referenciando uma conjuntura. A interdisciplinaridade, não obstante, é exaustivamente tratada na continuidade.

Mas ainda assim persistiu o desconforto, pois continuava difícil – às vezes parecia mesmo impossível – pôr em ordem os tratados de história, psicologia social, psicologia individual, teoria da comunicação, teatro, cinema, economia, sociologia e filosofia numa pesquisa sobre os indissociáveis Charles Chaplin (a celebridade) e seu tempo, ressaltando as características de Charles Spencer Chaplin (a pessoa). Em certos momentos, tal proposta de estudo foi considerada utópica por alguns colegas.

Desta vez, a resposta me veio em uma metáfora.

Você já quebrou um espelho? Eu quebrei o do armarinho de meu banheiro há uns dois anos. Colá-lo não foi possível, pois deixaria o meu reflexo fragmentado e entrecortado, desconexo e confuso. Como estava sem dinheiro para um espelho novo, recolhi os pedaços maiores que sobraram e, como se me consolasse pela pequena perda, espalhei-os pelos cômodos da casa. Assim, podia organizar meus livros, assistir à televisão e ligar o rádio enquanto arrumava o meu cabelo e acertava as minhas roupas. Pois bem: em cada uma das partes do espelho eu não via uma parte do meu corpo, mas sim meu corpo todo, da mesma maneira que anteriormente, quando o espelho era maior e seus pedaços estavam todos reunidos. Não tinha deixado o reflexo de uma orelha na sala e da outra no quarto.

Recentemente, tomado pela dúvida de meus estudos, passei a caminhar de um lado a outro da casa e, então, atinei que cada um daqueles pedaços de espelho poderia ser uma área do conhecimento e que cada um deles indicava uma forma de ver, um olhar investigativo e totalizante. E, como já foi dito, tentar colar os pedaços seria inútil. A única alternativa era fazer um novo espelho.

Portanto, o resultado que você tem em mãos não é uma reunião de teorias de várias áreas do conhecimento, muitas vezes com disposições contraditórias entre si, que permitiriam abalizar a vida e obra de Chaplin num contexto, mas a minha dissertação, um *novo espelho*, que se fez considerando estudos dos mais variados acerca dos principais temas em questão, como ferramentas para trabalhar a matéria-prima *Charlie*¹¹. Foi o objeto de estudo (posturas de Charles Chaplin) e as fontes (filmes, seus depoimentos a revistas e a autobiografia de Chaplin) que me apontaram paulatinamente o percurso e a bibliografia a serem seguidos. Os livros sobre Chaplin referidos na bibliografia, salvos exceções, foram publicados nos países que mais discutem Chaplin, a saber: França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, estando também disponíveis em língua portuguesa¹².

O percurso ficou definido da seguinte maneira: não é possível desenvolver todos os temas levantados, já que o estudo envolve diferentes disciplinas e põe em discussão polêmicas que, mesmo muito estudadas, permaneceram inconclusas. Assim sendo, ative-me aos meus objetivos, que são entender a filosofia de vida de *Charlie* e estabelecer os confrontos e as intersecções de Charles Chaplin¹³ com as principais tendências do período entreguerras. Também evitei ao máximo os termos técnicos que mantivessem diálogo específico com uma única área do conhecimento, por se tratar de uma análise interdisciplinar. Por isso, a expressão *tendências* pareceu bastante pertinente, já que pode referir-se, num só tempo, às principais manifestações políticas, econômicas, sociais e psicológicas de um dado período e me permite especificar cada uma destas, conforme houver necessidade. O próprio Kracauer, ao analisar o cinema alemão, usou amplamente tal expressão¹⁴.

Para situar claramente o amigo leitor, vou utilizar uma outra metáfora.

Imagine uma senhora idosa, em sua casa, fazendo com as próprias mãos uma blusa de lã. Veja neste cenário um ambiente simples: uma típica cadeira de balanço na varanda, o Sol da manhã provocando luz e sombra e um novelo de lã jogado pelo chão, desfazendo-se enquanto esta senhora executa sua atividade rotineira. Acrescente a este cenário um gatinho faceiro, que também para não perder o seu costume, brinca e corre de

¹¹ Quando me refiro a *Charlie*, estou tratando-o na sua mais plena intimidade.

¹² Levou-se em consideração as citações que os livros fazem entre si e consultados o arquivo da biblioteca do Museu Lazar Segal (Vila Mariana – São Paulo) e o site alemão <http://home.t-online.de/home/b.kunze/chabooks.htm>.

¹³ Quando o trato por “Charles Chaplin” quero referir-me a como ele ficou conhecido no mundo todo, à celebridade.

¹⁴ Veja KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão, a partir do prefácio, a expressão é usada fluentemente no livro todo.

um lado para outro, se enrolando todo no fio de lã. Para completar a saga, são sete horas e trinta minutos, horário em que os netos chegam, exultantes para ajudar a vovó a desfazer o embaraço no fio de lã, provocado pelo gatinho. Naturalmente, os puxões desajeitados das crianças e a interferência inusitada da tesourinha escolar, com pouco corte e sem pontas, só aumentaram o caos provocado pelo gatinho. Resultado: é melhor pôr de lado este novelo – agora uma bola de lã embaraçada – e recomeçar a tarefa com um novelo novo, longe de gatos e netos.

Pois bem. Consideremos agora que, algum tempo depois, com a morte da vovó e de seus herdeiros, a varanda, abandonada, é visitada por um historiador que encontra a velha bola de lã jogada numa lata de lixo, cheia de pontas mal cortadas e pêlos de gato, em meio a uma série de outros resíduos de instrumentos e materiais de costura manual inutilizados. Digamos que esse historiador propõe-se o seguinte desafio: investigar o que compôs aquela bola de lã, na perspectiva de reconstituir o passado, até onde isso for possível, mas com o intuito principal de responder a algumas dúvidas que pairam hoje sobre a vida daquela senhora idosa em um dado período. Ele, então, obedece aos seguintes procedimentos: 1) observa a bola de lã dentro da lata, relacionando aquilo que a envolve; 2) seleciona e consulta uma bibliografia que dê conta de relacionar e analisar sinteticamente o que foi encontrado de mais significativo na lata; 3) retira a bola de lã de dentro da lata para observá-la mais atentamente, catalogando que existem várias pontas desfiadas e pêlos de um animal, provavelmente um animal doméstico (gato ou cão); 4) seleciona e consulta uma bibliografia sobre o hábito de costurar à mão com lã, delimitando um período a ser estudado e estabelecendo relações das mais diversas entre as tendências predominantes e os costumes pessoais de quem freqüentou aquela varanda no período recortado (ex: viabilidade econômica de vender produtos feitos de lã e o costume daquela senhora idosa de costurar, ou ainda, tensões políticas e sociais que predominaram no período e o efeito psicológico tranquilizador provocado pelo ato de costurar à mão); 5) sintetiza as possibilidades mais importantes entre o particular e o universal no período, debatendo e aproveitando, conforme for necessário, as obras que leu, desenvolvendo e demonstrando as suas conclusões.

Charles Spencer Chaplin é a senhora idosa e a bola de lã é sua autobiografia e seus filmes. Os demais instrumentos encontrados na lata de lixo são as técnicas do teatro cômico inglês, que Chaplin utilizou para fazer os seus filmes. Para descortinar *Charlie*, naturalmente, teremos que investigar o ambiente mental que o envolveu e estimulou,

enquanto que, descobrindo essa atmosfera mental, teremos diante de nós o homem no seu tempo, ou seja, a celebridade Charles Chaplin. Confirmando o que já foi dito, descobriremos como *a parte esteve no todo* e como *o todo esteve na parte*.

Relembrando, não pude desenvolver todos os temas levantados, pois para tanto teria que me distanciar dos meus objetivos de pesquisa. Digamos que, para atravessar o novelo de lã (autobiografia e filmes de Chaplin) de uma extremidade à outra, descobrindo suas características gerais e estabelecendo prioridades de análise, era preciso penetrá-lo por uma ponta que, em algum momento, foi cortada, restando como opção escolher uma outra ponta que fizesse voltar ao interior do novelo de lã e seguir adiante, deixando para trás um caminho de pontas soltas.

Todavia, estamos falando de Charles Chaplin e de *Charlie*, que na verdade são duas vertentes do mesmo Charles Spencer Chaplin¹⁵, nascido em 16 de abril de 1889, fruto de uma larga mistura étnica¹⁶, que teve uma infância miserável, porém tornou-se uma personalidade importante dentro da história da arte. Situo-o num dado período, referenciando a sua mensagem diante das principais tendências do contexto e levando em conta que tudo isso compõe uma atmosfera mental.

Como acompanhar Charles Spencer Chaplin?

Acompanhar Charles Spencer Chaplin significou recompor uma trajetória que vai de *Charlie* a Charles Chaplin, discutindo e tratando sua formação nos grupos sociais dos quais ele participou. Nesta perspectiva, a investigação teve que passar pela família, religião e grupos de ofício, começando pelo conhecimento da vida dos seus pais e avós.

Charlie é filho de Hannah Hill Chaplin e de Charles Chaplin¹⁷, ambos artistas do teatro de variedades britânico. Hannah Harriet Pedlingham Hill (nome de solteira de sua mãe), nascida 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, que era mestiça de cigana e foi negociante de roupas usadas. As lembranças de

¹⁵ Como este é o seu nome de batismo, uso-o para abranger simultaneamente *Charlie* (o homem) e Charles Chaplin (a celebridade).

¹⁶ Levantou-se a possibilidade de Chaplin ser, ao mesmo tempo, descendente de judeus e ciganos, como abalizou MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 112.

¹⁷ Sempre que me referir ao pai, usarei a forma “Charles Chaplin (pai)” ou simplesmente “Chaplin (pai)”.

Charlie dizem respeito aos avós maternos separados¹⁸. 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 alugados¹⁹.

Os dados levantados sobre Charles Chaplin (pai) dizem respeito principalmente a partir de seu encontro com Hannah, por volta de 1885, em que ambos, vindos de classes baixas, tentavam a carreira como atores, na zona sul de Londres. Chaplin (pai) nasceu a 18 de março de 1863²⁰, era barítono e tornou-se especialista em monólogos musicais, conseguindo bons resultados com a profissão. Durante algum tempo eles fizeram números vocais cômicos juntos, o que também foi possível pelo fato de Hannah ser bailarina²¹. Quando *Charlie* tinha um ano de idade seus pais se separaram – o que ele contou em sua autobiografia – de modo que ele não guardou lembranças do relacionamento dos dois. A sua vida foi toda construída distante de seu pai, entre o seu irmão Sydney e Hannah.

Ao que parece, tomando por base as fontes disponíveis e a bibliografia que discuti o assunto, a maior fonte de inspiração de Charles Chaplin sempre foi a sua mãe. Ele teria dito, em 1919: *“Duvido que, sem a minha mãe, conseguisse ter êxito na pantomima. É a mimma 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”*²².

Nas primeiras trezentas páginas de sua autobiografia, afirmações como essa são recorrentes e ele presta verdadeiro tributo à dedicação de Hannah para educá-lo, que corrigiu a sua dicção e deu exemplos constantes de talento teatral. Considerou a conduta materna sempre amável e prudente. Ao narrar a morte de sua mãe, muito embora ele fale também a respeito da mistura de indignação e simpatia com que ela referia-se a Charles Chaplin (pai) – e dos seus momentos de descrença, nos quais afirmava que *Charlie* iria *“acabar na sargeta como seu pai”*²³ – ele enalteceu-a:

Não sei se fiz de minha mãe um retrato condigno. Mas, sei que ela carregou de ânimo jovial o seu fardo na vida. Bondade e compreensão, eis as suas virtudes mestras. Apesar de religiosa, queria bem aos pecadores, solidária com os

¹⁸ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 10.

¹⁹ MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 14 -17.

²⁰ Fonte: <http://www.flocom-world.com/index004.htm>.

²¹ MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*, p. 09.

²² Idem, p. 10.

²³ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 11.

problemas. Em sua natureza não havia um átomo sequer de vulgaridade. (Chaplin 1965:289)

O protestantismo fez parte da vida de *Charlie* de uma forma bastante peculiar. Nos momentos mais difíceis da sua infância, que foi praticamente toda passada à beira da mendicância, sua mãe apegava-se aos cultos e à bíblia, fazendo para *Charlie* encenações de trechos da paixão de Cristo, nas quais ela interpretava todos os “personagens” e ressaltava a humanidade de Jesus. Chaplin fez comentários sobre ter freqüentado a igreja, lá pelos seus cinco anos de idade, mas não entendia muito bem o que estava acontecendo, felicitando-se apenas quando o Reverendo fechava a bíblia, pois indicava que o Sermão estava no fim. Quando esteve na trupe dos sapateadores de tamancos, ele conviveu com o catolicismo, indo algumas vezes à igreja católica, mas, todavia, mantendo-se protestante – segundo ele, por respeito aos ensinamentos religiosos de sua mãe. Em linhas gerais, ele descreveu que teve uma forte formação de cunho religioso²⁴.

Como seus pais eram atores do teatro de variedades, *Charlie* viveu sempre rodeado de artistas, tanto os bem como os mal-sucedidos. Ele descreveu momentos em que a situação econômica da família foi de um extremo a outro. Morando em uma mansão a convite de uma velha amiga de ofício de Hannah, por exemplo, dispôs de todos os luxos possíveis, como boa comida, empregados e travou conhecimentos com um garoto, filho do vizinho rico; por outro lado, *Charlie* envergonhou-se ao ter que agüentar as conversas de sua mãe com uma mendiga que passava pela rua, antiga companheira do teatro de variedades. Essas variações demonstraram um fator importante da infância de Charles Chaplin: ele viveu entre o luxo e a mais plena miséria, mas sem sair ou distanciar-se do mesmo grupo social dos atores do teatro de variedades londrino.

Delineou-se, portanto, que é de suma importância investigar este grupo social para analisar com clareza o desenvolvimento pessoal de *Charlie* e também ficou evidente que o cinema de Charles Chaplin só poderia ser devidamente abalizado se feito um constante diálogo com o que houve de mais significativo no teatro inglês, durante um período que desce conta do que cingiu o trabalho de Chaplin e de seus pais. Com esses fins foi escolhida uma bibliografia que, longe de pretender esgotar ou discutir à exaustão o assunto faz a síntese dos principais movimentos teatrais²⁵ e dos modelos narrativos, destacando

²⁴ Idem, p. 14 e 37.

²⁵ Veja a discussão sobre estética teatral em CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico*, dos gregos à atualidade, principalmente no capítulo *A Inglaterra no século XIX*, nas páginas 213 a 233.

também os gêneros e a função do teatro ao longo do tempo²⁶, permitindo, todavia, uma análise qualificada, porém bastante específica. Ative-me principalmente ao teatro enquanto expressão dos desejos humanos diante de uma conjuntura. Também foram adotadas, pontualmente, obras sobre as técnicas do teatro cômico e quanto à função social do risível²⁷.

Ainda sobre a análise da relação do cinema com o teatro, foi preciso abarcar, contudo, as principais teorias acerca do cinema e algumas questões de âmbito psicológico já que, considerando o teatro – assim como o cinema – como parte da imaginação dos artistas, criando situações e personagens, temos então um processo psicológico envolvido. Courberive elucidou que:

As tendências²⁸ que não encontram satisfação nos atos, se satisfazem com imagens, ficções, criação de tipos, teorias. Os autores nem sempre correspondem às respectivas obras porque freqüentemente põem nelas o que nunca souberam, nunca puderam ou não ousaram pôr na sua vida... (Courberive 1961:102-103)

Logo, podemos entender que a análise da relação entre a história e a produção artística (neste caso, teatro e cinema) deu-se em pleno acordo com o estudo de tendências psicológicas predominantes num indivíduo e num período.

Como exemplo disso, o autor cita Miguel Ângelo que, segundo aquele, projetava nas suas pinturas os próprios sonhos de *beleza heróica*, com o fim de compensar as suas misérias, já que “*Quem se sente inferior se dá uma compensação, pelo menos imaginária*”²⁹. Tal analogia, empregada na análise do trabalho de ator, resultou na compreensão de que este ‘*permite a pobres tipos representar heróis... na imaginação*’³⁰. Podemos considerar que isso é verdadeiro tanto no teatro quanto para o ator de cinema. A complementa, ainda segundo o autor, é de que a satisfação pode não se contentar com a imaginação e, pela imagem, instigar o ator a ações concretas e estabelecer verossimilhanças ou abonar caminhos possíveis, que outrora pareceram apenas fantasias infundadas. Daí destaca-se uma condição que é comum ao teatro e ao cinema, mesmo

²⁶ Sobre os modelos narrativos, é notadamente importante a obra de BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, que discute as principais estruturas narrativas do teatro grego até Brecht.

²⁷ Trata-se dos trabalhos de Touchard, Bérgeon e Bakhtin que constam na bibliografia.

²⁸ Trata-se, neste caso, de tendências psicológicas.

²⁹ COURBERIVE, J. de. *Você conhece suas tendências?* P. 104.

³⁰ Idem, p. 104-105.

respeitadas as suas diferenças. Investigaremos adiante as especificidades mais marcantes do cinema, dialogando com o teatro.

Importante dizer, sobretudo, que discorrer sobre tais idéias e procedimentos de pesquisa pode causar a sensação de que tal percurso é excessivamente complexo, mais do que ele realmente foi na prática da pesquisa. Portanto, acredito que a leitura dos capítulos tornará mais claras e palatáveis as informações teórico-metodológicas, que nesta parte da escrita foram reunidas de forma meramente expositiva e até, pode-se dizer, cumulativa, com o fim de referenciar o trabalho feito, de modo a permitir a assimilação do método e entendimento mais apurado da proposta durante a leitura.

Continuando, na primeira década do século XIX, Chaplin vagueou entre os trabalhos que podia conseguir nas companhias de teatro de Londres. Os problemas de saúde mental de sua mãe eram cada vez mais freqüentes e ela vivia entre internações no hospital Cane Hill e altas periódicas. Em 1903 *Charlie* e seu irmão Sydney trabalharam juntos numa turnê do espetáculo sobre Sherlock Holmes, o personagem criado por Arthur Conan Doyle.

Posteriormente enfrentou novamente dificuldades financeiras, passou algum tempo empregado no Casey's Circus, tentou desenvolver seus próprios trabalhos teatrais e aos dezenove anos, em 1906, na Companhia Karno, *Charlie* tornou-se, então, um ator cômico de sucesso. Ele foi admitido por influência de Sydney, que trabalhava lá há mais tempo.

Saiu em turnê pela França em 1909 e quando voltou para Londres fez apresentações nas cidades do interior. Foi aos Estados Unidos para uma nova turnê internacional, em 1910, aonde o seu trabalho foi apreciado por Mack Sennett, um jovem ator de uma nova modalidade artística, chamada "Cinema". Nesta época, o cinema não era apreciado pelos atores de teatro. Ele era considerado por estes como algo menor, a não ser no que dizia respeito à garantia financeira dada pelas companhias.

Terminada a sua turnê, Chaplin só voltaria à América no final de 1913, para uma nova turnê teatral e, no início de 1914, seria contratado por Charles Kessel – um dos proprietários da companhia de cinema Keystone. Ele fora indicado pelo fundador da Keystone Comedy Film Company, o ator Mack Sennett, que a esta altura já tinha se tornado um diretor de cinema.

Logo nos primeiros filmes em que atuou, Chaplin mostrou-se insatisfeito com as situações representadas e com a forma de interpretação exigida dele, forçando mudanças

nas cenas e causando atritos durante as filmagens. Nessa época os roteiros, se é que podemos chamá-los assim, eram apenas argumentos mal-elaborados seguidos de perseguições e gracejos. Tudo era decidido durante as gravações, por determinação do diretor. Como as suas interferências resultavam em sucesso de público, no seu décimo segundo filme *Charlie* passou a acumular os cargos de ator e diretor e a partir do décimo terceiro ele dirigia e definia sozinho os seus filmes.

Com o sucesso crescente de Charles Chaplin e o contrato milionário assinado com a Essanay, em 1915, ele resolveu definitivamente os seus problemas financeiros, garantindo-se numa profissão e resguardando para si e toda a sua família (mãe, irmão e filhos) condições de vida, enfim, bastante favoráveis.

Dois anos depois de ter começado no cinema, já havia constituído-se um grande fascínio em torno da obra de Chaplin, que podemos chamar de *chaplinite*. Podia-se comprar souvenirs, bonecas e brinquedos Chaplin, bem como pequenas miniaturas de seu personagem Carlitos (veja ilustração); havia concursos para ver quem imitava melhor o personagem e caricaturas de Chaplin nos jornais e no cinema. Carlitos parecia corporificar, no cinema, o que havia de cômico e desalentador na vida inerme de todos os mal-sucedidos que não dispunham de títulos, posses ou nome em que se apoiarem. Charles Chaplin já era uma celebridade internacionalmente reconhecida.

A partir deste ponto do trabalho de investigação, iniciou-se uma vertente múltipla de estudo, levando em conta: a) a relação de *Charlie* com os interesses das grandes companhias e distribuidoras de cinema; b) as posições políticas que Chaplin manifestou em seus filmes; c) as suas atitudes na vida privada (pequenos prazeres, o que gostava ou não de fazer e com quem), o seu comportamento pessoal como homem (casamentos, filhos, relação com o irmão e com a mãe) e como artista (de que maneira lidou com seu sucesso, como tratou às autoridades que o procuraram e ao seu público).

Estamos discutindo, sem dúvida, o meio da “bola de lã” e para organizar tantas formas diferentes de verificação, foi preciso atentar para o tema e os objetivos a que me propus, restando as “pontas” que, inevitavelmente, ficaram soltas. Tratou-se, logo, do desafio de fazer uma síntese dos assuntos, tomando os limites e prioridades que estão dados no campo de pesquisa, que se pode denominar de *psicohistória*.

Apesar de não haver uma definição precisa para esta área de trabalho historiográfico, é possível traçar algumas de suas diretrizes. Temos na psicohistória a preocupação simultânea entre os acontecimentos e as motivações psicológicas que

moveram esses acontecimentos, do ponto de vista que pode ser, ao mesmo tempo, íntimo e social. Este campo de investigação contempla também a relação entre a pessoa (ou as pessoas) e os fatos relevantes de um dado período, tomando o ponto de vista da relação entre os fenômenos de ordem psicológica e histórica.

Seguramente, este caminho foi aberto por Lucien Febvre ao preocupar-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 contextura, situando o trabalho do historiador e sua parcela de subjetividade³¹.

Para ele, “*a história é feita de indivíduos e grupos. O indivíduo que toca o grupo faz a história*”³². Em contrapartida, podemos considerar o que diz o livro *História: análise do passado e projeto social*, de Fontana, quando o autor comparou a formação da identidade na pessoa, individualmente, com a constituição do comportamento de um grupo. Em suas palavras:

A história de um grupo humano é a sua memória coletiva e cumpre a respeito dele a mesma função que a memória pessoal num indivíduo: a de dar-lhe um sentido de identidade que o faz ser ele mesmo e não outro. (Fontana 1998:267)

Todavia, é imperioso entender que, enquanto a pessoa integra um grupo e sendo este grupo dotado de uma identidade que o referencia entre os demais, aquela pessoa também guarda em sua memória estigmas desse grupo.

De um lado, Febvre versou sobre a interferência do indivíduo no grupo e na história; de outro, Fontana, mesmo sem propô-lo diretamente, induz-nos a pensar nos grupos humanos, considerando as suas proposições ao indivíduo. Considerei a psichistória como possibilidade de amarrar as duas vertentes.

Apesar de tal possibilidade de estudo permanecer mais como uma proposta para os novos historiadores que como uma prática recorrente³³, alguns trabalhos mais recentes e que constam na bibliografia comportam, de alguma maneira, tais preocupações sem, entretanto, atribuírem-se o rótulo de psichistória.

Entre estes – os que pude consultar – o que me chamou mais a atenção foi o de

³¹ 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.

³² Idem, citado na página 43.

³³ Sobre a relação entre psicanálise e história, veja o comentário realizado em DOSSE, François. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*, principalmente a partir da página 273.

Machtan Lothar, intitulado *O segredo de Hitler: a vida dupla de um ditador*, que foi publicado simultaneamente em oito línguas, no ano de 2001.

Uma das perguntas-chave de seu estudo, feita na página 18, é “*Onde e como Hitler procurou – e possivelmente encontrou – aquilo que todo o ser humano deseja: felicidade, amor, reconhecimento?*” A resposta é dada em duas vertentes.

Nas páginas 106-107, ele afirmou que: “*A habilidade retórica de Hitler foi o talento que lhe trouxe o primeiro êxito verdadeiro de sua vida. Agora, ele fazia as coisas ‘com paixão’*”. Portanto, como desenvolveu o autor ao longo da obra, defender o êxito de um império alemão, que se chamaria *Terceiro Reich* significava, para Hitler, defender a sua própria ética pessoal, o próprio êxito enquanto sujeito e validar a sua existência. Assim, o ditador conseguiu sistematizar de forma característica a idéia de um destino único e inevitável para a nação alemã e versou, abnegado, sobre a obrigação da Alemanha a propósito de tal feito.

A outra resposta que também foi desenvolvida e que compõe a *vida dupla* deste ditador, está no grupo do qual ele fazia parte e que sempre tentou esconder: o dos homossexuais.

O percurso de *Adolf* até a política foi traçado e entrecortado pelos seus relacionamentos homossexuais, que foram escondidos e dissimulados, com o intuito de evitar as perseguições violentas que qualquer homossexual sofreria naquele período em que viveu. Mentir e convencer eram, para Hitler, uma estratégia de sobrevivência.

O livro de Lothar foi bastante esclarecedor para a definição do método aqui utilizado.

Deste modo, tomei os grupos sociais dos quais Chaplin participou, desde a infância e considerei as suas relações no contexto, acercando-me também dos seus depoimentos escritos e de sua obra, para recompor os traços de sua filosofia de vida, situando-o diante das principais tendências que predominaram no período entreguerras, até a crise de 1929.

Como descobrir a sua mensagem?

Considerando o que afirmou Adler no seu livro *A ciência da natureza humana*, temos que os objetivos de cada pessoa são formados nos primeiros meses de sua vida e, a partir daí, começa a ser traçada a sua filosofia de vida. Portanto, para recompor os traços de tal filosofia, temos que considerar como referência toda a trajetória deste sujeito, especialmente no que diz respeito à sua infância.

Entretanto, é importante entender que ter claras as características da filosofia de vida de Chaplin não significou descobrir a mensagem que ele deixou. A sua mensagem é perceptível na sua obra, entretanto a sua filosofia de vida deve ser destacada, sobretudo, considerando a sua trajetória desde a infância, passando pelos seus grupos sociais.

Foi diante dessa trajetória que se pôde realçar, nos seus filmes e na sua autobiografia, os traços de sua filosofia, tratando tal objetivo conforme a prerrogativa que foi devidamente tomada de Adler. Essa filosofia, portanto, está circunstanciada no período abordado e conforme as tendências e preocupações que lhe foram correlatas.

Outrossim, foi conveniente destacar, na mensagem de Chaplin, a presença ou não da sua filosofia de vida, esta constituída principalmente durante a infância, articulando se ele foi coerente com o que acreditava e em que medida, já que a sua atuação assumiu posições discordantes, dependendo do grupo social no qual ele esteve inserido e da fase de sua vida, conforme está posto e discutido mais adiante.

Com o intuito de descortinar a filosofia de vida de Chaplin coube, portanto, esclarecer um jeito de destacar a sua mensagem, mostrando algumas das semelhanças e contradições existentes entre ambas e o que as moveu, tratando das possibilidades e dos limites plausíveis para a análise.

Para tanto, é preciso reconhecer, primeiramente, que todos nós somos contraditórios em nossos preceitos e atitudes. Não há homem ou mulher que não traga em si o gérmen da contradição³⁴. Muitas vezes queremos coisas diferentes e que se negam entre si, concebendo, por isso, atitudes difíceis de aquilatar. Podemos, por exemplo, amar uma pessoa que nos prejudicou deliberadamente e causa-nos sofrimento, não queremos vê-la, mas ainda assim sentir saudades e telefonarmos para ela ou a um amigo em comum, ansiando notícias do “algoz”. Podemos sentir vontade de comprar uma camiseta marrom, apesar de acharmos a branca muito mais bonita e acabarmos decidindo levar uma terceira,

de cor verde, porque momentaneamente, “deu na cabeça”. Maior ironia será, depois de algum tempo, descobrirmos que nunca usamos a tal camiseta porque ela não combina com qualquer outra peça de vestuário disponível no guarda-roupa.

Por outro lado, certos conflitos interiores só são inteligíveis se tomadas as suas raízes culturais, ficando então o campo aparentemente estrito da psicologia, de certa forma, refém de uma compreensão da contextura³⁵.

Assim, os conflitos interiores – que em nível elevado constituem as neuroses – só podem ser devidamente analisados mediante indicadores culturais e a análise de um sujeito, neste caso Chaplin, deve ser alicerçada na capacidade da sociedade de produzir tais conflitos. Tais entendimentos discordam frontalmente das teorias de Freud, pois este entendeu a cultura como um resultado das condições biológicas e fisiológicas do sujeito.

Podemos, pelos meios adotados, considerar que mesmo a expressão *neuroses*, advinda da medicina, adquiriu a sua referência significativo-causal na cultura dos médicos que a usaram, já que foram considerados comportamentos normais ou neuróticos aqueles que são eleitos como tais num dado tempo e contexto.

Tomando por base os postulados de Horney no seu *Personalidade neurótica do nosso tempo*, pode-se entender por *neuroses* um conflito ou conjunto de conflitos interiores que não foram resolvidos e, acumulados ao longo dos anos, geram dificuldades e distúrbios diversos. A autora afirmou que:

Chegamos à nossa concepção de normalidade por intermédio da aprovação de certos padrões de conduta e sentimentos dentro de um certo grupo, que impõe esses padrões a seus membros. Tais padrões, contudo, variam com a cultura, a época, a classe e o sexo. (...) O menoscabo dos fatores culturais por Freud não só conduz a generalizações falsas, como, em grande parte, opõe-se à compreensão das forças reais que motivam nossas atitudes e atos. (Horney 1964:18-20)

Pensando no devido entendimento das afirmações, três fatores são ponderados adiante.

A questão da normalidade (1) é bastante polêmica e requer cuidado. Ao mesmo tempo em que o comportamento considerado normal conforma-se aos padrões culturais, há pessoas que repetem esses padrões preestabelecidos enquanto escondem “debaixo do

³⁴ Veja HORNEY, Karen. *Nossos conflitos interiores: uma teoria construtiva das neuroses*. No livro inteiro.

³⁵ Veja HORNEY, Karen. *Personalidade neurótica do nosso tempo*. No livro inteiro.

tapete” suas neuroses, podendo fazê-lo através do comportamento convencional do dia-a-dia. Por outro lado, assumir conscientemente e expor os seus conflitos interiores, por mais inconveniente que possa parecer para o sujeito e para a sociedade ou grupos sociais dos quais ele participa, pode ser bastante saudável, na medida em que permite ver e tratar tais conflitos, delineando um convívio equilibrado com a existência destes. Portanto, o que parece ser, muitas vezes não o é.

Nem sempre os comportamentos que destoam do contexto podem ser considerados como originários de uma patologia. Em alguns casos podem até mesmo ser a demonstração cabal da busca por saúde e equilíbrio psicológico que é desempenhada por uma pessoa normal. Logo, estabelecer se alguém tem ou não uma patologia de âmbito psicológico ou neurológico é tarefa exclusiva de um médico especialista, em seu consultório, e a atitude mais coerentemente usada, em caso de se versar sobre traços estranhos ou aparentemente fora dos padrões culturais comuns, é distinguir as características da pessoa que, eventualmente, são discordantes desta Cultura, sem entrar no mérito da saúde mental do sujeito.

Posto isso, a posição assumida pela jornalista Joyce Milton, ao afirmar na página 11 de seu livro sobre Chaplin que este ‘*sofria de uma forma do que se chamaria hoje enfermidade maníaco-depressiva*’, sem apresentar nenhum laudo médico ou opiniões de especialistas devidamente documentadas é, não obstante, irresponsável. Mesmo que Chaplin apresentasse características consideradas em casos de tal patologia, também conhecida como “bipolar”, a afirmação desta só poderia ser feita mediante um exame médico característico.

Também é preciso avaliar que muitos artistas, vistos ao longo da História da Arte, mostraram um caráter excêntrico, sem tornarem-se ou serem considerados por isso portadores de algum distúrbio ou insanidade. A possibilidade de conflito entre o potencial criativo de uma pessoa e o do mundo, confrontando costumes que figuram na cultura dominante, é apreciável em todos nós³⁶.

No decorrer de seu livro, Milton aproximou a afirmação da patologia de Chaplin à descrição dos distúrbios de sua mãe, induzindo o leitor a fazer tal relação. Esta insinuação de que Chaplin teria herdado tal patologia também é pouco provável, já que os dados disponíveis sobre Hannah, alguns levantados pela própria Milton, dizem que aquela

³⁶ DELPIERRE, Guy. *O ciúme*, principalmente nas páginas 69-70 e 122-134.

adquiriu problemas dessa ordem devido à desnutrição, não por traços genéticos³⁷.

Na análise adjacente de Charles Spencer Chaplin, todavia considerados esses pressupostos, pretendeu-se situá-lo no contexto, destacando suas posturas e a importância delas como propostas de transformação social, estabelecendo confrontos e intersecções com o seu tempo. Mais uma vez dito, não se aspirou atribuir-lhe qualquer classificação terapêutica, ou mesmo colocá-lo numa espécie de divã com o fim de contemplar os seus possíveis desvios, mas apenas compreender as suas motivações.

É preciso ainda destacar o que se entendeu por *cultura* (2).

Horney utilizou a palavra referindo-se a um conjunto de costumes e hábitos de uma sociedade ou grupo social, numa época. Com isso ela manteve a sua investigação considerando o indivíduo dentro dos grupos e da sociedade, pondo-se, portanto, a par com nossa discussão. Entretanto, é válido debatê-la frente a outros usos e olhares sobre o termo, devido à interdisciplinaridade deste estudo.

O antropólogo Williams ressaltou que houve diferentes acepções desta palavra com o passar do tempo. Considerada a partir das mudanças decorrentes da grande industrialização do final do século XVIII, a palavra *cultura* mostrou um novo significado, correntemente usado desde então. Para ele “*Cultura significava um estado ou um hábito mental ou, ainda, um corpo de atividades intelectuais e morais; agora, significa também todo um modo de vida*”³⁸.

Wallerstein³⁹, economista, afirmou que o estabelecimento da economia-mundo capitalista aconteceu diante de um conjunto de mudanças que ocorreu no século XVII, abrindo o caminho do ponto de vista social, intelectual, *cultural* e político para a Revolução Industrial. A Revolução Industrial coaduna o mesmo período ao qual Williams referiu-se.

Fazendo o confronto dos usos do termo, temos que ao tratar a palavra *cultura* como um conjunto de costumes, hábitos e comportamentos Horney relevou os resultados de todas essas transformações sociais nos seus desdobramentos psicológicos, os quais ela diagnosticou em seu consultório e discutiu em seus livros. Tanto Williams como Wallerstein quiseram entender as transformações ocorridas a uma dada altura da história ocidental, considerando a integração de fenômenos de ordens diferentes e, por isso,

³⁷ MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, especialmente nas páginas 36-40.

³⁸ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780 – 1950*, p. 20.

³⁹ WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundial moderno – II: o mercantilismo e a consolidação da economia mundo européia*, principalmente páginas 36-46.

possibilitando o diálogo estabelecido neste estudo.

Levando em conta o debate, temos que o novo entendimento da palavra *cultura* refletiu, todavia, a necessidade existente no capitalismo de um conjunto de idéias e comportamentos que o viabilizassem, ou seja, de uma *cultura* que lhe fosse correspondente e que deveria propiciar um *modo de vida capitalista*. Assim, podemos deliberar que todos trataram da mesma *cultura*, mas com preocupações reticentes: a saúde do sujeito, a mudança no significado da palavra e de seu contexto e o estabelecimento de um novo sistema econômico mundial.

Portanto, o uso da palavra cultura, feito ao longo deste estudo, é indiscriminado porque parte de uma mesma significação interdisciplinar posta e explicitada inicialmente, respeitando as preocupações com Chaplin no período entreguerras, bem como aquilo que o envolveu.

A outra parte a ser esclarecida (3) é a existência de manifestações culturais divergentes, inseridas na cultura predominante.

Já podemos traçar que houve uma cultura ou um modo de vida que foi sendo construído, principalmente a partir do século XVII e que ele teve sua consolidação nos séculos XVIII e XIX, com a Revolução Industrial e as mudanças sociais, intelectuais, na política e na economia, sobretudo nos países do Ocidente.

Entretanto, assim como entendemos que existem no interior de um indivíduo vontades contraditórias, também na sociedade há o seu correspondente, ou seja, um conjunto de contradições que lhe é correlato. A cultura não se estabelece apenas de forma unilateral e homogênea, mas traz em si fenômenos ou movimentos culturais que podem ser coerentes, neutros ou contraditórios entre si, mediante a existência de diferentes grupos sociais⁴⁰. Estamos novamente no campo delineado por possibilidades existentes e tendências predominantes.

Conseqüentemente, a análise da obra de Chaplin teve que abalizar até onde suas posturas foram coerentes, neutras ou contrárias às tendências do período entreguerras. Logo, também foi preciso apontar tais características nos grupos dos quais ele participou, tendo em vista que uma pessoa pode fazer parte, simultaneamente, de grupos discordantes entre si e a sua participação, neste caso, será contraditória também na medida em que os grupos que integrou apresentarem-se desta maneira. Chaplin foi um homem de seu tempo e

⁴⁰ A discussão sobre grupos sociais é feita por SOROKIN, A. Pitirim. *Novas teorias sociológicas*, p. 27-32.

como tal carregou as contradições próprias da contextura, aceitando-as, ignorando-as ou opondo-se a elas. Como figura popularmente conhecida, ele participou de vários grupos sociais, mesmo sem integrá-los diretamente, devido ao alcance de seus filmes. Ele esteve entre pobres e intelectuais, entre artistas, burgueses e operários, judeus e arianos etc.

Como Charles Spencer Chaplin utilizou o cinema para transmitir a sua mensagem, a análise impõe que se considere a sétima arte de maneira um pouco mais aprofundada.

O cinema é, num só tempo, uma (a) tecnologia de reprodução de imagens em movimento, um (b) meio de expressão e divulgação de idéias e sentimentos e uma (c) manifestação lingüística ou uma forma de linguagem. Assim entendido, vamos explorar separadamente cada uma dessas vertentes.

A tecnologia do cinema (a) surgiu com o aprimoramento da fotografia, no final do século XIX. Naquele período, estava claro que o novo perfil das relações econômicas e sociais entre países seria mediado pelo poderio e avanço tecnológico empregado na produção e distribuição de produtos, bem como na consecução de soluções para problemas comuns. Portanto, a busca de novas tecnologias era uma constante para todos e a descoberta de qualquer coisa nesse âmbito significava chegar primeiro e liderar a inovação.

Nesse contexto, o cinema foi descoberto quase simultaneamente em quatro países: Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos. Talvez porque a fotografia foi descoberta na França (apesar de ter sido aperfeiçoada na Inglaterra e nos Estados Unidos), convencionou-se chamar de primeira exibição pública de cinema aquela realizada pelos irmãos Lumière, em 1895, em Paris⁴¹.

Coincidentemente, os primeiros filmes exibidos trataram de temas tecnológicos que estavam inseridos no cotidiano. Os irmãos Lumière mostraram um trem chegando na estação e, em 1903, Thomas Edison fez um pequeno filme no qual um elefante é eletrocutado, cai e morre⁴². Tomando ainda a assertiva de Capuzzo, sob a qual *'De todas as manifestações artísticas, o cinema foi a primeira a surgir dentro de um sistema industrial'*⁴³, remontamos que o cinema inseriu-se numa conjuntura voltada para o uso da tecnologia e sistematização dos modos de vida, constituídos pela cultura predominante.

Assim, já podemos nos referir ao segundo significado atribuído ao cinema, fazendo devida menção à sua correlação com o primeiro.

⁴¹ KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*, p. 01-08.

⁴² CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 399.

⁴³ CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a aventura do sonho*, p. 11.

Como um meio de difusão de idéias e sentimentos (b), ele surgiu mostrando, na França, a exuberante tecnologia do período (no caso, o trem a vapor) e alguns de seus resultados mais imprevistos, nos Estados Unidos (um elefante eletrocutado). Portanto, além de ser um produto das transformações tecnológicas que estavam ocorrendo no final do século XIX, ele também apresentava a possibilidade de discutir e expor tais transformações conforme as impressões de quem o utilizasse. O cinema, não obstante, sempre foi uma faca de dois gumes.

Numa “via de mão dupla”, temos diante de nós um contexto de crescente fascinação pela tecnologia, em que o cinema nasceu como mais um entre os seus representantes e, desde o início, estão presentes em tal invenção: a marca da modernização, da evolução tecnológica e da versatilidade do pensamento moderno. Vem ao encontro disso a noção de que “*Quando se é fascinado por alguma coisa, não se é inteiramente manipulado pelo respectivo objeto. A atenção está fixada, mas com o ego desperto*”⁴⁴. Portanto, se de um lado o cinema é um produto da tecnologia, por outro ele passou a ser o grande representante da vida e do imaginário do homem moderno, mostrando todo um modo de vida e o olhar do artista sobre ele.

Deixando mais lúcidas as asseverações e passando para a discussão do último dos principais aspectos do cinema, considerou-se que:

Dessa perspectiva, o cinema não constitui apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o ápice de uma determinada lógica do olhar; ele foi, sobretudo, (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. (Charney e Schwartz 2001:502)

Por conseguinte, considerando que existe uma linguagem propriamente do cinema (c), podemos afirmar que os seus códigos não estão traçados e discutidos de forma tão clara como se pode verificar no teatro ou em outras artes. A sétima arte se apropriou das contribuições de outras artes, principalmente do teatro e da literatura e mostrou-se bastante flexível no seu formato narrativo. Deste modo, uma definição meramente semiológica do cinema – e mesmo de sua unidade objetiva, o filme – não comportaria todas as acepções necessárias, ao menos de forma clara e acabada, para a realização do estudo aqui descrito.

⁴⁴ MARCONDES FILHO, Ciro (org). *Dieter Prokop*, p. 149.

Foi preciso compor um conjunto de dados, características e informações para estabelecer a linguagem de um filme – não de métodos – agregando os elementos de ordem social, econômica, tecnológica, psicológica etc⁴⁵, como o leitor poderá observar ao longo dos capítulos.

Mediante esses fatores, há duas coisas que podem ser consideradas como características definidoras da linguagem do cinema, que também se associam à sua tecnologia: a luz e a montagem.

Ao assistirmos a um filme, vemos a iluminação destacando o que é mais importante numa cena e estabelecendo os contrastes entre o que deve ser mostrado e o que precisa ser escondido ou visto como secundário. O que o espectador de cinema vê, basicamente, é uma luz projetando imagens tridimensionais que se movimentam sobre uma tela plana. Destarte, a luz é essencial para a linguagem e mesmo para a existência do cinema.

Todavia, por se tratar de imagens em movimento temos, ainda, que considerar a montagem das cenas, pois esta dá o sentido lógico do filme e propõe os instrumentos narrativos a serem utilizados.

Na montagem o cineasta pode decidir se o filme terá interferência de cenas finais no seu desenvolvimento e vice-versa ou pode optar por não utilizar certas cenas, ou até excluir seqüências inteiras, antecipar informações que se explicarão no final, relembrar trechos anteriores, antecipar o final e torná-lo uma explicação do andamento do filme etc. As possibilidades são infinitas. O posicionamento da câmera, seus movimentos e efeitos integram os recursos de luz e montagem, pois a câmera funciona como um instrumento fundamental do qual o cineasta dispõe para trabalhar com ambas.

Contudo, para efeito de comparação, se o teatro pode ser definido pelos seus três elementos indispensáveis, a saber: o palco, o público e o ator; o cinema, diferentemente, dispõe de outros elementos: a câmera, o cinegrafista ou operador e uma imagem devidamente iluminada a ser captada. Naturalmente, o cinema – do ponto de vista da linguagem – também precisa de seu público, mas a sua função não é tão fundamental para ele como é para o teatro. No teatro o ator, que lhe é imprescindível⁴⁶, interpreta diretamente para o seu público, enquanto que no cinema a importância do ator é secundária

⁴⁵ Este assunto é exaustivamente debatido em METZ, Christian. *Linguagem e cinema*, principalmente páginas 16-29.

⁴⁶ Sobre a função inexorável do ator para o teatro, veja ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*, p. 19-41.

e pode-se até mesmo dispensá-lo e fazer com que a câmera “atue”, tendo em vista um público distante e completamente abstrato para o cineasta. Essa comparação torna-se ainda mais pertinente se considerarmos que as salas de cinema chegaram mesmo a serem tratadas, em seus primórdios, como *teatrinho elétrico*.

Destarte, foi necessário também discutir alguns dos mais importantes filmes de Chaplin, realizados até 1929, que revelaram mais claramente a sua visão sobre o período entreguerras, viabilizando contemplar as suas posições diante do contexto, contrapondo as informações obtidas por essa análise com as de outras fontes consultadas.

Todavia, restando um mês para concluir o trabalho, deparei-me com o acesso a uma fonte inédita até então: um documentário lançado em 2002, com cenas inéditas de O grande ditador, intitulado O vagabundo e o ditador (*The tramp and the dictator*), dirigido pelo historiador britânico Kevin Brownlow. Ele foi exibido no Brasil no dia 16/04/2003, data de aniversário de Charles Spencer Chaplin, pelo canal de TV a cabo GNT. Debrucei-me sobre as informações obtidas e felicitei-me com as confirmações e acréscimos que obtive.

Entretanto, não pude relacioná-las apropriadamente, já que dispunha de material suficiente para realizar a pesquisa e limite de tempo para fazê-lo. Sobretudo, o lançamento deste filme reforçou a relevância em estudar tais temas levantados neste estudo, pois demonstrou que as preocupações suscitadas permanecem ressonantes e discutidas em várias partes do mundo, inclusive por historiadores.

Finalizando, quero salientar que, para abarcar o processo histórico que culminou no fenômeno Charles Chaplin e nas tendências existentes até a crise de 1929, este estudo envolveu elementos referentes a três temporalidades, começando pelo teatro inglês do século XVII, discorrendo sobre a Revolução Industrial no século XVIII e a Era Vitoriana, no século XIX, como é posto a seguir, no primeiro capítulo.

Assim sendo, vamos adiante.

Capítulo 1 – A Inglaterra e o mundo antes de Chaplin

“Pela sua realidade difusa, onipresente e que, por vezes, nós nem sentimos mais do que o ar que respiramos, a sociedade envolve-nos, penetra-nos, orienta toda a nossa vida. O jovem Marx escrevia: ‘É a sociedade que pensa em mim’. 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”.

*Fernand Braudel*⁴⁷

⁴⁷ 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.

Para falar de Charles Spencer Chaplin

Conforme foi dito, para falar satisfatoriamente de Charles Chaplin é preciso abalizar um conjunto de elementos, circunstanciando-o em três temporalidades, as quais serão mais bem abonadas no desenvolvimento deste capítulo.

Como tenho o intuito de recompor a interação de *Charlie* na conjuntura e, portanto, ocupando-me de uma atmosfera mental, é pertinente começarmos a investigação pelo grupo social que traçou, desde a infância, o “destino” de Charles Spencer Chaplin: o teatro inglês, bem como o gênero que ele mais utilizou: a comédia, ambos abalizados mediante as suas participações no contexto.

Para tanto, acompanhei o percurso do teatro, considerando, todavia, que os elementos teatrais podem ser destacados tanto pela análise crítica do texto quanto do espetáculo teatral, permitindo, assim, traçar o seu percurso de forma historicizante, sem preocupar-me com as nuances do debate existente entre as possibilidades do teatro na sua prática e no texto⁴⁸.

Partiu-se, no entanto, de uma compreensão do teatro moderno, especialmente o inglês, que foi apresentada numa forma bastante sintética, com o intuito de versar sobre o que recorreu na discussão teatral, ou na teoria do teatro – como preferiu Carlson⁴⁹. Considerei, contudo, que mesmo apresentando as suas variações entre si, eles, texto e encenação, mantêm, reservam e possibilitam a compreensão das principais tendências do teatro e de suas preocupações.

Tomando as afirmativas de Rosenfeld, a palavra escrita no texto teatral nasce da realidade de um personagem e o palco *‘encarna sensivelmente os detalhes que a palavra apenas sugere’*. Deste modo, mesmo que se faça uma escolha entre tantas outras possibilidades na encenação do texto, esta não deixará os elementos teatrais dados pela palavra escrita, ou seja, mesmo que a criação teatral de uma peça clássica de Shakespeare, para citar um exemplo, traga, por parte de diretor e atores, a atualidade das tendências teatrais contemporâneas à encenação, o texto não deixou de “sugerir” aquilo que devia ir para o palco. Shakespeare nunca deixará de ser Shakespeare, apesar de haver uma denominação dele referente a cada momento em que for encenado⁵⁰.

⁴⁸ Veja a explicação dada por Carlson no prefácio de seu livro.

⁴⁹ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.

⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*, em que este tema é amplamente discutido em todo o livro. A citação é da página 34.

Essa compreensão – dito uma vez mais – permitiu recompor quais as preocupações do teatro inglês, alcançando a contextura e abarcando o trabalho e as idéias de Charles Spencer Chaplin.

É importante informar, logo de início, que procurei ressaltar no período abrangido as principais tendências do teatro que debatiam com as pretensões presentes na contextura. Também foi levado em conta que estas tendências se impunham de acordo com as mudanças que iam sendo traçadas naquela sociedade que lhe foi temporalmente correspondente. Logo, começo por Descartes e Hobbes, devido à importância de ambos no contexto e que teve a sua intervenção direta no teatro.

Todavia, podemos abalizar um pouco mais contundentemente como a comédia progrediu se a referenciarmos também na história do riso feita por Mikhail Bakhtin.

Tomando as assertivas de Bakhtin, a história do riso foi fortemente marcada pelas mudanças ocorridas a partir do século XVII, em que o riso deixou de ser uma “*forma universal de concepção de mundo*”, como era na Idade Média e passou a abranger apenas os vícios do indivíduo e da sociedade. O que assinalou a mudança foi a época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare, ou seja, o Renascimento do século XVI, em que o riso tornou-se “*a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época*”⁵¹.

Contudo, é indelével a deferência de que é “*ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado*”⁵² e de que este riso, simultaneamente, propõe a novidade, na medida em que abre o pensamento imaginativo para um mundo totalmente diferente, que se assenta sobre outras regras. Para Bakhtin:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão presentes na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.
(Bakhtin 1987:43)

Destarte, podemos entender que essa tendência de ousadia renovadora do cômico

⁵¹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 57-63.

⁵² ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*, p. 59.

no século XVI, que era carregada de fantástico, monstruoso e excêntrico, duvidava de uma ordem habitual na Europa Ocidental e confluiu para a definição de novos padrões e possibilidades desta, que caracterizaram, entre outras coisas, a arte e o pensamento renascentistas e posteriores.

A comédia inglesa, com isso, passou por algumas transformações, assumindo uma função punitiva e ridicularizando o que parecia impróprio ou inadequado diante das transformações que vinham ocorrendo na sociedade.

No teatro, como podemos ver – num breve resumo da descrição de Carlson – foi traçada no século XVII uma espécie de compreensão intelectual das emoções, que se mostrou coerente com este período que preparou as bases em que se assentou o Iluminismo e engendrou o início de uma cultura que acreditou, sobretudo, na racionalidade científica e não mais tanto no que era acatado como divino (este, por sua vez, foi representado pela igreja em toda a Idade Média). Já Bakhtin mostrou que o riso, a partir do século XVII, referiu-se apenas a fenômenos parciais e típicos da vida social, pois para exprimir uma “verdade” sobre a história e os homens, considerou-se, a partir desta data, que era necessário “falar sério”.

Continuando, temos que René Descartes, um dos principais pensadores do século XVII e que foi considerado fundador da filosofia moderna, desenvolveu uma teoria psicológica sobre o teatro pela qual foram postas em exame as emoções. Ele considerou, no entanto, que as emoções são “*variados estímulos dos espíritos animais*” e que, sendo assim, agradam na mesma proporção em que são “*mantidas sob o controle do cérebro*”.

Já o seu contemporâneo Thomas Hobbes buscou uma filosofia política com bases científicas e, com isso, antecipou algumas propostas que seriam tomadas pelo Iluminismo do século XVIII. Quanto às emoções, ele classificou-as em “*agradáveis*” e “*dolorosas*”, sendo que as primeiras nós perseguimos e as outras, evitamos.

Tais reflexões foram consideradas pelo teatro inglês e francês, que nesta altura estabeleciam um diálogo constante e, por isso, são apreciados neste de forma encadeada. Descartes, que era francês, contou com o acolhimento de suas idéias por Rapin, na França, e em consequência deste, por Dennis, na Inglaterra. Hobbes – inglês – teve como seus correlatos concordantes, no teatro inglês, Adisson e Steele, que acrescentaram um tom moralizante às suas proposições.

Na Inglaterra do século XVIII, John Dennis propunha que o drama estimulava as paixões, mas sem negar a razão, enquanto Richard Steele, preocupado com o

aprimoramento moral, acreditava que o objetivo da comédia era a ‘*sóbria e fina alegria*’⁵³, mantendo a defesa do comedimento e da racionalidade em seus postulados.

Acompanhando os sentimentos predominantes nesta época, Steele defendeu a existência de personagens da vida diária no drama, que colocariam na peça o que havia de mais pertinente nas preocupações gerais existentes. Para Steele, a nova diretriz da comédia inglesa teria como herói um sujeito que sofre, mesmo sem tê-lo provocado, que se nega a um duelo e, contudo, mostra-se um homem de honra e coragem.

Segundo Carlson, os comentários de Steele, com suas observações também sobre os atores e as produções, podem ser considerados como o início da crítica teatral moderna⁵⁴.

Em 1765 Samuel Johnson, que era, então, um importante crítico, defendia a mistura de elementos cômicos e sérios e aprovava, em 1770, o desenvolvimento da tragédia tomando situações da classe média, acreditando que estas eram, aos moldes das preocupações de Steele, mais fiéis à realidade.

Devemos considerar, entretanto, que esta proximidade com o real que se pretendeu, tanto por Steele quanto Johnson, só foi fiel à burguesia emergente e aos seus grupos sociais, cujas atividades estavam ligadas ao comércio e à indústria⁵⁵.

A esta altura do século XVIII eram disseminados na França os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade que desencadeariam em breve a Revolução Francesa; a Revolução Industrial já estava em andamento e não surpreende que os grupos que organizavam as transformações no comércio e a criação da indústria moderna desejassem sua contemplação pelos temas teatrais. O século XVIII marcou, ainda, uma mudança na compreensão do drama. Até então, esta palavra designava a obra teatral ou, pode-se dizer, dramática. Entretanto, esse termo, que em sua origem grega significa ação, foi utilizado na sua tradução para o francês para qualificar um gênero teatral em particular, chamado de *drama burguês*⁵⁶.

Vale lembrar, outrossim, que os ideais de “autonomia” da pessoa integraram a cultura capitalista que vinha sendo constituída desde o século XVII, interferindo substancialmente na organização da sociedade. Segundo Alan Macfarlane, o próprio amor romântico, como o entendemos hoje, que colocou o desejo do indivíduo acima do respeito

⁵³ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, p. 120.

⁵⁴ Idem, p. 122.

⁵⁵ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*, p. 57-61.

⁵⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro. Veja drama* (p. 109).

aos desígnios de seu grupo, “*é uma conseqüência de revoluções demográficas, industriais e capitalistas, surgindo inicialmente na Inglaterra do século XVII*”⁵⁷.

Conforme Bakhtin, o século XIX burguês voltou-se para o riso retórico, triste, sério e sentencioso, tendo sido, segundo ele, comparado aos látigos e açoites – eles castigavam os erros e àqueles que fossem desvirtuados. O riso era também, numa outra vertente, puramente recreativo, despreocupado e trivial⁵⁸. Continuou, portanto, no caminho que já tinha sido percorrido pelo drama burguês, agora contemplando as futilidades e manias dessa classe e de seus grupos sociais, por meio do risível ou castigando aqueles que não pareciam ajustados. Podemos considerar, com base nas afirmações de Bakhtin, que isso situou apenas a continuidade do que começou no século XVIII: o que é essencial e realmente importante não devia ser abordado de forma cômica – os heróis e homens de valor – mas apenas os vícios dos indivíduos, desqualificando as pessoas.

É imperioso situar também, a esta altura do debate, como esteve o teatro alemão, devido à importância política que algumas idéias – que estiveram presentes também no teatro – adquiriram na conjuntura.

Na Alemanha, filósofos de primeira importância, como Immanuel Kant e G. W. F. Hegel, apresentavam no início do século XIX uma visão da arte como a “revelação do universal” e os seus principais dramaturgos, como foi o caso de Goethe e Shiller, também sustentaram essa postura. Entretanto, Kant acreditava que apenas o conhecimento dos fenômenos naturais – mas não o conhecimento da realidade – estava ao alcance do homem e Hegel, contrariamente, pensava que a realidade suprema era cognoscível à mente humana e que uma “*luta entre uma idéia (tese) e sua adversária (antítese) é evidente em todas as esferas da atividade humana*”, unificando os antagonismos numa resolução (síntese); delineou-se, com tais preceitos, a visão dialética hegeliana⁵⁹.

O pensador alemão Sören Kierkegaard se opôs à comédia e queria, diferentemente do idealismo de Hegel, uma dialética entre culpa e inocência, individualidade e destino, muito embora achasse que isso era impossível naquele tempo, já que as “*categorias substanciais de família, do Estado e da raça*” haviam sucumbido ao indivíduo, o qual permanecendo entregue a si mesmo⁶⁰. Ao contrário do que vimos na

⁵⁷ MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*, p. 162-165.

⁵⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 44.

⁵⁹ PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*, p. 379-382.

⁶⁰ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, p. 245.

França e na Inglaterra, na Alemanha, portanto, pretendeu-se uma abordagem do universal, mas ambos os três delegaram um espaço restrito à comédia.

A partir de 1848, com o surgimento do Manifesto do Partido Comunista, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels, que procuraram na dialética hegeliana elementos aplicáveis para entender a história, uma parte da crítica teatral voltou-se para estes autores, chegando até a considerá-los seus pais intelectuais. Isso elevou a importância, acerca do teatro, dos temas sociais e daqueles que trataram sobre a consciência histórica, tanto que o teórico literário e historiador Hermann Hettner, naquela época, afirmou a este respeito que *“o drama do futuro ‘só pode ser social e histórico’, refletindo as necessidades sociais e emocionais de seu público”*⁶¹.

Aconteceu neste tempo, no entanto, no teatro alemão – se ocorrermos numa digressão que envolva de Kant a Marx – a busca de novas bases diante das modernas acuidades que surgiam na contextura, levando em conta a insignificância da família, Estado e raça, além da existência da luta entre as classes sociais. A apreciação da comédia manteve-se, porém ela foi tomada como um gênero de menor importância.

Neste mesmo século, William Hazlitt, crítico inglês, erigiu suas análises à luz do físico e do fisiológico – negando a filosofia – e considerou, como era habitual, que a tragédia era um gênero superior à comédia, atribuindo àquela um tom moral. Para ele a *“comédia apela para ‘nossa indolência, nossa vaidade, nossa fraqueza e insensibilidade’, enquanto ‘a poesia séria e apaixonada apela para a nossa força ou magnanimidade, nossa virtude e humanidade’*⁶².

A idéia de que a comédia era um gênero menor continuou com Thomas De Quincey e Leigh Hunt, mas a morte de ambos, em 1859, diminuiu as já escassas contribuições à discussão. Tem-se que a partir daí, como tratou Carlson, predominou no teatro inglês o debate entre o que era moralmente elevador e o que era degradante. Importante lembrar que os pais de Chaplin nasceram nesta época.

Na década de 1880 a teoria teatral inglesa voltou-se para a arte da interpretação, partindo das idéias do ator francês Constant Coquelin, que defendeu o trabalho criativo do ator diante do texto escrito pelo dramaturgo, usando as emoções de forma consciente. Na direção oposta, Oscar Wilde, no final dos anos 1890, valorizou a forma em relação ao conteúdo. Para ele o artista que tivesse uma idéia a revelar ou um sentimento específico a

⁶¹ Idem, p. 250.

⁶² Idem, p. 216.

comunicar era inadequado, pois a arte não provém da vida, mas da forma. Ele acreditou ainda que o ator que confiasse em suas emoções tornar-se-ia não artístico⁶³.

Essas posições acabam por corroborar as conclusões de Bakhtin quanto à “seriedade” e retórica do riso nesta época. Contudo, há uma progressão da defesa do emprego racional das emoções, agora não só como postulado da narrativa ou gênero teatrais, mas também no trabalho do ator, que assumiu uma posição privilegiada nas preocupações de então.

A preocupação com a forma transferiu-se para o corpo e estava presente tanto na arte como no esporte. Segundo Aslan, havia uma tendência geral no final do século XIX que glorificou a liberação do corpo. Aconteceu o surgimento da educação física, em 1880 e a legalização do profissionalismo do esporte, em 1885, na Inglaterra; a volta dos Jogos Olímpicos, nos Estados Unidos deu-se em 1892, após dois mil anos de interrupção e na França, Isadora Duncan foi descoberta pelos parisienses, em 1902, ousando dançar com os pés e braços nus⁶⁴.

Pavis afirmou que, no final do século XIX, a tendência do teatro era incorporar elementos como: relatos e tomada da palavra por um narrador; cenas de massa e intervenções de um coro, com o fim de exprimir os processos sociais em sua totalidade⁶⁵.

Igualmente nesta época, George Bernard Shaw, autor e crítico inglês, discutiu o drama defendendo que ele devia apresentar um conflito entre a vontade do homem e o seu ambiente; resumindo, ele precisava tratar de uma determinada ordem de problemas, não permanecendo no campo meramente contemplativo, com palavras bem colocadas e ações bem articuladas e idealizadas.

Discutindo Ibsen, ele afirmou que:

Antigamente você tinha no que é chamado de uma peça bem-feita⁶⁶ uma exposição do primeiro ato, uma situação no segundo, um desfecho no terceiro. Hoje você tem exposição, situação e discussão; e a discussão é o teste do dramaturgo. (Carlson 1997:229)

⁶³ Idem, p. 228.

⁶⁴ ASLAN, Odete. *O ator no século XX*, p. 41. Quanto à legalização do profissionalismo, veja HOBBSAWM, Eric. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*, p. 152.

⁶⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Veja *epicização do teatro* (p. 131).

⁶⁶ Peça bem-feita, no século XIX, é aquela que possui a perfeita disposição lógica de sua ação.

Ele propõe, portanto, a peça-problema, sem a preocupação de evidenciar vilões e heróis, mas fazendo uma consideração séria de questões contemporâneas que sejam relevantes. O dramaturgo versátil será capaz de aproveitar esse material cotidiano, pensando também em apresentar o debate de uma forma que o torne familiar ao público, aproximando de sua realidade. Contudo, essas questões são encontradas, segundo ele, no caos dos acontecimentos diários.

Não obstante, verificar o caos nessa época não constituiu uma tarefa difícil. O próprio caráter das transformações na sociedade provocou uma sensação de insegurança e desenraizamento nas pessoas. Todo um modo de vida havia sido construído e ia se solidificando, já carregando previamente o gérmen de mais e mais mudanças, num ritmo crescentemente frenético.

Com o avanço tecnológico e a urbanização deu-se um estado de fascinação pela velocidade e pelo risco. As cidades receberam contingentes da área rural e as fábricas jogavam seus resíduos para o ar, provocando odores tóxicos antes não experimentados. Segundo Ben Singer, o bonde elétrico e o automóvel invadiram as ruas, dividindo-as forçosamente com carroças e cavalos e a linha de montagem em série acelerou a velocidade do trabalho; as ilustrações dos jornais sensacionalistas e das revistas cômicas acompanharam e retransmitiram a visão do caos moderno, com imagens de acidentes de trânsito e no trabalho; mostrou-se também o choque entre o que parecia velho – mas não era tanto – e a novidade tecnológica que pretendeu substituí-lo, como as colisões entre carroças puxadas por cavalos e o bonde elétrico.

Do ponto de vista neurológico, Singer discutiu ainda a neurastenia, ou nervosismo moderno, que, conforme contou, foi considerada pelos médicos especializados. A idéia consta de que “*o estímulo sensorial excessivo com aquele associado à vida urbana tinha o efeito fundamental de exaurir ou incapacitar os sentidos*”. Entretanto, os nervos humanos ficavam sujeitos ao desgaste progressivo e, em contrapartida, deu-se a diminuição de sua sensibilidade. Desta forma, diagnosticou-se que era preciso um estímulo cada vez maior para alcançar os sentidos, o que de fato parece ter ocorrido, pelo menos do ponto de vista do sensacionalismo – comum aos jornais da época. Como elucidou Singer, o “*sensacionalismo popular compensou e ao mesmo tempo situou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna*”⁶⁷. Neste tempo já havia nascido *Charlie*.

⁶⁷ SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular* in CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 115-148.

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

Contudo, em francês a expressão *music hall* referiu-se a um estabelecimento luxuoso, em que os grandes sucessos internacionais apresentaram-se para um elegante público. Já o *music hall* inglês, no limiar de 1900, teve mais relação com os – então velhos – *cafés-concerto* franceses. Reafirmando a comparação temos que, neste tempo, os franceses destinaram grande parte de suas atenções prioritariamente aos cantores, enquanto que os ingleses preferiram, na maior parte das vezes, acrobatas, dançarinos, malabaristas, animais adestrados, comediantes e palhaços⁶⁸.

Segundo Sadoul, ‘*Não havia nenhum bairro londrino, nenhuma mima do país de Gales, que não tivesse o seu music hall. E esta grande indústria do espetáculo estava agrupada em poderosos circuitos*’. Todavia, apresentar para o público popular proporcionava dificuldades específicas. Ele era atento a cada gesto, cada expressão do artista, exigindo que ele agradasse-o. Um pequeno descuido ou gesto gratuito poderiam destruir uma carreira⁶⁹.

Também nos anos de 1880, o vaudeville surgiu como um grande divertimento popular nos Estados Unidos, aos moldes do teatro de variedades inglês. Ele era, nesta época, uma peça bem-feita e uma comédia de intrigas sem nenhuma pretensão intelectual e, retomando as assertivas de Singer, integrou a tendência de causar emoções imediatas e choques sensoriais. Ele era constituído de “*atrações curtas, fortes e saturadas de emoção*”⁷⁰.

Todavia, a atmosfera mental que a esta altura estava constituída, levando em conta, sobretudo, o que pude abalizar sobre o teatro, exigiu respostas do pequeno *Charlie*. Ele as deu não só no seu trabalho com o teatro, mas, principalmente, na sua trajetória posterior – como cineasta – tornando-se o conhecido ator e diretor Charles Chaplin. Tal

⁶⁸ HOBBSAWM, Eric. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*, p. 147-152.

⁶⁹ SADOUL, Georges. *A vida de Carlitos: Charles Spencer Chaplin, seus filmes e sua época*, p. 18.

⁷⁰ SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular* in CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 134.

conjunto de elementos teatrais esteve presente na esfera lúdica e mesmo na concepção de seus personagens.

Seus personagens

Antes de tudo, é preciso dizer que quaisquer personagens fazem parte de uma estrutura ou gênero narrativo. Portanto, para abordar os personagens criados por Chaplin é imprescindível ter em vista os gêneros teatrais, circunscritos num período, já que eles reservam em si algumas peculiaridades.

De tal modo, é pertinente lembrar, uma vez mais, que a palavra *drama*, na sua origem grega, significa *ação* e pode referir-se tanto a um gênero teatral quanto ao texto e à obra específicos do teatro. Aqui, a expressão foi usada prioritariamente para gênero, devido ao período abordado na pesquisa, exceto nas considerações anteriores que foram tomadas de Carlson, pois aquelas reproduziram as proposições de diferentes teóricos e dramaturgos que, muitas vezes, divergiram com ou se restringiram a uma das denominações.

Segundo o que escreveu Iná Camargo Costa, o drama “*é a forma teatral que tem por objetivo a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo*”. Os personagens do drama devem ser críticos e exigem “*profundidade psicológica*”. São autônomos e devem ser capazes de decidir o seu próprio destino. As palavras, neste gênero, são “*decisões dos personagens: saem da situação e remetem a ela*”⁷¹.

De modo geral, Pavis dá-nos a noção de tragédia considerando que os seus personagens são levados por uma força ou destino inevitável, que lhes faz sucumbir. O trágico, nesses termos, propõe a aceitação, por parte do público e atores, “*de uma ordem transcendente e imutável*” que é imposta aos personagens, configurando-se, contudo, que a tragédia “*representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte*”⁷², o que, naturalmente, flui dessa imposição.

Entretanto, para falar da comédia, tomarei as assertivas de Bergson, fazendo um apanhado rápido de algumas de suas proposições.

Ele partiu do princípio da não identificação ou “*inteligência pura*”, como preferiu.

⁷¹ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*, p. 56-58.

⁷² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Veja *cômico* (p. 58-60), *comédia* (p. 52-53) e *tragédia* (p. 415).

Amiúde, para que achemos algo engraçado é necessário que não tenhamos nenhum envolvimento emocional com a situação apresentada e que as suas conseqüências não nos provoquem identificação com o sofrimento do personagem; é preciso que nos aconteça uma espécie de *“anestesia dos sentimentos”*. O personagem se torna cômico ou porque não se adapta ao aspecto cerimonioso da vida social ou porque quando tenta fazê-lo, muitas vezes sem êxito, age de uma forma mecânica, automática. A comédia, ainda, ganha intensidade se esse efeito, fruto da rigidez de caráter dos protagonistas, puder ser atribuída a um desvio fundamental da pessoa; o sujeito, neste caso, agiria movido por uma lógica paralela à de seu meio. Também por isso, temos que o ambiente da comédia é, por excelência, a vida social.

Numa cena trágica, deixamos de olhar a materialidade das coisas para privilegiar o estado de espírito que instiga a ação, ao passo que se nos preocuparmos com esse caráter mais concreto e prático, podemos nos deixar seduzir pelo cômico, já que *“todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral”*, como sinalizou Bergson, torna-se cômico. Os heróis trágicos não bebem, não sentem frio e, na medida do possível, não se sentam. É a profundidade de suas ações e o espírito que os move que deve interessar. Bergson lembrou que *“Napoleão, que era psicólogo nas horas vagas, observou que se passa da tragédia à comédia pelo simples fato de se sentar”*. Neste caso, podemos imaginar a graça, por exemplo, de um herói que, enquanto arrisca a sua vida para salvar uma linda donzela, reclama de dor no joelho e procura um assento. Ele romperia com a parcimoniosa narrativa trágica, em que o sujeito é levado pelo destino e ocupa-se de um estado de coisas superior (nesta situação, trata-se da fidelidade ao amor pela donzela), para mostrar a sua preocupação com o corpo, com a materialidade da circunstância – caindo no campo da comédia. Seria ainda mais cômico se, no meio de uma guerra, entre a vida e a morte, ele desviasse a atenção para pentear o cabelo e arrumar as suas roupas ou, sobretudo, admirasse o tamanho da arma do inimigo⁷³.

É indelével lembrar também o que Touchard escreveu a respeito dos personagens e gêneros teatrais. Ele considerou, por outra via, que o teatro encarna os nossos debates em personagens distintos de nós. Assim, *“por um momento deixamos de ser o terreno doloroso da luta, por um momento nos tornamos suas testemunhas objetivas”* e, portanto, temos a possibilidade de vermos fora de nós – objetivamente – nos personagens, os

⁷³ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*.

conflitos que – subjetivamente – carregamos⁷⁴. Para ele:

A tragédia e o drama, procurando criar heróis, obtêm esta libertação pelo fenômeno da identificação ao herói, resultado de uma exaltação mantida pelo cerimonial teatral. A comédia, pelo contrário, aniquila os mitos, desenvolvendo um bom senso limitado, que mostra o homem solidamente enraizado no real, o que lhe dá o sentimento de que sua condição não corre mais perigo. Mas a grande diferença entre o espírito da tragédia e da comédia é que nesta não há heróis nem, portanto, provação, sacrifício e ressurreição. (Touchard 1970:29-30)

Nestes termos, pode-se dizer que podemos descobrir nossas próprias tragédias, comédias ou dramas interiores nesses gêneros teatrais, descortinando diante de nós as nossas equidades íntimas, nosso nível de discernimento e nossos medos. Contudo, o teatro refletiu, segundo ele, as angústias dos homens, mas de maneira concordante com os sentimentos predominantes em cada época. Destarte, a angústia moderna, como explanou, é o sentimento de insegurança moral, intelectual e metafísica de uma geração desenraizada⁷⁵.

Essa reflexão parece mais crível se tomarmos algumas das considerações psicossociais que foram feitas acerca da modernidade e que são aplicáveis ao período entreguerras, até a crise de 1929. Deste modo, relacionei adiante a opinião de alguns autores sobre este tema.

Quanto à *insegurança moral*, Fromm nos trouxe sua contribuição ao versar sobre a necessidade que as pessoas possuem de se sentirem ligadas entre si. Ele afirmou que os nossos costumes, mesmo aqueles que possam parecer – e sê-lo, sob vários aspectos – nocivos e degradantes, cumprem o papel de livrar o homem do isolamento, condição esta a que ele mais teme. No entanto, a pessoa, mesmo isolada fisicamente, ao repetir hábitos que ela sabe serem comuns a vários indivíduos ou grupos sociais, está moralmente ligada a eles.

Todavia, com a modernidade, ao romper com a rigidez religiosa e social que existiu na Idade Média, o homem viu-se diante da própria sorte, com um profundo sentimento de desligamento; a sua individualidade provocou a sensação de unidade e, por isso mesmo, de separação do meio. Para sentir-se “religada”, a pessoa, usualmente,

⁷⁴ TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*, p.18-36.

⁷⁵ Idem, p. 70-71.

procurou uma espécie de segurança por meio de vínculos com o mundo que lhe destruíram a liberdade e a integridade do eu individual. Em parte, as grandes catástrofes do mundo moderno – como as guerras – e os nacionalismos se devem a isso, pois o sujeito precisava sentir-se ligado ao meio, mesmo que apenas moralmente, por uma causa que fosse – ou, ao menos, parecesse – maior que ele e, portanto, o engrandecesse⁷⁶. Pode-se considerar que este comportamento destinou-se a suprir a insegurança que Touchard comentou, provocada, então, pelo sentimento de desligamento que Fromm situou.

Sobre a *insegurança intelectual*, podemos tomar a análise de Lasch sobre a possibilidade de escolha do sujeito mediante a indústria moderna. Ele propõe que, seja como trabalhador ou como consumidor, o indivíduo aprendeu a avaliar-se “*através dos olhos alheios*”; que a tecnologia moderna tornou-nos dependentes dela e corroeu a nossa autoconfiança, pois destinou à produção máquinas que substituem, com melhor desempenho, o trabalho do homem e, do ponto de vista do consumidor, a produção em grande escala passou a ditar quais as preferências que deveriam ser moda e integrarem os gostos pessoais. A possibilidade de escolha existia, entretanto, apenas entre produtos similares, de marcas ou modelos diferentes⁷⁷. Assim, o julgamento – e com ele o poder de intelecção – individual foi desacreditado diante das tendências da contextura.

No que diz respeito à *insegurança metafísica*, Jung demonstrou que o Iluminismo teve como “*solo de sua existência*” o medo do metafísico.

A industrialização – que fez com que os contingentes populacionais se aglomerassem nas grandes cidades – e a dependência em torno dos fatores de oscilação do mercado geraram “*um indivíduo instável, inseguro e facilmente influenciável*”. Este, preocupado em transformar materialmente o ambiente que o cercava, afugentou-se de seus conflitos internos. Para Jung:

Sociedade e Estado valem o que vale a saúde espiritual dos indivíduos, pois são instâncias que se compõem de indivíduos e de seu modo de organização. (...) Se tudo está indo mal é porque o indivíduo vai mal, é porque eu estou mal. (Jung 1988:46-52)

Portanto, o domínio do metafísico permaneceu incerto na mesma proporção em que o universo particular das lutas internas do indivíduo manteve-se pouco explorado,

⁷⁶ FROMM, Erich. *O medo à liberdade*.

⁷⁷ LASCH, Christopher. *O mínimo eu*.

ocorrendo uma espécie de negação da esfera íntima que compõe os problemas coletivos⁷⁸.

Como pudemos notar, em todos os âmbitos abordados, a insegurança deveu-se ao desenraizamento a que o homem moderno foi submetido, a partir do Iluminismo e da Revolução Industrial. O sujeito passou a usar como “muleta” para apoiar-se, diante da consolidação irrevogável deste contexto, os produtos e artifícios a ele associados, a saber: a crença no poder do Estado, os nacionalismos e os produtos do avanço tecnológico. Não obstante, instalou-se um círculo vicioso, persistente e insaciável; conseqüentemente, surgiu um sentimento correspondente, muitas vezes manifesto na obra de arte, que podemos chamar, como fez Touchard, referindo-se ao teatro, de *angústia do homem moderno*.

Enfim, depois de colocada resumidamente a questão dos gêneros teatrais e feita uma breve reflexão sobre como o teatro pode refletir a angústia dos homens, objetando em seus personagens os conflitos que mantemos introjetados, passemos, então, a debater sobre os personagens de Chaplin. Antes, resta apenas dizer que optei por comentar no decorrer da análise, conforme se mostrou necessário, algumas peculiaridades do cinema em relação ao teatro.

O personagem mais peculiar de Chaplin é, sem dúvida, Carlitos. Portanto, começo mostrando os principais aspectos deste personagem. Em sua autobiografia, Chaplin definiu-o da seguinte maneira:

É preciso que você saiba que este tipo tem muitas facetas: é um vagabundo, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cientista, um músico, um duque, um jogador de pólo. Contudo, não está acima das contingências, como a de apanhar pontas de cigarro no chão, ou de furtar um pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva. (Chaplin 1966:142)

A análise deste personagem, com tal riqueza de elementos descrita por Chaplin, começou pelos aspectos físicos.

Em 1914, data em que Carlitos foi criado, os filmes de comédia não dispunham de roteiro escrito. Encontrava-se um argumento qualquer e trabalhava-o de forma a provocar risos. Como é corriqueiro, o desfecho das comédias não era muito importante, mas,

⁷⁸ JUNG, Carl Gustav. *Aspectos do drama contemporâneo*. Veja o livro todo. Fromm, Erich. *A revolução da esperança*: por uma tecnologia humanizada também chega a conclusões semelhantes.

sobretudo, os mecanismos cômicos que compunham o percurso da singela “história”.

Carlitos foi concebido, logo no início de sua carreira, para ser uma figura cômica que Chaplin pudesse interpretar.

Suas roupas foram escolhidas para provocar estranheza: as calças eram muito largas, o paletó apertado, uma bengala de bambu servia para atribuir-lhe uma irônica pomposidade em meio à sua miséria e o bigode, que inicialmente era um recurso para esconder a pouca idade de Chaplin (25 anos), deu respeitabilidade ao personagem; seus sapatos eram bastante grandes e velhos, os pés ficavam sempre entreabertos e o chapéu-coco era um modismo da época, usado habitualmente.

Entretanto, como mostra a ilustração, pode-se notar que seu traje preserva o estilo da classe média inglesa de fins do século XIX. É composto de uma gravata, camisa e colete debaixo do paletó e, como foi visto em alguns filmes, havia até um lenço branco no bolso esquerdo que, invariavelmente, foi usado para enxugar as lágrimas de suas parceiras românticas.

Em outros termos, esta vestimenta reproduzia um “modelito básico” do *gentleman* britânico.

Porém, havia algo contraditoriamente imperfeito e incompleto: suas roupas e sapatos velhos, a posição de pés, que é igualmente usada pelos bailarinos, a calça larga e paletó apertado, além da bengala inútil e do bigodinho pitoresco construíram um vagabundo pouco comum. A bem da verdade, esses recursos forjaram um atributo de nobreza ao Carlitos/vagabundo. Era uma sátira do chamado “herói burguês” vitoriano e propunha o desafio de um sujeito sem nome, raízes, títulos ou posses misturar-se a uma sociedade composta de valores que lhe eram estranhos – ou, até mesmo, incompatíveis.

Desajustadamente vestido com a mesma indumentária comum aos respeitáveis, Carlitos/vagabundo, diante da conjuntura temporal em que foi criado, tornou-se uma representação da angústia predominante naquele tempo e provocou a empatia geral daqueles que puderam vê-lo em ação na telona. Como assinalou França, “*Charlot*⁷⁹, o isolado, simultaneamente reflete o trágico isolamento do homem e o dramático isolamento de Chaplin”⁸⁰.

Nos termos propositados ao teatro por Touchard, como vimos, podemos afirmar que Carlitos simbolizou a angústia do homem moderno, que foi denunciada por Chaplin,

⁷⁹ Nome que também foi atribuído a Carlitos.

⁸⁰ FRANÇA, José-Augusto. *Charles Chaplin: o “self-made-myth”*, p. 49.

entretanto, por meio do cinema. Tomando o que Cony considerou, Chaplin conseguiu fazer do seu personagem um amontoado de indagações e contradições, tanto sociais quanto existenciais, de maneira a alcançar o que talvez apenas Shakespeare tenha podido. Ainda para Cony, *“Há um sentimento mais trágico em Carlitos do que em Dom Quixote. Para aquele, não existem os moinhos de vento que escondem os feiticeiros. Carlitos é um Quixote que nunca se ilude do real significado das coisas”*⁸¹.

Como segundo personagem em importância nos seus filmes, devido à eterna busca de amores de Carlitos, temos as suas parceiras românticas.

Tomando as assertivas de França, houve uma espécie de relação mítica entre Carlitos e seus amores e, fazendo uma analogia deste com Charles Spencer Chaplin, ele vê tal tipo de relação na vida do mito Charles Chaplin. Segundo ele, Chaplin e Carlitos procuraram a mesma complementação idealizada numa mulher; eram como um pierrot à procura de sua colombina. Por conseguinte, desenhou-se em Chaplin o que chamou de “complexo Hannah-Edna”. Chaplin procurava a dedicação, o entusiasmo, a presença de espírito e a esperança de sua mãe Hannah nas mulheres com quem se relacionava. Edna teria sido a melhor parceira de Chaplin, mas deixou a sua dedicação a ele no mesmo ano em que Hannah deixou a Inglaterra e foi para os Estados Unidos ficar junto de seu filho, o que pareceu muito lógico na apreensão de França. A competição com Hannah alvitrou ser inviável⁸².

Contudo, se por um lado pudemos considerar Carlitos como um esclarecedor da angústia do homem moderno, de seu desenraizamento, bem como do desenraizamento do próprio Chaplin, por outro, que lhe é complementar, as suas parceiras românticas são a representação da participação feminina diante do mesmo contexto, trazendo à tona um pouco da angústia da mulher moderna, em situações que, de alguma maneira, figuraram na vida de Hannah Hill Chaplin, enquanto esta cuidava do pequeno *Charlie*. Elas são a antítese da mulher exemplar e de boa família, chamada de *‘lady’* na era vitoriana (senhora devidamente casada ou senhorita solteira, virgem e bem criada) reservando, entretanto, a nobreza delicada e feminina, eventualmente corrompida diante da conjuntura.

Quem será capaz de julgar a artista e mãe desventurada de O garoto, a amazona de talento reprimido em O circo, a sonhadora vendedora de flores de Luzes da cidade ou

⁸¹ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony*, p. 12 e 16.

⁸² FRANÇA, José-Augusto. *Charles Chaplin: o “self-made-myth”*, p. 110-120.

mesmo a ladra que rouba para sustentar pai e irmãos em Tempos modernos?

Nas ruas de Londres, na era vitoriana, ou mesmo nos Estados Unidos do início do século XX, elas poderiam ser consideradas como exemplos da falta de bom senso feminino: da mãe vagabunda e desprovida de juízo ou escrúpulos, da artista incompetente que foi corrigida duramente pelo pai, da aleijada que vendeu flores como quem pedisse esmolas ou da vadia que se apropriou do que não a pertencia. Mas nestes filmes, assim como para Hannah – a empregada judia de O grande ditador – foram mostradas as características sociais que vitimizariam qualquer mulher que estivesse naquele contexto. Todavia, tais atitudes das personagens apresentaram-se como tentativas desesperadas de sobrevivência e foram tratadas em seu viés designativo da virtude de quem persiste e acredita, mesmo em condições adversas ou por meios ilícitos.

Em Carlitos encontramos a rigidez de caráter e uma incompreensão dos mecanismos sociais características da comédia, bem como uma sátira do *gentleman* britânico; nas situações em que ele envolveu-se temos as *gags* e outros instrumentos que configuram no arcabouço de possibilidades do universo do cômico. Nessas situações, o personagem demonstrou a angústia do homem moderno, o seu desenraizamento e o seu isolamento, dando, simultaneamente, um tom dramático ao personagem, que se confirma definitivamente quando ele usa a palavra, em O grande ditador. Isso foi posto nos filmes deixando escapar também a sensação de isolamento e o desenraizamento do próprio Chaplin.

Há algo trágico quanto às parceiras românticas de Carlitos, ao menos naquelas que citei. Elas são frutos do que não pode ser mudado e que foi constituído por forças maiores, que sobrepujaram as delas, estabelecendo uma luta entre a busca da supressão de suas necessidades e o que há de funesto no destino para o qual caminham.

Entretanto, numa dada altura, este destino sofreu a interferência de Carlitos, enveredando-se por um caminho diferente, parcialmente novo, mas com esperanças efetivamente renovadas, reafirmando também os aspectos do drama enquanto gênero.

Contudo, Carlitos não tem o aspecto de um herói trágico ou do drama, assemelhando-se mais a um anti-herói ou, como prefiro dizer, a um herói cômico. Tal herói é contraditório e imperfeito, justamente para tornar-se cômico. Ele não é um herói, nos termos da tragédia e do drama, mas é capaz de cometer atos heróicos, circunstanciados no âmbito da comédia.

Podemos supor – que fique claro, apenas supor – que Chaplin carregou dentro de

si o desejo de dar uma vida melhor para a sua mãe, que sofrera demasiado e que, portadora de uma doença mental provocada pela má alimentação, corria o risco de ser estigmatizada, passando ao largo toda beleza que, como descreveu em sua autobiografia, nela ele via. Este desejo, muito provavelmente, transferiu-se para os seus filmes, especialmente os citados, em que Carlitos, interpretado por Chaplin, mudou os rumos de uma mulher oprimida pelo destino, esta algumas vezes interpretada por uma esposa de Chaplin. Possivelmente, Chaplin frustrou-se por não ter podido evitar a doença de sua mãe, ou mesmo a morte prematura de seu pai e deu-se uma compensação imaginária, por meio de seus filmes. Como deixou escapar ao descrever os problemas pessoais de ambos em sua autobiografia, Chaplin via em Hannah e Charles Chaplin (pai) uma realidade enfadonha que ele próprio conseguiu vencer, mas permitindo o detrimento inevitável da vida daqueles.

Sobremaneira, as dificuldades exploradas por Charles Chaplin em seus filmes, quando utilizou figuras femininas, tinham muito das experiências vividas por Hannah, que foram contadas a ele ou, até mesmo, acompanhadas por *Charlie*.

De forma geral, esses personagens revelaram aspectos da vida de Charles Spencer Chaplin e, como eram mediados pela sua apreciação, trouxeram os seus olhares sobre um contexto do qual participou. Enquanto criticava um modo de vida predominante e os seus protagonistas, ele deixava-nos a sua mensagem.

As três temporalidades

Como já foi dito na introdução, para abarcar o processo histórico que culminou no fenómeno Charles Chaplin e nas tendências predominantes até a crise de 1929, esse estudo envolveu elementos referentes a três temporalidades, começando pelo teatro inglês a partir do século XVII, como vimos, passando pela Revolução Industrial no século XVIII e a Era Vitoriana no século XIX, conforme segue, recompondo uma atmosfera mental.

É preciso dizer novamente que tal percurso foi abalizado mediante os debates suscitados pelo objeto de estudo e no período recortado. Optei por fazê-lo, neste trecho do estudo, no formato de pergunta e resposta, com o intuito de facilitar o entendimento dos objetivos específicos desse trabalho e de proporcionar uma compreensão da contextura, conforme aquilo que, confessadamente, pretendeu-se abalizar.

Destarte, as perguntas, quando bem elaboradas, podem indicar tanto as preocupações preexistentes quanto o rumo a ser tomado no intuito de respondê-las.

Sendo assim, vamos adiante.

Quais os caminhos que foram abertos pela Revolução Industrial inglesa e quem se beneficiou deles?

A Revolução Industrial inglesa, em termos gerais, trouxe e/ou intensificou algumas mudanças muito visíveis, a saber: ocorreu a passagem definitiva da sociedade para uma condição essencialmente urbana, iniciou-se a produção em série e deu-se a invenção do sentimento e o surgimento do “complexo do amor romântico”; a evolução da tecnologia tornou-se o centro das atenções e, com isso, acompanhando o ritmo crescente das mudanças materiais decorrentes, houve uma aceleração no ritmo de vida das pessoas. Numa fase mais tardia das transformações, já no século XIX, houve a intensificação gradativa do acesso à educação escolar, com o fim de preparar mão-de-obra especializada. Além disso, no caso britânico, o governo voltou-se essencialmente para as necessidades da chamada “classe média honesta”, que era consumidora e incorporava – até mesmo promovia – os comportamentos pertinentes ao novo estilo de vida.

É importante esclarecer, contudo, algumas nuances dessas características levantadas, para evitar maus-entendidos.

Quanto à origem dos sentimentos, vale dizer que não se intentou afirmar, ao datar o seu surgimento, que todas as pessoas eram insensíveis, “emocionalmente frígidas”, antes do século XVIII e especificamente, da Revolução Industrial. Outrossim, o espaço destinado às emoções e a sua consideração de uma forma socialmente aceita, reservando uma dada importância nas relações sociais, foi instituído como prática comum a partir de mudanças ocorridas e que alcançaram tal estágio nesse período. Deve-se considerar que o próprio capitalismo é anterior ao período de seu “surgimento”, mas foi apenas entre 1600 e 1750, como elucidou Wallerstein⁸³, que ele estabilizou-se como modelo de economia-mundo, devido a uma amálgama de transformações, incluindo as econômicas, políticas, intelectuais e sociais.

Ainda sobre este tema, retornando um pouco mais no tempo, Macfarlane lembrou que foi entre 1450 e 1750, segundo costumou-se argumentar, que a Inglaterra *‘mudou de uma sociedade onde o indivíduo se subordinava a alguma espécie de grupo - quer a*

⁸³ WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundial moderno - II: o mercantilismo e a consolidação da economia mundo européia, 1600-1750.*

*família, o vilarejo, a congregação religiosa ou o latifúndio - para uma terra de indivíduos quase autônomos, unidos pela moeda, pelos papéis e pela fidelidade à nação-Estado*⁸⁴.

Isto não significa, que fique claro desde já, que os grupos deixaram de exercer uma importante função na formação do indivíduo, função essa que vislumbramos ao falar do teatro, mas, todavia, que a sua assimilação, por parte da pessoa, tornou-se mais ou menos forte na medida em que o indivíduo aceitou ou rejeitou as prerrogativas de seus grupos, possibilidade que foi dada, ou ao menos amplamente intensificada, a partir do período referido. Portanto, a escolha passou a ser mais de responsabilidade do sujeito que uma mera imposição da sociedade e de seus grupos.

Daí também se originou a sensação de desenraizamento que discutimos anteriormente e, como assinalou o próprio Macfarlane na assertiva destacada, as pessoas passaram a esmerarem-se na moeda, nos papéis que assinaram e na fidelidade a ou, pode-se dizer, no sentimento pela nação.

Perry considerou que duas tradições culturais européias foram fundamentais no surgimento do industrialismo: o individualismo, que tem sua origem no período do Renascimento e da Reforma Protestante (século XVI) e o apreço que os ocidentais conferiram à compreensão racional e ao controle da natureza, que remonta, posso dizer, a partir do século XVII.

Assim, com a liberdade promovida pelos Estados europeus à economia privada, criou-se as condições necessárias para que ocorresse, como aconteceu, a Revolução Industrial no século XVIII⁸⁵.

Segundo Hobsbawm:

a revolução britânica foi a primeira na história. Isto não significa que ela haja começado do zero, ou que não se possam apontar outras fases anteriores de rápido desenvolvimento industrial e tecnológico. Não obstante, nenhuma dessas lançou a típica fase moderna da história, a de crescimento econômico auto-sustentado, mediante revolução tecnológica e transformação social perpétuas.
(Hobsbawm 1978:33-34)

Provavelmente, foi nesta época que começou o cultivo de novas necessidades materiais e de expectativas que antes não eram freqüentes. Há indícios, como observou Hobsbawm, de que por volta de 1750 os ingleses tenham começado a utilizar o seu ganho

⁸⁴ MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*, p. 162-163.

adicional (no caso de tê-lo), ou seja, aquele que ultrapassava o necessário para a sua manutenção, na compra de mais bens de consumo e não para o lazer, como fora outrora, reforçando a importância de certos extratos sociais. Foi a partir desta data também que a população inglesa aumentou significativamente o ritmo de seu crescimento.

Interessante contrapô-lo com o que Weber afirmou a respeito da felicidade do homem que esteve inserido no capitalismo. Diante de suas elucidações, entende-se que o trabalho contínuo tornou-se uma parte necessária da vida das pessoas. A nova orientação da economia, que se voltou para a livre busca de lucros e para o consumo, simplesmente foi posta como inevitável e diante da qual todos deveriam adequar-se.

Portanto, o homem passou, com o estabelecimento definitivo do capitalismo, a existir em função do seu negócio, sendo “consumido” por ele, o que é totalmente irracional do ponto de vista da felicidade pessoal. Delineou-se um padrão de sucesso medido pela acumulação e aquele que não se adaptasse era sobrepujado⁸⁶. A essa altura do estudo estamos acompanhando, todavia, o gérmen de tal compreensão.

O confronto dessas informações com as considerações iniciais feitas por Chaplin em sua autobiografia, nas quais ele alude à Inglaterra de 1750⁸⁷, é curioso. Pelo que consta, ele não tinha amplos conhecimentos sobre a história da Inglaterra, nem tampouco sobre a história geral das civilizações, devido à sua pouca escolaridade, às leituras esparsas que, eventualmente, fez e à incessante luta pela sobrevivência durante a infância, que lhe ocupou todas as atenções. Contudo, a primeira referência temporal de seus escritos coincidiu com um referencial importante para a história moderna.

Pode-se considerar, em parte, que tal citação de Chaplin deveu-se à sua nacionalidade. A Inglaterra constituiu o centro das transformações daquele período e, naturalmente, não é de se surpreender que tal lembrança integre a memória de quem nascera e vivera nesse país.

Curiosidades a parte, retomemos, logo, algumas características que foram determinadas pela Revolução Industrial inglesa e as transformações que ela ocasionou na Inglaterra e no mundo.

⁸⁵ PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p. 354.

⁸⁶ WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, p. 36-47.

⁸⁷ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 03-06.

De forma geral, durante a Revolução Industrial inglesa o governo exerceu uma importante função, ao apoiar as exportações, os comerciantes e fabricantes, além de disponibilizar incentivos para aqueles que buscassem inovação técnica.

Houve o aprimoramento do transporte marítimo e a urbanização incentivou a melhoria do transporte terrestre, com as estradas de ferro, que se tornaram elementos importantes para a produção de metais – destinada à construção das ferrovias – e facilitaram o comércio e a distribuição de mercadorias, especialmente alimentos.

A produção de algodão foi a primeira afetada pela Revolução Industrial vindo, posteriormente, a do carvão e do ferro. As lareiras britânicas consumiram a maior parte do carvão produzido pela Grã-Bretanha, mas os processos de extração continuaram primitivos, mesmo no século XIX.

Restringindo o foco temporal, temos que a partir de 1750 houve uma rápida expansão da economia internacional e até 1770 as exportações inglesas de algodão mais que duplicaram.

A Revolução Industrial inglesa concentrou-se principalmente nos mercados coloniais e subdesenvolvidos do ultramar. Até 1770 mais de 90% das exportações britânicas de algodão foram para os mercados coloniais, sobretudo para a África. Em 1766 a Inglaterra vendeu mais que os holandeses na China e no começo da década de 1780 mais da metade dos escravos caçados na África – e quase o dobro dos transportados pelos franceses – geraram lucros para os traficantes britânicos.

A invenção do tear mecânico, em 1785, à qual logo foi aplicada a energia a vapor, acelerou e aumentou a produção têxtil, além de alterar o padrão de trabalho, permitindo o emprego de mão-de-obra feminina e de crianças. Em 1805, as fábricas passaram a ser iluminadas, usando a energia do gás, permitindo aumentar a jornada de trabalho. Entre 1815 e a década de 1840 esse aperfeiçoamento tecnológico continuou, com a adoção de dispositivos automáticos durante a década de 1820. Todavia, neste tempo, a disseminação da produção industrializada ocorreu em todas as atividades algodoeiras.

Nessa altura da Revolução Industrial, as inovações tecnológicas na manufatura do algodão eram simples, exigiam pouco conhecimento científico e qualificação técnica dos trabalhadores, além do que já dispunham, desde o começo do século XVIII. A química, pode-se dizer, atingira a maturidade nas décadas de 1770 e 1780, permitindo descorar e tingir tecidos.

As estradas de ferro tornaram-se um designativo de progresso, principalmente em 1840. Elas foram, em grande parte, responsáveis pela duplicação da produção britânica de ferro e contribuíram, entre 1845 e 1847, com quase 40% do consumo nacional deste. A lista dos horários de trens demonstrou a integração territorial que eles proporcionavam e a sua velocidade propunha a aceleração do ritmo de vida, o que de fato ocorreu⁸⁸.

A aritmética foi essencial para a Revolução Industrial, vista pelos seus autores como uma série de contas de somar e subtrair. Até o prazer, pelo menos em tese, podia ser expresso como uma quantidade, da mesma forma que o sofrimento. Deduzindo-se do prazer o sofrimento, o que sobra? Para Jeremy Bentham e seus seguidores, felicidade seria o resultado líquido dessa expressão matemática.

Já em suas fases iniciais, a Revolução Industrial destruiu um estilo de vida, como sinalizou Hobsbawm, deixando as pessoas soltas, livres para descobrir novas formas de vida, entretanto sem apontar exatamente quais as novas possibilidades.

Aqueles que integraram os grupos sociais do Clero, do judiciário e da medicina na Inglaterra, continuaram cada vez mais reacionários e os empresários emergentes encontraram à sua espera a alcunha de *gentleman* e, eventualmente, eram contemplados com uma cadeira no Parlamento inglês. Suas esposas tornavam-se o que se chamou de *lady* e, a partir de 1840, eram levadas a estudar os manuais de etiqueta que começaram a circular. A característica mais nítida da classe média, no intuito de se afirmar como tal, era possuir empregada doméstica⁸⁹.

No livro organizado por Furtado e Malafaia escreveu-se que durante o período de reinado da rainha Vitória, chamado de era vitoriana (1837-1901), o indivíduo foi constantemente confrontado com formas antinômicas de agir e pensar. A aristocracia defendia os seus interesses, enquanto a sociedade industrial deu lugar para a crescente importância da classe média e do seu código de valores. A principal forma de auto-afirmação dessa classe média foi basear-se em valores materiais, muito embora eles não tivessem garantido, pelo menos de imediato, os seus direitos políticos.

A classe média foi defensora das instituições, sua ética puritana surgiu como virtude e levou gradativamente ao culto do “herói burguês”, com o fim de que todos – inclusive os extratos mais castigados da sociedade – aceitassem as hierarquias e a ordem vigente.

⁸⁸ HOBSBAWM, Eric. *Da Revolução Industrial inglesa ao imperialismo*, do início até p. 57 e p. 102-106.

⁸⁹ Idem, p. 75-76 e 146.

Também configurou o culto à dedicação ao trabalho e, mais uma vez, o *gentleman* aparecia, como o mito vitoriano fundamental, tornando-se o mais apurado representante de todos os valores da época⁹⁰.

Posto isso, temos diante de nossos olhos uma visão das figuras masculina e feminina de que Charles Chaplin tanto se ocupou, satirizando-as em seus filmes, bem como do ambiente no qual elas se formaram e que, amiúde, podemos identificar em sua obra. Ele tratou, sobretudo, das principais bases do pensamento inglês, mas também daqueles em que se assentaram as atitudes, o ideário e os sentimentos da pessoa moderna, conforme está desenvolvido nos capítulos.

Quanto ao processo de urbanização, em 1750 apenas Londres e Edimburgo, em toda a Grã-Bretanha, tinham mais de 50.000 habitantes; em 1801 havia oito cidades e em 1851, já existiam vinte e nove, sendo que nove delas tinham mais de 100.000 habitantes. A esta altura, a maioria dos britânicos morava nas cidades e quase um terço da população viviam naquelas com mais de 50.000 habitantes.

Segundo Perry, o crescimento rápido e sem planejamento das cidades trouxe sofrimento a ricos e pobres, pois gerou um ambiente de doenças, criminalidade e feiúra, embora os pobres, obviamente, fossem os mais afetados por esses males. Os esgotos abertos, rios poluídos, a fumaça das fábricas e as ruas imundas, tudo isso reunido, exalaram mau cheiro entre a aglomeração urbana desumana⁹¹. Ainda em sua compreensão:

As virtudes do trabalho, da parcimônia, da ambição e da prudência caracterizavam a classe média de modo geral, bem como a perversão dessas virtudes em materialismo, egoísmo, insensibilidade, individualismo rígido e presunção.
(Perry 1999:359)

A Lei dos Pobres, criada em 1834, confirma-nos esta proposição de Perry. Ela estigmatizou as camadas mais debilitadas economicamente como os fracassados da sociedade, confinando-os em centros de trabalho que se assemelharam a penitenciárias, afim de castigá-los pela indigência. Neles separou-se maridos, mulheres e filhos para evitar a procriação e continuidade de mais párias sociais.

Pelo que consta, a concepção da classe média inglesa foi de que essas eram formas racionais de seguro social. Sobremaneira, a pobreza dos britânicos, como foi

⁹⁰ FURTADO, Felipe e MALAFAIA, Maria Teresa (org.). *O pensamento vitoriano: uma antologia de textos*, p. 10-16.

⁹¹ PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p.359.

demonstrado pela bibliografia, apontou as dificuldades do capitalismo naquele tempo, pois, além do desequilíbrio social provocado pela má distribuição de recursos necessários para a sobrevivência, restringiram a possibilidade de expansão do mercado interno inglês.

Como a perspectiva desta análise reserva a similaridade e diálogo entre os campos da psicologia e da história, denominado de psichistória, salientei adiante uma opinião psicossocial que revela as características constituídas a partir desse período, com fim de contextualização.

Wilhelm Reich diferenciou três níveis distintos da estrutura do caráter, a saber: o superficial, o intermediário ou inconsciente e o mais profundo, ao que chamou de cerne biológico.

Segundo ele, nos ideais éticos e sociais do liberalismo, cuja origem estamos descortinando, foram contempladas as características do nível superficial do caráter. Estas, por sua vez, refletem aquele sujeito comedido, atencioso, compassivo, responsável e que propõe a cooperação social. Para Reich, o *“liberalismo enfatiza a sua ética, com o objetivo de reprimir o ‘monstro do homem’ e ‘combate a perversão do caráter humano por meio de normas éticas’*”.

Entretanto, considerando que as pessoas não podem se resumir apenas ao nível superficial do caráter, tem-se que este se encontrava em contato com o nível intermediário, o do inconsciente, no qual ficam guardadas as perversidades dos impulsos cruéis e lascivos que, naturalmente, também precisavam ter as suas características representadas. Contudo, para ele, *“a sociabilidade natural da camada mais profunda, do cerne, permanece desconhecida para o liberal’*”.

É no cerne, sob condições sociais que sejam favoráveis à sua expressão, que o sujeito permite-se se entregar à honestidade, ao trabalho, à cooperação, ao amor e ao ódio autênticos. Mais uma vez, as palavras de Reich são imperiosas ao nosso entendimento: *‘ho cair a máscara das boas-maneiras, o que primeiro surge não é a sociabilidade natural, mas sim o nível de caráter perverso-sádico’*⁹².

A resolução possível para tal descontrole, na perspectiva de Reich, é o contato com o cerne profundo do caráter.

Nesta época, foi o escritor inglês Charles Dickens que criticou veemente, em suas obras, tais comportamentos da sociedade inglesa. Aliás, mesmo a Lei dos Pobres nunca foi

⁹² REICH, Wilhelm. *Psicologia de massas do fascismo*, p. XVII - XIX.

aplicada em todos os seus ditames, pois, em muitos casos, os pobres reagiram contra ela e conseguiram que fosse menos rigorosa.

Até a década de 1850, 10% da população inglesa era de indigentes e, todavia, a taxa de crescimento das exportações britânicas nunca aumentou tanto como entre 1840 e 1860, o que é compreensível se pensarmos também nos limites que a pobreza impunha ao mercado interno, diminuindo o poder de compra de uma parte significativa da população, assim como se levamos em conta as possibilidades abertas previamente nos países além mar.

No século XIX, intensificou-se o surgimento das fábricas de móveis e roupas. Os seus trabalhadores, para não fugir à regra daquele período, eram mal pagos e subnutridos. As numerosas costureiras, muitas vezes tuberculosas e famintas, comoveram mesmo a opinião da classe média, comumente apática a essa ordem de acontecimentos. Imprescindível lembrar que no final do século XIX a mãe de Chaplin integrou o grupo constituído por essas costureiras.

Acreditando ter respondido à primeira questão, proponho, então, a seguinte.

Como ficou o contexto internacional diante de tais mudanças?

Basicamente, o mundo estava entrando numa nova fase e a Inglaterra tinha conseguido fazê-lo primeiro, tornando-se, pode-se dizer, a “oficina do mundo” e afetando toda a Europa. A Revolução Industrial constituiu-se como força para a democratização e as pessoas cada vez mais eram consideradas pela capacidade, não pela linhagem, permitindo maior mobilidade social. Com o domínio da ciência e tecnologia os dogmas religiosos perderam sua força e a salvação espiritual deixou de ser o centro das preocupações do homem⁹³ fazendo-o, juntamente com o individualismo e a competição econômica, tornar-se mais materialista.

Em meados do século XIX a Grã-Bretanha produzia cerca de 2/3 do carvão mundial, metade do ferro, 5/7 do aço, metade do tecido de algodão e 40% dos produtos metalúrgicos. Na década de 1840 possuía 1/3 da energia a vapor e produzia menos que essa porcentagem do volume total de manufaturas. Seus principais concorrentes eram os Estados Unidos e, depois, a França, a Confederação Germânica e a Bélgica, todos atrasados industrialmente, com exceção parcial da Bélgica.

⁹³ PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p. 370-372.

Entretanto, os E.U.A e a Alemanha superaram a Grã-Bretanha na produção de aço na década de 1890, tirando a sua liderança na corrida pela industrialização e tornando-a apenas uma das três maiores potências industriais, mais fraca que as outras duas em alguns pontos.

Como foi dito, a economia industrial britânica dependia do mercado externo, salva a exceção do carvão, que era consumido nas suas lareiras. Esse mercado era mantido devido às suas relações ultramarinas.

A tentativa de manter tal quadro foi no intuito de tornar a economia mundial dependente da britânica, sendo que cada país ofereceria os produtos primários de que dispunha e receberia as manufaturas do país industrializado.

Todavia, outros países, como está posto, foram desenvolvendo suas economias e acelerando a industrialização, estabelecendo cada vez mais um nível horizontal de relações comerciais. O protecionismo dos governos, oferecido às suas indústrias, refreou gradativamente as exportações da Grã-Bretanha, a partir do século XIX, deixando-a cada vez mais dependente das relações com os países menos desenvolvidos e da ampliação destes mercados.

A partir de 1873, os Estados Unidos, a Alemanha e a França não dependiam substancialmente da importação de alimentos e matéria-prima, nem tampouco precisavam da Grã-Bretanha para levarem seus produtos para o comércio internacional. Os Estados Unidos e, em parte, a Alemanha produziam quase exclusivamente para o mercado interno.

Com a transformação dos transportes, dada principalmente pelas estradas de ferro, houve um barateamento no preço dos alimentos nas áreas urbanizadas, colocando em crise a agricultura, em 1870, gerando descontentamento entre os fazendeiros americanos e, entre 1880 e 1890, preocupantes agitações do movimento revolucionário agrário da Rússia.

Com tudo isso, houve a união definitiva entre a prática da política e da economia, visto que as barreiras entre uma e outra se interpelaram na consecução de novos mercados e na proteção do mercado interno dos produtos das indústrias estrangeiras.

Cada vez mais, de uma maneira ou de outra, o empresariado recorreu ao Estado e este, por sua vez, não podia deixar de pensar em políticas voltadas para a economia, originando uma nova dimensão na política internacional. A esse novo comportamento que insurgiu nas relações internacionais tratou-se por imperialismo.

Considerou-se nesta fase, em linhas gerais, que era necessário conquistar ao máximo os mercados mundiais, criando novos e restringindo o acesso de outros países a eles, fortalecendo a economia nacional e a sua participação nos demais países.

A partir daí, alcançando o período da crise de 1929, estabeleceu-se a procura dos Estados nacionais por afirmarem-se econômica e politicamente confirmando, naturalmente, uma cultura com características que fossem correspondentes a cada um deles, propiciando os nacionalismos. Uma observação esclarecedora foi feita por Perry a esse respeito, em que ele entendeu que as *“motivações econômicas do imperialismo são inseparáveis de uma razão profundamente nacionalista: o desejo de conquistar glórias para a nação”*⁹⁴.

Contudo, sem mais delonga, vamos para a última questão.

Quais foram as principais diretrizes do pensamento social que surgiram nesse período e, especialmente, na era vitoriana?

Os liberais do início do século XIX pensaram, convenientemente, que a pobreza e o sofrimento faziam parte da ordem natural das coisas e, portanto, eram inevitáveis, ficando fora do alcance das funções do governo.

Os vitorianos viveram um conflito com as modificações externas e consigo mesmo. As igrejas sofreram alterações, principalmente porque se instituíra o princípio do questionamento. Eles queriam acreditar em Deus ou em algo que fosse transcendente, mas ao mesmo tempo viam-se tomados pela atração das fascinantes descobertas científicas.

Diante do conflito estabelecido, a sociedade voltou-se para a arte, procurando nela traços imaginários que pudessem trazer à tona valores e referenciais para um universo em mutação⁹⁵.

Obedecendo a tal ordem de expectativas, com o objetivo de conferir um retrato real do comportamento humano e do ambiente social, os movimentos artísticos realismo e naturalismo enfatizaram, moldados pela ciência e pelo industrialismo, a importância do mundo externo.

A literatura realista retratou os ultrajes sociais e os aspectos sórdidos do comportamento humano e da organização social, enquanto que os escritores naturalistas queriam demonstrar uma relação causal entre o caráter humano e o ambiente social, pela

⁹⁴ Idem, p. 466.

⁹⁵ Veja estas informações em FURTADO, Felipe e MALAFAIA, Maria Teresa (org.). *O pensamento vitoriano: uma antologia de textos*, p. 30-33.

qual as condições de vida teriam refletido, previsivelmente, no caráter das pessoas. Como vimos, o teatro também contemplou, de uma certa maneira, tais preocupações.

Charles Dickens, por exemplo, descreveu a hipocrisia da sociedade e a massacrante rotina de trabalho nas cidades industriais inglesas⁹⁶.

Se por um lado, os princípios da Revolução Francesa e os pressupostos românticos defendiam o direito à educação, por outro, muitos vitorianos recebiam que o desenvolvimento desta contribuísse para a anarquia, dando oportunidade àqueles que eram moralmente inadequados.

Em 1859, com a publicação de *The origin of species* (A origem das espécies), pelo inglês Charles Darwin, diversos corolários do evolucionismo foram utilizados como cobertura científica para tendências políticas, contraditórias entre si, como o liberalismo, o marxismo e o fascismo, fortalecendo ainda o imperialismo, o racismo, o nacionalismo e o militarismo, sendo que as últimas eram doutrinas que acreditavam na inexorabilidade dos conflitos sociais – inclusive armados⁹⁷. Apesar de seu tomo científico, o evolucionismo de Darwin, contudo, sobressaiu no plano cultural e na própria opinião pública, estimulando determinados comportamentos, conforme foi posto.

Nos últimos trinta anos do século XIX começou a ser promulgada a legislação educativa, acarretando mudanças na educação básica. As leis de 1876 e 1891 estabeleceram, respectivamente, a escolaridade obrigatória e gratuita entre os cinco e dez anos de idade. No final do século XIX, devido à concorrência entre as indústrias da Alemanha e dos Estados Unidos, as antigas universidades empreenderam esforços numa atualização curricular, entretanto, lentamente⁹⁸.

É imperioso destacar, ainda, que muitos intelectuais surgiram a partir do final do século XIX versando sobre o tema da irracionalidade, formando até mesmo uma vertente teórica denominada de irracionalismo. Eles consideraram, em linhas gerais, que os impulsos, as tendências e os instintos eram maiores determinantes do comportamento das pessoas que a consciência lógica e investigaram os sentimentos, a espontaneidade e a intuição, abrindo novos caminhos para a pesquisa científica. Entre eles, podemos destacar o filósofo Friedrich Nietzsche, que é um dos seus maiores representantes. Ele fez oposição ao cristianismo, devido às suas proibições e exigências ao conformismo que, segundo ele,

⁹⁶ Veja PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p. 422-423.

⁹⁷ FURTADO, Felipe e MALAFAIA, Maria Teresa (org.). *O pensamento vitoriano: uma antologia de textos*, p. 25-29.

⁹⁸ Idem, p. 35-37.

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 transcendentais, nem tampouco moral proveniente de Deus ou da natureza, nem direitos naturais, socialismo científico ou progresso inevitável. Entretanto, o homem poderia criar novos valores e alcançar um nível superior, constituindo o *super-homem*.

Outros importantes teóricos desse movimento foram Georges Sorel, Henri Bergson (utilizado por mim, ao falar sobre o riso) e o criador da psicologia moderna Sigmund Freud. Na sociologia, questões como religião, instintos, sentimentos, individualidade e as implicações do irracional na vida política entraram em questão com Émile Durkheim (um dos fundadores da sociologia moderna), Vilfredo Pareto (este defendeu que o comportamento social se embasa nos instintos e sentimentos) e Max Weber (este último foi um dos mais respeitados nomes da sociologia moderna e, provavelmente, o mais proeminente de sua época), do qual também fiz uso.

Assim como o darwinismo, algumas destas teorias foram deturpadas e utilizadas como endosso científico pelos movimentos fascistas, para justificar o uso da violência e a “limpeza” étnica que propunham, especialmente a de Nietzsche, Sorel e Pareto. A compreensão dos mecanismos irracionais da sociedade e da psicologia de grupo foi utilizada pelos grupos políticos nacionalistas mais exaltados de então, para convencer e manipular a opinião pública a favor de seus interesses “patrióticos”⁹⁹.

Nesta época, segundo Perry:

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)

Desta maneira, para contrapor o sindicalismo e as facções socialistas, o liberalismo também buscou o aval científico, distorcendo o evolucionismo biológico –

⁹⁹ PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*, p. 482-495.

entre outras teorias – e transpondo-o para os planos da economia, da sociedade e da vida política.

Pode-se dizer que o anti-semitismo que esteve presente nesta época, provavelmente, teve uma de suas origens no medo irracional contra o desconhecido, assumindo como verdadeiros mitos comuns, como o da maldição dos judeus por terem crucificado Jesus Cristo. Por volta do século XVI os judeus eram, muitas vezes, obrigados por lei a viver em quarteirões isolados, chamados de guetos.

No século XIX, tomando o ideário de libertação defendido pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa, os judeus puderam se inserir na sociedade, tornando-se empresários, banqueiros, advogados, jornalistas, médicos, cientistas, eruditos, atores e músicos. Entretanto, criou-se um outro mito em torno deles, de que os problemas sociais e econômicos vigentes eram resultado de sua participação na conjuntura.

Em 1903, na Rússia, uma publicação falsificada, atribuída aos judeus, chamada de *Protocolos dos sábios de Sião* descreveu uma reunião de anciãos judeus, no cemitério judaico de Praga, para planejarem dominar o mundo.

Haviam também autoridades envolvidas nesse tipo de comportamento acerca dos judeus, que instigaram e organizaram atos violentos contra eles. Em 1903 e 1906 esses atos, os *pogrons*, aconteceram em 690 aldeias e cidades da Europa, sobretudo na Ucrânia, tradicional reduto do anti-semitismo.

Todavia, não existiram indícios confiáveis de que os judeus, que correspondiam a 0,95% da população alemã em 1900, tenham sequer imaginado tal conspiração mundial. Raramente encontrou-se um judeu exercendo cargos de liderança política ou no exército, na administração civil ou na indústria pesada¹⁰⁰. Eles estavam desguarnecidos de poder e de tropas que pudessem justificar tal suspeita. Provavelmente, a prosperidade de alguns deles, naquele contexto, atraiu o olhar crítico e vexatório.

Os postulados do médico judeu austríaco Sigmund Freud (1856-1939) participaram ativamente do contexto intelectual do limiar do século XIX e XX. Com Freud deu-se o início da psicologia moderna.

A principal contribuição de Freud foi a descoberta de uma região da psique chamada “inconsciente”. Para ele, o comportamento humano é governado por poderosas forças interiores, que são irracionais e ocultas do consciente.

¹⁰⁰ Veja os dados sobre o anti-semitismo em PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p. 457-464.

Em *O mal-estar da civilização* (1930) ele desenvolveu a idéia de que havia um conflito entre os impulsos incessantes de nossa natureza instintiva e a vida social.

Para viver civilizadamente, nesses termos, é preciso que haja renúncia dos instintos animais que carregamos; o maior prazer viria da satisfação sexual, que era reprimida para possibilitar a vida em sociedade, já que explorá-la significaria exaurir a energia psíquica necessária para a criação artística, intelectual e para o trabalho, atividades estas indispensáveis para a sobrevivência comunitária.

Portanto, as regras impostas através da família, do professor e da polícia servem para esse fim e a natureza humana, nesses termos, opõe-se à vida civilizada, ao mesmo tempo em que precisamos da civilização para sobreviver.

Um homem de seu tempo, Freud refletiu o momento em que a I Guerra Mundial e as atrocidades do homem pareciam partes imutáveis da contextura e da própria humanidade, bem como as justificativas biológicas mostravam-se ser muito pertinentes – até determinantes únicos – por causa das teorias de Darwin. Pessoalmente, ele sofrera com as perseguições aos judeus e teve suas quatro irmãs assassinadas pelos nazistas, o que aponta facilmente as razões de seu pessimismo.

Ele revolucionou a psicologia, mas os seus principais seguidores, Alfred Adler e Carl Gustav Jung, romperam com ele no início do século XX, formulando suas próprias teorias.

Outros pesquisadores do período entreguerras também foram perseguidos pelos nazistas, como foi o caso de Wilhelm Reich, entre outros, que teve o seu livro *Psicologia de massas do fascismo* proibido na Alemanha em 13 de abril de 1935. Porém, as suas teorias discordaram em muitos pontos da de Freud, colocando a questão da sexualidade em outros termos, considerando a sexologia inserida na sociologia¹⁰¹.

Importante dizer também que participaram juntos do Instituto Psicanalítico de Berlim, que em 1920 dispunha de clínica e treinamento de analistas, Karen Horney e o próprio Reich, entre tantos outros. Esse instituto causou excitação nos tempos em que a Alemanha foi governada por Weimar e a sua importância foi reconhecida inclusive por Freud¹⁰².

¹⁰¹ As informações discutidas figuram nos seguintes livros: REICH, Wilhelm. *A psicologia de massas do fascismo*, principalmente no prefácio à terceira edição inglesa; PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p. 488-492, bem como CLARET, Martin. *O pensamento vivo de Freud*.

¹⁰² GAY, Peter. *A cultura de Weimar*, p. 47.

Ainda no que se refere à ciência, uma espécie de “Segunda Revolução Científica”, aos moldes da realizada pelo Iluminismo, iniciou-se nos últimos anos do século XIX, abalando os principais matizes da física clássica – estes propostos por Isaac Newton em 1687. Foram revistas as seguintes proposições de Newton: 1) o tempo, o espaço e a matéria são realidades objetivas cuja existência independe do observador; 2) o universo é uma máquina gigantesca, cujas partes obedecem a rigorosas leis de causa e efeito; 3) o átomo, indivisível e sólido, é a unidade básica da matéria; 4) os corpos aquecidos emitem radiação em ondas contínuas e 5) mediante futuras investigações, seria possível obter um conhecimento total do universo físico.

As descobertas dos raios X, por William Konrad Roentgen (1895), da radioatividade, por Henri Becquerel (1896) e do elétron, por J.J. Thomson (1897) derrubaram a concepção do átomo como uma partícula sólida e indivisível; posteriormente, Max Planck propôs a teoria quântica (1900), derrubando a teoria da emissão de radiação em ondas contínuas por corpos aquecidos; não obstante, Niels Bohr aplicou a teoria de Planck (1913), chamada de “teoria dos quanta” e descobriu que a natureza era, fundamentalmente, imprevisível; consecutivamente, a teoria da relatividade, de Albert Einstein concluiu que o espaço e o tempo não tinham existência independente e nem podiam ser dissociados da experiência humana¹⁰³.

Resta dizer que o socialismo ganhou sua versão científica a partir dos escritos de Karl Marx e Friedrich Engels. A idéia de que aconteceria uma revolução, de âmbito mundial, provocada pelos antagonismos entre a classe operária e a burguesia ganhou muitos adeptos pelo mundo. Na década de 1870, muitos socialistas haviam se tornado revolucionários profissionais e estavam dispostos a fazer tudo que fosse necessário pela causa que defendiam.

Em 1900, alguns jovens russos aderiram ao movimento revolucionário, quase todos vindos de condições sociais privilegiadas. O mais promissor deles foi o filho de um diretor escolar que havia alcançado a condição de nobre, chamado Vladimir Ilitch Ulianov, mas que a maioria das pessoas conhecem hoje simplesmente como Lenin. Outros que dispuseram de condições semelhantes e que trabalharam pela revolução lado a lado foram Lev Brinsein (1879-1940) e Iosif Djugatchivili (1879-1953), conhecidos como Lev Trotski e Iosif Stalin¹⁰⁴.

¹⁰³ PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p.500-502.

¹⁰⁴ Idem, p. 548-550.

Diante de todo o percurso que realizamos até aqui, podemos extrair pelo menos três questões centrais e que contextualizam o nascimento de *Charlie*: 1) era um período de grandes transformações e incertezas, tanto na política – atrelada de maneira indelével à economia – quanto na ciência, que passava por mudanças estruturais e pouco conclusivas, abrindo um campo indefinível de possibilidades; 2) o sentimento de amor exacerbado à nação – patriotismo – interferia na forma do sujeito pensar e agir, tornando incompreensíveis as mudanças na ciência e até pervertendo o uso dela para seus fins e 3) todo um modo de vida que, de um lado, estava cada vez mais se reafirmando, de outro ele estava sendo colocado em questão.

Tendo um panorama da conjuntura, é possível, contudo, destacar a trajetória de Charles Spencer Chaplin.

Capítulo 2 – História de uma personalidade

“Antes que se inaugurasse a Ponte de Westminster, Kennington Road era apenas uma trilha de animais. Depois de 1750, construiu-se uma estrada nova a partir da ponte, ligando-a diretamente a Brighton. Em consequência, Kennington Road, onde passei grande parte da minha meninice, ostentava algumas belas casas de fina arquitetura, de cujos balcões de ferro forjado quem ali morava, outrora, poderia ter visto o Rei Jorge IV passar de carruagem a caminho de Brighton.

Pelos meados do século dezenove, a maioria dessas residências entrara em decadência, transformando-se em casas de cômodos e apartamentos. Algumas, todavia, permaneceram invioladas e eram ocupadas por médicos, comerciantes prósperos e artistas de variedades. (...)

Menino de doze anos, costumava eu postar-me diante da ‘Tankard’ a apreciar esses ilustres cavalheiros que apeavam de seus carros e entravam na sala do bar, onde a elite dos comediantes¹⁰⁵, aos domingos, se reunia para tomar um último trago antes de ir para casa almoçar. Como eram sedutores com seus ternos de xadrez e chapéus côco cinzentos, fazendo coruscar os brilhantes de anéis e alfinetes de gravata! (...)

Quando o último ia embora, era como se o sol se escondesse por trás de uma nuvem. E eu tinha que voltar para um quarteirão de velhas casas abandonadas que ficavam por trás de Kennington Road, em Pownall Terrace, 3, e subir as escadas desconjuntadas do nosso pequeno sótão. A casa era deprimente e um cheiro de lavagem azeda e roupas velhas impregnava o ar.(...)

Naquele domingo o quarto ainda parecia mais deprimente, pois por alguma razão minha mãe não o arrumara. Habitualmente ela o mantinha limpo, pois era viva, animada e ainda moça – não completara trinta e sete anos – e conseguia fazer com que aquela miserável água-furtada reluzisse de asseio e conforto. (...) A presença alegre de minha mãe, o conforto do quarto, o macio borbulhar da água fervente derramada no nosso bule de barro, enquanto eu lia meu semanário humorístico, eram os prazeres das calmas manhãs de domingo”.

Charles Chaplin¹⁰⁶

¹⁰⁵ A palavra “comediante” pode referir-se tanto ao ator cômico como a qualquer tipo de ator.

¹⁰⁶ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 03-04.

A infância: controvérsias sociais

Logo no início de sua autobiografia, Chaplin contou como acreditou que fossem as ruas da Inglaterra na segunda metade do século XVIII, descrevendo brevemente algumas transformações ocorridas. Sua identificação com o desenvolvimento do subúrbio e com a Kennington Road refletem a experiência por que passou na infância – a sua miséria – e retratam a orbe do ator cômico no subúrbio londrino, remontando às suas origens e àquilo que o instigou ao seu ofício. Revelam, ainda, as nuances e os dissabores – a inconstância – do trabalho artístico, confessando também um pouco de sua visão da nobreza britânica, de como o pequeno *Charlie* apreciou o requinte e o luxo que quis e, posteriormente, conseguiu ostentar.

Há este tempo, a presença da dualidade pobreza/nobreza foi persistente, na arquitetura e nas pessoas que o circundavam, reunindo os traços do luxo preservado e os atores cômicos que “deram certo”, voltando a sua atenção, todavia, para o avesso das condições pouco favoráveis em que vivia com sua mãe, uma atriz que não conseguiu firmar-se no teatro de variedades e que se esmerou nas costuras, a fim de conseguir algum dinheiro para o próprio sustento e o da prole.

Contudo, o olhar mais bem elaborado sobre as mudanças ocorridas no século XIX denuncia que a falta de casta de *Charlie* obrigou-o a aceitar as dificuldades como inevitáveis – pelo menos naquele momento – levando-o a projetar tempos distantes e, sobretudo, ao refúgio nos sonhos de prosperidade e à edificação de um universo fantasioso, com o qual nutria sua sobrevivência em meio às hostilidades sociais.

Considerando que “*as tendências que não encontram satisfação nos atos, se satisfazem com imagens, ficções, criação de tipos, teorias*”¹⁰⁷, é quisto afirmar que quando faltaram trabalho e comida, *Charlie* alimentou-se de esperança, imaginando possibilidades que estiveram ineficazes.

Nesta perspectiva sua mãe, Hannah Hill Chaplin – como Charles Chaplin relatou em sua autobiografia – explicou-lhe sobre técnicas de teatro, contava anedotas e corrigia a sua dicção; apegando-se à religião e à bíblia nos tempos mais difíceis, chegou a interpretar para *Charlie* a paixão de Cristo, culminando no trecho em que Jesus pergunta: *Meu Deus, por que me abandonastes?* Nessa ocasião, ambos puseram-se a chorar ao verem

¹⁰⁷ COURBERIVE, J. de. *Você conhece suas tendências?* Tradução de Cecília B. Pereira. Edições Paulinas, São Paulo, 1961, p. 102-103.

contemplada a pergunta que eles mesmos, provavelmente, tentavam ignorar. Continuando, Hannah, então, certificou: “*Você vê como Ele era humano; como todos nós, também padecia de dúvidas*” e quando *Charlie* desejava, ingênua e infantilmente, morrer para encontrar-se com Jesus, ela completou: “*Jesus quer que você primeiro viva e cumpra o seu destino neste mundo*”.

Segundo Chaplin contou em sua autobiografia, sua mãe teria enchido-os (ele e seu irmão Sydney) de alegria e distinção, ascendendo àquela espécie de “luz” que “*deu à literatura e ao teatro seus temas maiores e mais ricos: amor, piedade e humanidade*”, mesmo nos tempos difíceis, exceto quando ela esteve doente¹⁰⁸.

Aos três anos de idade ele, sua mãe e seu irmão Sydney, que era quatro anos mais velho e, pelo que se acreditou, filho de um lorde africano, viviam em três cômodos mobiliados; uma empregada tomava conta dos garotos, enquanto Hannah trabalhava à noite com teatro. Ao voltar, ela deixava doces sobre a mesa, no intuito de que seus filhos os encontrassem na manhã do dia seguinte, enquanto ela ainda estivesse dormindo. Chaplin afirmou, além disso, que Hannah gostava de vesti-los bem e que os passeios de domingo eram verdadeiras *orgias de elegância*.

A Londres deste tempo, na descrição de Chaplin, era alegre, pacata e calma, com bondes de tração animal, lojas e restaurantes; tinha vendedoras de flores na rua e um cheiro úmido de rosas regadas de frescor na primavera. Tinha pouco a ver com a narração de Hobsbawm, por exemplo. Certamente, essa era a parte de Londres que Chaplin conhecera ou, voluntariamente, fazia questão de contemplar – até então.

Conforme ele escreveu em sua autobiografia, Hannah falava constantemente da vida de luxo que tivera na África, junto do pai de Sydney – um sujeito de meia idade, com quem ela teria fugido aos dezoito anos de idade – em meio às plantações, com cavalos de sela e cercada de criados. Ao voltar para a Inglaterra, ela retomou um romance com Charles Chaplin (pai), casaram-se e vieram a separar-se depois de quatro anos juntos.

Quanto ao pai, o primeiro trecho em que ele figura na autobiografia de Chaplin referiu-se ao momento em que um tal de Armstrong preocupava sua mãe, ainda aos três anos de *Charlie*, durante o processo que Hannah movia contra Charles Chaplin (pai), a fim de conseguir pensão para os filhos. Na verdade, Armstrong era o advogado de Chaplin (pai)¹⁰⁹. O divórcio era possível naquela época, mas só para quem tivesse dinheiro para

¹⁰⁸ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 17.

¹⁰⁹ Idem, p. 07-09.

pagar as suas despesas legais e, talvez por isso, Chaplin (pai) e Hannah nunca se divorciaram.

Chaplin escreveu que a existência do pai foi pouco sentida por ele, pois eles não viveram juntos tempo suficiente para atribuir-lhe uma participação em sua vida que fosse significativa. O pai era de origem francesa, alcoólico – um ator calado, taciturno – descrito por Hannah como semelhante a Napoleão. Enquanto o seu irmão Albert ficou rico, ele tornou-se um ator e mostrou o seu talento, sendo reconhecido nos teatros de Londres pelos seus dotes de barítono¹¹⁰. Todavia, ao beber o que ele mostrou foi o seu gênio violento, como *Charlie* pôde comprovar posteriormente, ao passar algum tempo junto dele, durante um dos internamentos de sua mãe no hospital Cane Hill.

Chaplin calculou que, naquele tempo, beber fazia parte da praxe do ator, pois no intervalo de cada ato esperava-se a sua presença no bar do saguão – entre os espectadores – e alguns espetáculos rendiam mais lucros no bar que na bilheteria. Portanto, como explicou na página dez de sua autobiografia, *“muitos atores se perdiam na bebida – e meu pai foi um deles”*. O suicídio de atores, todavia, foi descrito por Chaplin como bastante comum.

Seus avós maternos também eram separados, mas sem confessarem o motivo, que pareceu ser o flagrante de seu avô em um amante da avó de *Charlie*. O avô, Charles Hill, sofria de reumatismo e era sapateiro em Walworth, um distrito operário de Londres, enquanto a avó Mary Ann Hill e o tio Henry trabalharam ao seu lado, sem nunca prosperarem. Mary Ann foi também negociante de roupas usadas¹¹¹. Eles tinham, além disso, um segredo de família: a mãe de Hannah era mestiça de cigana.

Chaplin alegou que *“Medir o comportamento de nossa família pelos padrões comuns seria erro tão grande quanto mergulhar um termômetro em água a ferver”*¹¹². Talvez devêssemos generalizar tal consideração e torná-la uma espécie de axioma.

Nada obstante, a partir de 1894, os problemas financeiros tornaram-se a regra na vida de *Charlie*, Sydney e Hannah.

Quando se separou, Hannah desfrutava de condições para sustentar a si e aos seus filhos. Porém, ela teve problemas de saúde que prejudicaram sua voz e passou por grandes dificuldades depois de certo período. As roupas foram tornando-se insuficientes, principalmente para o inverno e o trabalho de Hannah na máquina de costuras alugada, mal

¹¹⁰ MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 17.

¹¹¹ Idem, p. 14-17.

¹¹² CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 10.

pagava as despesas do cômodo em que moravam, também alugado. Nesses momentos de penúria, invariavelmente, procurou forças na religião protestante. Posteriormente, ela passou a ter enxaquecas e, uma vez ou outra, não conseguiu sequer costurar. *Charlie* chegou a censurá-la por não voltar a trabalhar com teatro, mas sua mãe justificou-se, dizendo que aquela vida era falsa e artificial, fazendo-os esquecerem-se de Deus. Contraditoriamente, o seu entusiasmo tornava-se contagiante quando ela falava espontaneamente sobre teatro¹¹³.

Nessa época, a Lei dos Pobres já vigorava na Inglaterra, como pudemos concluir no primeiro capítulo e dava “apoio” aos pobres e indigentes. Não havendo outra saída e conforme fora possível nesse período, Hannah recolheu-se com seus filhos no asilo de Lambeth. Chaplin descreveu sua entrada em Lambeth da seguinte maneira:

Claro que compreendíamos a vergonha que significava ir para o asilo, mas quando mamãe nos falou a respeito, Sydney e eu achamos que era uma grande aventura e uma mudança para quem vivia num quartinho apertado. Mas naquele dia sombrio só compreendi realmente o que estava acontecendo quando transpusemos os portões do asilo. Só então o desolado espanto da nova situação me atingiu; pois ali teríamos que nos separar, mamãe de um lado, para a seção de mulheres, e nós, para a seção das crianças. (Chaplin 1964:20)

Três semanas depois eles foram transferidos para a Escola de Hanwell para Crianças Órfãs e Indigentes, onde ficaram durante dois meses, retornando a Lambeth apenas para ver Hannah e, em seguida, permaneceram um ano em Hanwell.

Posteriormente, como Hannah não conseguia emprego e Chaplin (pai) não estabelecia bons contratos teatrais *Charlie*, Hannah e Sydney mudaram diversas vezes de cômodo, procurando sempre algo mais barato, até que tiveram de recorrer novamente à política pública de amparo aos pobres. Desta vez, *Charlie* e Sydney foram mandados para a escola Norwood, que segundo Charles Chaplin era mais sombria e triste que Hanwell. Foi no período em que estavam “hospedados” em Norwood que Hannah foi internada temporariamente no hospital – ou asilo de alienados, como preferiu Chaplin – Cane Hill e uma semana depois o juiz decretou que Sydney e *Charlie* ficariam sob a custódia de Chaplin (pai)¹¹⁴.

¹¹³ Idem, p. 18.

¹¹⁴ Idem, p. 27.

Hannah, a partir da primeira internação, oscilou entre períodos de lucidez e surtos temporários que a levaram repetidamente ao Cane Hill. Em algumas ocasiões, depois do falecimento de Chaplin (pai), ela causou constrangimentos, como quando ofereceu pedaços de carvão aos garotos de sua vizinhança – como presente – e passou a agredir as pessoas gratuitamente. *Charlie*, durante uma das internações da mãe, vagueou envergonhado pelas ruas e evitou ao máximo encontrar com seus vizinhos, desviando-se deles pelas ruas. Entretanto, logo fez amizade com alguns rachadores de lenha e pôs-se a trabalhar com eles até Sydney chegar de viagem e declarar que tinha planos para labutar como ator¹¹⁵. Em 9 de maio de 1903, um médico considerou em seu relatório que Hannah dizia que o piso era o rio Jordão e que não conseguia atravessá-lo¹¹⁶.

Durante o tempo na casa de Chaplin (pai) e de Louise – que tecnicamente eram amantes – as bebedeiras do casal castigaram os irmãos, a ponto deles terem até sido trancados do lado de fora da casa por Louise, que pareceu se sentir ameaçada de perder a já escassa atenção que conseguia arrancar de Chaplin (pai).

Chaplin asseverou em sua autobiografia que, mesmo durante a infância, ele conhecia exatamente o estigma social que a sua condição econômica indicava. Como demonstrativo de sua pobreza, ele lembrou que na Inglaterra do fim do século XIX e início do XX, um assado aos domingos era sinal de respeitabilidade – e a falta dele atirava-os à classe dos mendicantes. Portanto, ele pertencia a esta classe¹¹⁷.

Ele também grafou que num certo dia Hannah, que estava acompanhada de *Charlie*, chamou a atenção de alguns meninos que atormentavam uma mendiga esfarrapada e suja. Para surpresa de todos, a mulher era Eva Lestock, uma velha amiga de Hannah dos tempos de teatro. Hannah, sem titubear, levou aquela senhora para o pequeno quarto em que moravam – depois de passar por uma casa de banhos públicos – e hospedou-a por alguns dias, cedendo roupas e algum dinheiro do pouco que tinha¹¹⁸.

Tal descrição, caso tenha sido fidedigna, ilustra de maneira bastante adequada a situação e as possibilidades do ator de variedades e da família Chaplin no final da era vitoriana, considerando sua posição social e o que se levantou acerca desse período, fazendo crer que sejam verdadeiras as assertivas.

Segundo os dados levantados por Milton, Chaplin trabalhou em vários tipos de

¹¹⁵ Idem, p. 65-66.

¹¹⁶ MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 39-40.

¹¹⁷ Idem, p. 44-45.

¹¹⁸ Idem, p. 50.

serviços. Foi balconista numa loja que vendia óleo para lâmpadas e outros artigos, mas seu hábito de levar para casa uma ou duas velas valeu-lhe a demissão. Trabalhou como ajudante de barbeiro e aprendeu o suficiente para cortar o próprio cabelo, usando um arranjo de três espelhos armados, mas foi dispensado, pois seus hábitos no trabalho foram considerados inadequados. Foi assistente gráfico, tendo conseguido o emprego ao alegar experiência anterior. Apesar de cometer erros nas coisas mais simples que fazia, *Charlie* manteve-se por dois meses no serviço, até não suportar mais a fadiga ocasionada pelo trabalho¹¹⁹.

Após a morte de seu pai, em 1900, *Charlie* vendeu flores e a faixa preta no braço, indicando luto, ajudou nos rendimentos. Entretanto, logo Hannah surpreendeu-o a vender flores num bar e impediu-o de continuar, alegando que na mesma medida em que a bebida matou Chaplin (pai) o dinheiro vindo de bares iria trazer má sorte. Chaplin afirmou, contudo, que tivera forte tendência para o comércio.

Um erro que foi recorrente em inúmeras publicações sobre Chaplin é de que seu pai teria morrido em 1894. Este equívoco deveu-se principalmente ao fato de uma das primeiras cronologias publicadas sobre a vida de Chaplin – a de Georges Sadoul, de 1952 – provavelmente a única que reunira tantas informações até então, trouxe essa data e acarretou uma avalanche de erros subseqüentes. Os trabalhos mais recentes e as páginas da internet sobre o assunto, bem como a própria autobiografia de Chaplin, apontam mais comumente a data de 1900. Outro engano desse tipo configurou na antologia de textos, organizada pela Editora Íris, em que foi atribuída a Chaplin a afirmação de ter começado na Keystone com 21 anos de idade, quando, na verdade, iniciou no cinema em 1914, com a idade próxima de 25 anos. Esta pode ter sido uma falha tanto da Editora, quanto do próprio Chaplin, ao escrever sobre o assunto¹²⁰.

Entre 1900-1902, ele deixou a escola e dedicou-se a vários trabalhos. Foi entregador numa mercearia, mas entre uma entrega e outra consumia a mercadoria do depósito. Posteriormente, herdou de Sydney um emprego de recepcionista no consultório médico dos doutores Hool e Kinsey-Taylor. Ele assegurou em sua autobiografia que foi um sucesso na função, mas não gostava de fazer a limpeza das vidraças, o que lhe custou o emprego. Entretanto, ele foi indicado para ser menino de recados numa abastada casa particular, onde se sentiu afortunado. Ele escreveu ainda que lá foi tratado como criança

¹¹⁹ MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 36.

¹²⁰ CHAPLIN, Charles. *Carlitos: uma antologia*, p. 21.

(ele tinha entre 10 e 12 anos de idade) e que era mimado por todas as criadas. Contudo, novamente uma distração na execução do trabalho o fez perder o emprego.

Charlie foi também soprador de vidro – por um dia – ofício sobre o qual haveria lido na escola, deduzindo que esta era uma atividade romântica. Porém, quando o calor do vidro sufocou-o ele deixou de lado o seu romantismo. No limite das dificuldades ele chegou até a vender suas roupas velhas e a fabricar brinquedos, mas sem lograr grandes êxitos. Sem sonhar demasiado, atuar no teatro de variedades também figurava como uma opção profissional.

Outra de suas histórias desse período, talvez a mais tragicômica de Charles Spencer Chaplin, referiu-se ao seu avô materno. Ao ficar doente, este ajudava na cozinha do hospital onde esteve internado, aproveitando a oportunidade para roubar ovos e mandá-los para Hannah. Ela e *Charlie* alimentaram-se durante algumas semanas de variados pratos, feitos à base de ovos, conforme comentou¹²¹.

Satisfazendo suas tendências não realizadas, *Charlie* imaginou, no entanto, que poderia ser o proprietário de algum tipo de negócio, invariavelmente na área dos comestíveis. Só faltava-lhe uma coisa para fazê-lo: capital. E a pergunta que permaneceu não respondida foi: como arranjá-lo? Também pensou em ficar milionário exercendo a profissão de advogado ou tornando-se membro do Parlamento inglês¹²².

Entremeio a tudo isso, a família Chaplin também teve os seus momentos de abundância e cuidado com o bom trato das coisas.

Quando *Charlie* tinha oito anos de idade sua mãe reencontrou uma velha amiga de ofício, que abandonara o palco para tornar-se amante de um coronel velho e rico. Segundo Chaplin, o entusiasmo do reencontro propiciou um convite para que Hannah e família passassem o verão no elegante bairro de Stockwell, em companhia da ex-atriz de variedades. Como eles passavam por dificuldades e *Charlie* sofria com asma, não foi preciso insistir para que Hannah aceitasse.

Amiúde, Hannah e *Charlie* – Sydney trabalhava na colheita de lúpulo nesta época – estavam numa casa luxuosa, com criadagem composta de quatro mulheres (uma cozinheira e três criadas) e quartos decorados, comendo frutas à vontade e com as refeições principais servidas em baixelas de prata. *Charlie* tornou-se próximo de um garoto que morava na casa vizinha, filho de um bancário e não exitou em usar os seus brinquedos. Um

¹²¹ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 52-54 e 58-60.

¹²² MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 26.

moço que, curiosamente, freqüentava a casa apenas quando o coronel estava ausente, aconselhou Hannah a dar banhos frios em *Charlie* todas as manhãs, no intuito de curar a sua asma, o que pareceu ter surtido algum efeito. Uma frase de Chaplin, tirada de sua autobiografia, resumiu sua sensação nesse período: “*É impressionante como a gente se adapta com facilidade à vida dos ricos*”¹²³.

Com doze anos, *Charlie* e sua mãe reencontraram os McCarthy, uma família abastada da qual Hannah conhecia a senhora MacCarthy, que fora uma comediante irlandesa e neste tempo estava casada com um próspero contador, o senhor Walter MacCarthy. Os MacCarthy tinham se mudado recentemente para a parte elegante de Kennington Road, na Walcott Mansions. Nesta época, *Charlie* dava aulas de dança numa casa de família e mantinha-se estudando. Ele conheceu o garoto Wally McCarthy, filho do casal MacCarthy, que tinha a sua idade.

Conforme afiançou Chaplin, eles gostavam de brincar de gente grande, fazendo de conta que eram atores de variedades – o que pode ser considerado natural e sintomático para eles, já que as mães de ambos o haviam sido. Eles fumavam charutos imaginários, dirigiam uma charrete com um pônei – igualmente imaginários – e, com isso, alegravam os olhos de seus pais. Hannah não se aproximou novamente da senhora MacCarthy, porém *Charlie* e Wally se tornaram grandes amigos.

Sempre que voltava da escola, *Charlie* ia brincar de teatro com Wally e, como normalmente atribuía-se a tarefa de diretor, distribuiu sempre os papéis de vilão para si mesmo, porque os achava mais interessantes. Brincavam até a hora do jantar e *Charlie* demorava-se com o intuito de ser convidado para fazer a refeição, afinal não sabia se teria o que comer em casa. Pelo que computou, em geral conseguiu bons resultados com essa estratégia, mas às vezes tinha que voltar para casa com fome.

Conforme Chaplin escreveu em sua autobiografia, nestas ocasiões sua mãe o recebeu com alegria e logo preparou um pão frito na gordura ou um dos ovos roubados por seu avô. Ela também lia para *Charlie* ou ficava junto à janela, divertindo-o com comentários sobre os transeuntes, imaginando o que eles fariam ao chegar em casa, tomando por referente a postura e o jeito de andar. Como era de se esperar, aos que iam lentamente e sem vontade era atribuído que algo triste os esperava e os apressados estariam correndo para fazer um jogo, na esperança de ganhar algum dinheiro. Os mais desajeitados estavam com azia ou preocupavam-se com um buraco nos fundilhos da calça, supunha a

¹²³ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 46.

mãe de *Charlie*, inventando inclusive os seus nomes¹²⁴.

Como Hannah manteve a preocupação de corrigir a pronúncia *cockney*¹²⁵ dos seus filhos, transmitiu para eles uma inquietação comum nos melhores atores e, além disso, contribuiu para que eles perdessem um revelador de sua origem popular, investindo-lhes um toque sutil de distinção. É possível que, entre outras coisas, ela tenha tentado compensar seu problema vocal, cuidando da dicção dos filhos e do seu humor, evitando-lhes a própria amargura. Também é crível que tenha feito deles sua platéia, para quem interpretou alguns de seus melhores momentos, bem como aqueles personagens que gostaria de ter feito e nunca mais poderia – mas seus filhos sim. Conhecendo a trajetória de Charles e Sydney, é pertinente concluir que esta mensagem, mesmo que tenha sido de forma inconsciente, foi assimilada.

O convívio com ambientes diferenciados, sempre abalizados por artistas de variedades, permitiu-lhes circular entre diversas camadas sociais, lidando com costumes e hábitos díspares, além de impor uma espécie de colaboração mútua, mesmo que algumas vezes fosse a contragosto de *Charlie*.

A descoberta do trabalho artístico como meio de sobrevivência

Segundo Chaplin, em sua autobiografia, a primeira vez que representou diante de uma platéia foi aos cinco anos, devido ao problema na voz de sua mãe. Há algum tempo a voz de Hannah começara a tornar-se fraca, pouco confiável e a sua preocupação com isso piorou as coisas, transformando-a “num feixe de nervos”¹²⁶. Contudo, numa apresentação no modesto teatro Aldershot, para um público pouco seletivo – composto em sua maioria de soldados – *Charlie* saiu em seu socorro. Nessa ocasião, Hannah já não dispunha mais de uma empregada e por isso deixava *Charlie* sozinho num quarto de pensão ou tinha de levá-lo para o local de trabalho. Ela cantava quando a sua voz falhou irremediavelmente, causando risos agressivos e atraindo o escárnio do público. Pelo que ele próprio contou, *Charlie* foi colocado no palco por um homem desconhecido dele. Como já haviam ouvido o pequeno *Charlie* cantando, puseram-no para substituir momentaneamente sua mãe.

¹²⁴ Idem, p. 60-61.

¹²⁵ Pronúncia especial do inglês, comum às pessoas das camadas populares de Londres, estas conhecidas como *cockneys*.

¹²⁶ Idem, p. 12.

Então, uma chuva de moedas teria surpreendido-o no meio da cançoneta. *Charlie*, sabendo da necessidade daquele dinheiro, avisou ao público que primeiro ia recolhê-lo e só depois terminaria a canção, o que causou risos. O homem que o levou ao palco teria novamente aparecido, desta vez para ajudá-lo com o dinheiro, o que atraiu as suspeitas de *Charlie* de que estaria sendo roubado. Ao aperceber-se disso, a platéia riu-se às gargalhadas. Somente depois de ter visto o dinheiro ser entregue nas mãos de sua mãe é que terminou, com sucesso, a apresentação, fazendo até uma imitação da voz desafinada de Hannah que, como era de se esperar, agradou muito ao público arruaceiro. Hannah acabou sendo aplaudida, ao ir buscar o jovem “ator” folgazão¹²⁷.

Sobre Hannah neste tempo, Chaplin escreveu o seguinte:

*Era pequenina, elegante, sensível e precisava lutar contra os terríveis obstáculos daquela era vitoriana na qual a riqueza e a pobreza eram extremas e as mulheres das classes pobres não tinham outra escolha senão trabalharem em serviços domésticos ou serem exploradas pelos sweat-shops*¹²⁸. (Chaplin 1964:14-15)

Hannah fez alguns trabalhos curtos como enfermeira e vendeu quase todas as suas coisas, mas preservou, entretanto, uma mala com seus figurinos, segundo Chaplin, na esperança de recuperar a voz e voltar ao palco, o que nunca mais conseguiu fazer. Assim, dedicou-se à costura e, habitualmente, representou em casa vários personagens – de seu e de outros repertórios – para *Charlie* e Sydney, ressuscitando os seus figurinos e mostrando alguns de seus velhos programas¹²⁹. Ela representou para os filhos desde Napoleão até Jesus Cristo, envolvendo a progênie num ambiente que era, num só tempo, artístico e familiar.

Ao receber alta da sua internação – aquela que levou *Charlie* e Sydney a morarem com Charles Chaplin (pai) – Hannah alugou um quarto e trouxe os filhos para morarem com ela. Para os garotos, parecia que sua mãe nunca tivera adoecido. Charles (pai) passou a pagá-la uma pensão semanal e Hannah voltou a costurar. Chaplin não recordou nenhuma grande dificuldade desse período, a não ser o mau-cheiro de uma fábrica de pickles que ficava perto de sua casa. A escola interessou pouco a *Charlie*. Ele articulou que:

¹²⁷ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 12-14.

¹²⁸ Estabelecimentos aliciadores de empregados a preços ridiculamente baixos.

¹²⁹ *Programa* é um tipo de panfleto que é distribuído entre os espectadores de teatro antes do espetáculo ser apresentado, com informações sobre o mesmo.

Se acaso alguém me houvesse alertado o interesse, se antes de cada matéria lesse algum prefácio estimulante que me despertasse a inteligência, me oferecesse fantasias em lugar de fatos, me divertisse e intrigasse com o malabarismo dos números, romantizasse mapas, desse-me um ponto de vista a respeito da História, e me ensinasse a música da poesia, talvez eu tivesse sido um erudito. (Chaplin 1964:35)

Junto de Hannah a dedicação ao teatro foi novamente estimulada em *Charlie*, de forma tal que ela chegou a convencê-lo de que ele tinha algum talento e, mais uma vez de forma inesperada, o teatro ajuntou-se à prática cotidiana de *Charlie*.

Perto do natal, a escola encenou *Cinderela*, mexendo com os brios do pequeno *Charlie*, que não fora incluído no elenco. Conforme contou em sua autobiografia, ele pôs-se a criticar duramente a atuação simplista dos meninos e a incoerência e falta de comicidade das meninas, usando todo o “arsenal” de conhecimentos adquirido com a sua mãe. Somente uma das atrizes cativou-o, aparentemente mais pela sua beleza que por sua interpretação. A inveja daqueles que haviam constituído a peça consumia-o e ele reservou em seu íntimo a certeza de que poderia fazê-lo muito melhor, principalmente se fosse preparado por sua mãe. Não obstante, dois meses depois seu desejo seria contemplado.

Hannah descobrira uma poesia cômica na vitrine de uma loja de jornais e, considerando-a muito engraçada, acabou copiando-a e levando para casa. *Charlie* deu-lhe uso. Num intervalo entre as aulas ele recitou a poesia para um de seus colegas, atraindo a atenção do professor e provocando seu riso. Ao chegaram os demais alunos, o professor Reid fê-lo repetir para toda a sala, que também reagiu positivamente, às gargalhadas. O resultado foi que *Charlie* teve de ir a cada classe da escola para recitar o tal poema. Depois disso, como Chaplin explicou, sentia-se mais satisfeito com a escola e até melhorou as suas notas, apenas interrompendo o seu percurso estudantil devido à necessidade de trabalhar – com teatro de variedades¹³⁰.

Em 1898, o senhor Chaplin (pai) convenceu Hannah de que *Charlie* devia iniciar sua carreira no palco, ajudando-a economicamente e, em seguida, persuadiu o diretor da trupe de sapateadores de tamancos (*clog dancers*), o senhor Jackson, a contratá-lo. *Charlie* ensaiou seis semanas para conseguir desenvolver toda as habilidades exigidas.

A trupe era conhecida como *Oito Rapazes do Lancashire (Eight Lancashire Lads)* e apresentava-se nos *music hall* de Londres, assim como em turnês pela Inglaterra.

¹³⁰ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 35-36.

No natal daquele ano, eles representaram gatos e cachorros no teatro London Hippodrome, que Chaplin descreveu como novo e primorosamente decorado. *Charlie*, mesmo sem saber ler muito bem, tomou contato com o trabalho de Dickens e até tentou interpretar um de seus personagens, imitando um ator que vira fazê-lo, mas não conseguiu um bom resultado. As crianças integrantes da trupe freqüentaram as escolas das localidades onde fizeram turnê, mas isso não adiantou muito para *Charlie*, como constatou¹³¹. Figurou nesse tempo em suas preocupações ampliar sua competência, aprendendo acrobacias (o que não deu certo) e malabarismo cômico, no intuito de aumentar sua renda. Três meses antes de deixar a trupe, *Charlie* participou de um espetáculo em auxílio a seu pai, que estava bastante doente.

Depois disso, *Charlie* passou em torno de dois anos procurando a esmo entre os empregos que pareceram viáveis e, conforme escreveu na página 69 de sua autobiografia, entre um emprego e outro ele sempre “*engraxava os sapatos, escovava a roupa, punha um colarinho limpo e fazia visitas periódicas à Agência Teatral de Blackmore, em Bedford Street, perto do Strand*”. Em decorrência disso, ele acabou conseguindo um contrato de quarenta semanas para representar, em turnê, o papel de Billie, o empregadinho de Sherlock Holmes.

Antes de começar a turnê, em meados de 1903, *Charlie* teve de representar em Londres numa peça chamada *Jim, o romance de um cockney*. Com a ajuda de Sydney, ele conseguiu fazer um bom trabalho e arrancou bons comentários da crítica – os únicos elogios feitos à peça – no jornal London Tropical Times. Quanto a esse espetáculo, Chaplin comentou que conseguiu ir bem com as palavras, mas o que o atrapalhou foi a parte mecânica das cenas.

A primeira turnê de Holmes conseguiu agradar bastante ao seu público e, por isso, houve uma nova turnê, três semanas depois do término da primeira. Foi a primeira vez que *Charlie* usou conscienciosamente a técnica teatral e as suas habilidades foram amplamente desenvolvidas a partir daí. *Charlie*, então, pediu para a gerência que contratasse Sydney para a próxima turnê – e conseguiu-o. Os irmãos viajaram juntos na segunda e na terceira turnês de Sherlock Holmes.

Antes de terminar a terceira turnê *Charlie* conseguiu uma oportunidade melhor, para apresentar o mesmo personagem numa peça curta, em Londres, aumentando os seus rendimentos. A crítica a esse trabalho, não obstante, foi favorável e *Charlie* já se tornara

¹³¹ Idem, p. 38.

um ator conhecido no circuito teatral de Londres¹³².

Depois de terminada a turnê com Holmes, *Charlie* ficou dez meses sem trabalhar e Sydney também encerrou a sua temporada na mesma época. Sydney logo conseguiu um novo emprego, fazendo comédias pastelão na pequena companhia teatral de Charlie Manon e, em seguida, foi contratado por uma companhia de maior relevância, a de Fred Karno.

Charlie trabalhou na companhia de variedades Casey's Circus, mas não se manteve lá por muito tempo. Apesar de ser o astro da companhia, ele achou o espetáculo horrroso e não quis estender-se na mesma. Pelo que considerou, foi um período produtivo, em que ele pôde exercitar-se como ator.

Depois do Casey's Circus, *Charlie* tentou desenvolver seu próprio espetáculo, passando por uma dolorosa experiência no Forester's Music Hall. Tendo extraído algumas piadas de um livro norte-americano de humorismo, ele ensaiou durante semanas e, enfim, arranhou uma apresentação. Após as primeiras piadas, cascas de laranja e vaias o expulsaram do palco. Também representou um galã juvenil num esquete¹³³ que só manteve-se uma semana em cartaz e escreveu uma cena cômica chamada *Os doze homens justos*; vendeu a idéia, contratou elenco mas não conseguiu estreiar, pois Charcoate, um ilusionista que comprou o trabalho, desistiu dele após três dias de ensaio.

Posteriormente, Sydney conseguiu que *Charlie* entrasse para a companhia de Karno, em 1906 (*Charlie* estava com dezessete anos), onde permaneceu durante uns seis anos. O desempenho de *Charlie* foi muito apurado e, antes de completar dezenove anos de idade, ele se tornou um ator cômico de sucesso.

Hannah, nesta época, foi internada sem perspectivas de alta.

Charlie, contudo, tornou-se solitário e insatisfeito, pois acreditava que a vida carecia de encanto diante do seu “trabalho braçal”, conforme chamou as apresentações diárias em dois ou três *music hall* londrinos. O trabalho teatral era, para ele, um componente que integrava uma vida cada vez mais monótona, deixando-o num estado melancólico. Para acabar com tal situação, *Charlie* procurou preencher esse vazio de que perecia – homem de seu tempo que era – com um romance.

Nas suas palavras:

¹³² Idem, p. 84-85.

¹³³ Do inglês *sketch*, que significa esboço. Trata-se de uma cena curta que apresenta uma situação, geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores.

Aos dezesseis anos minha idéia de amor romântico fora inspirada por um cartaz teatral onde se via uma rapariga de pé, sobre um rochedo, com o vento a lhe agitar os cabelos. Eu me imaginava a jogar golfe com ela – jogo que detesto – a caminhar com ela pelos campos orvalhados, entregues a um palpitante sentimento. Isso era romance. Mas o amor jovem é sempre algo diferente, e sempre segue um molde uniforme. Por causa de um olhar, de algumas palavras iniciais (em geral asininas palavras) dentro de poucos minutos altera-se todo o aspecto da vida, a natureza inteira está de acordo com a gente, e subitamente nos revela suas alegrias escondidas. (Chaplin 1964:96-97)

Imbuído de tais expectativas ele conheceu Hetty Kelly, uma bailarina que trabalhava na trupe que precedia as apresentações de *Charlie*. Ele pôde vê-la, inicialmente, apenas cinco vezes, mas foi o suficiente para que Hetty figurasse nos seus pensamentos cotidianos.

Em 1909 foi com a Companhia Karno para França, representar durante um mês em Paris, e obteve grande sucesso. Lá ele continuou com suas investidas afetivas, mas dessa vez uma prostituta, cara demais para o seu bolso, acabou por frustrá-lo. Procurou também diversão nos bordéis, com os amigos da trupe. Contudo, tentou encontrar-se com Hetty Kelly que, segundo tinha ouvido falar, estava em turnê em Paris; porém Hetty havia saído na semana anterior, com destino a Moscou. Enquanto procurava Hetty, conheceu algumas bailarinas do bale do teatro Folies Bergère, onde estava apresentando e tornou-se amigo – da mãe – de duas delas, atraindo os seus elogios.

Quando voltou para a Inglaterra fez uma turnê nas cidades do interior. Teve um ataque de laringite e, por isso, perdeu a oportunidade de representar um importante papel, como protagonista, na peça *O jogo de futebol*, também da companhia de Karno.

Por acaso, encontrou Hetty ao andar sozinho pelas ruas, compadecido, após um ano sem vê-la. Ele a procurara em Londres, mas sem lograr êxito. Eles caminharam juntos, conversaram e Chaplin relatou em sua autobiografia que naquela noite sentiu-se feliz, pois conseguiu fazê-la sentir a sua personalidade – no seu tom de tristeza.

Posteriormente, *Charlie* renovou o seu contrato com Karno e foi enviado aos Estados Unidos para uma nova turnê internacional, em 1910. Na Inglaterra ele alcançara o ponto mais alto que poderia e ir para os Estados Unidos significava ampliar novamente os seus horizontes profissionais, num país em pleno vigor econômico, ao contrário da Inglaterra, que vinha de uma crise. Segundo *Charlie*, caso as suas possibilidades como ator

de alguma forma se exaurissem na Inglaterra, só lhe restaria o trabalho braçal (literalmente), considerando sua pouca escolaridade e nível de instrução. No entanto, *‘Nos Estados Unidos as perspectivas eram mais brilhantes’*¹³⁴.

Karno era bastante respeitado nos Estados Unidos e o espetáculo foi divulgado como atração principal em Nova Iorque. Porém, os resultados iniciais não foram satisfatórios, pelo menos nas primeiras duas semanas, apesar de *Charlie* ter obtido boas críticas, conforme abalizou. Chaplin escreveu o seguinte depoimento:

O norte-americano é um otimista, preocupado com sonhos rudes, e um infatigável lutador, sempre a tentar novas proezas. Espera vencer rapidamente, com a aplicação de golpes fáceis. Abafar a banca! Sair de baixo e chegar logo ao topo do pau-de-sebo! (...) Havia muitas oportunidades nos Estados Unidos. Por que haveria eu de persistir no negócio de diversões? Eu não tinha feito votos de dedicar-me perpetuamente à arte. Arranjaria outra muamba! E comecei a reconquistar a confiança em mim mesmo. Acontecesse o que acontecesse, estava determinado a ficar nos Estados Unidos. (Chaplin 1964:118)

Na terceira semana mudaram de teatro e, para surpresa de todos, o espetáculo tornou-se um sucesso, levando-os a fazer uma excursão pelo oeste dos Estados Unidos, durante a qual faziam três apresentações diárias. *Charlie*, como todos de sua troupe, guardava a maior parte do dinheiro ganho. Durante a viagem de trem, ele conheceu um trapezista mexicano que integrava a programação da excursão e os dois tornaram-se amigos. Considerando as assertivas de Chaplin, eles compartilharam ambições e, não obstante, fizeram contas e planejaram, minuciosamente, uma sociedade no negócio de criação de porcos¹³⁵. Refletindo um pouco mais, apesar do entusiasmo, *Charlie* desistiu da idéia.

Continuando com a excursão, chegaram ao Estado da Califórnia e, representando um bêbado na peça *Uma noite num “music hall” inglês*, foi apreciado por Mack Sennett, um jovem ator figurante de uma nova modalidade artística, chamada “Cinema”.

Nesta época, o cinema não era bem visto pelos atores de teatro. Ele era considerado por estes como algo menor, a não ser no que dizia respeito à garantia financeira dada pelas companhias.

Terminada a sua turnê, Chaplin tinha consigo o compromisso de que iria voltar

¹³⁴ Idem, p. 113.

aos Estados Unidos. Chegando em Londres, encontrou Sydney casado, o que apanhou *Charlie* desprevenido, pois teria que reorganizar a sua vida sem a companhia de seu irmão. A partir daí, eles passaram a verem-se apenas aos sábados, quando iam visitar a mãe, no hospital. Devido à suspeita de que Hannah tinha sido maltratada, eles decidiram interná-la num sanatório particular.

Durante catorze semanas, *Charlie* apresentou-se com a Companhia Karno nos teatros dos arredores de Londres, com sucesso – a esta altura, habitual – e, em 1913, estava de volta à América do Norte. Lá trabalharam na Filadélfia ininterruptamente, como contou Chaplin em sua autobiografia, durante cinco meses.

Após folgar uma semana, foi endereçado um telegrama a um homem chamado *Chaffin*, que deveria ser da companhia, com pedido de que comparecesse ao Edifício Longacre, localizado na parte central da Broadway. *Charlie* acreditou que poderia ser uma tia rica que ele tinha em algum lugar dos Estados Unidos. Confirmado que era para ele o telegrama, foi ansiosamente à Nova Iorque, para falar com Charles Kessel, um dos proprietários da companhia de cinema Keystone. Então, soube de Kessel que fora indicado pelo fundador da Keystone Comedy Film Company, o ator figurante Mack Sennett – a esta altura, diretor de cinema – que o viu interpretar um bêbado há algum tempo, para substituir Ford Sterling, um ator de cinema muito popular na época. Pensando no dinheiro e considerando a publicidade que ganharia trabalhando com cinema, *Charlie* decidiu tentar o contrato de um ano, para depois, todavia, voltar revigorado e com mais possibilidades para o teatro¹³⁶.

A partir do primeiro filme em que trabalhou, intitulado *Carlitos repórter (Making a living, 1914)*, Charles Chaplin tornou-se, progressivamente, um conhecido ator – e, posteriormente, diretor – do cinema cômico. A bem da verdade, pode-se dizer que o personagem Carlitos só ficou pronto depois de seu quarto filme, *Dia chuvoso / Carlitos e os guarda-chuvas (Between Showers, 1914)*, com uma progressão em sentido psicológico, tornando-o cada vez mais complexo.

¹³⁵ Idem, p. 120-121.

¹³⁶ Idem, 136-137.

O cinema: veículo de expressão subjetiva?

Para falar de Chaplin propriamente e de sua intersecção com o cinema, gostaria de explanar um pouco a respeito de como o cinema foi tratado, almejando instrumentalizar e esclarecer o debate. Novamente, foi selecionada uma obra que permitisse abalizar as principais teorias a respeito do assunto, mediante os objetivos da pesquisa, a exemplo do que foi feito com o teatro. Neste caso, a obra de J. Dudley Andrew¹³⁷ calhou prontamente para tal finalidade. Naturalmente, suas assertivas não foram as únicas a serem consideradas.

Para Andrew as primeiras teorias do cinema foram tentativas no sentido de “emancipá-lo” de outros fenômenos aos quais o público o associava, como o próprio teatro, buscando conhecer a capacidade dessa nova forma de arte, procurando que ela adquirisse autonomia e respeitabilidade.

Conforme Ferro contou, no início do século XX o cinema era considerado “*um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho*” ou uma espécie de “*máquina de idiotização*” e o filme era uma “*atração de quermesse*”. O cardeal, o deputado, o general, o professor e o magistrado, por exemplo, não gastavam seu tempo precioso com esse “*espetáculo de párias*”¹³⁸.

O teórico Vachel Lindsay, conforme abalizou Andrew, foi o primeiro norte-americano a publicar uma teoria do cinema (*The art of the moving picture*, 1916), tendo defendido que este se apoiou nos atributos de todas as artes.

Já na França, houve quem comparasse o cinema, insistentemente, com a música, considerando como semelhança entre eles a capacidade de ambos para moldar o fluxo e a aparência da realidade. Muitos ensaios publicados entre 1912-1915 preocuparam-se em diferenciar o teatro do cinema e o líder da vanguarda do cinema francês dos anos 1920, Louis Deluc, enfatizou que “*O cinema é fotografia, mas fotografia elevada a uma unidade rítmica e que, em troca, tem o poder de gerar e ampliar sonhos*”¹³⁹.

Destarte, se tomadas as assertivas posteriores – de Paul Virilio – temos que o cinema assumiu grande importância, pois operou para a mistificação psicológica, como um instrumento de percepção que, assim como as armas, estimulou e provocou “*fenômenos*

¹³⁷ ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*.

¹³⁸ FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 83.

¹³⁹ ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*, p. 21-22.

*químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido” e sobre o “sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos”*¹⁴⁰. 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”*¹⁴¹. 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 foram colocadas nos aviões de guerra, durante a Segunda Guerra Mundial, para registrar os momentos de destruição dos combates e os filmes patrióticos realizados no período entreguerras – mas não só nele. Isto é posto nos capítulos subseqüentes da presente pesquisa.

É indelével lembrar, contudo, que a aviação e o cinema foram tecnologias descobertas simultaneamente, no final do século XIX e ambos, nessa perspectiva dada, usados com fins e/ou interesses belicistas.

Até 1920 os movimentos cinematográficos alemão e francês tiveram bastante vigor conceptual, mas a partir de 1925 o centro do pensamento depurado sobre o cinema passou para a URSS, representado principalmente pela Escola Estatal de Cinema, que foi fundada em 1920.

O alemão Hugo Munsterberg acreditou que a tecnologia usada nos filmes de 1915 era suficiente para que o cinema cumprisse a sua finalidade. Para ele, a base do cinema reside na vida mental, não na tecnologia e a voracidade da sociedade por informação, educação e entretenimento é que traduziu o cinema no que se pôde ver. A técnica, portanto, serviu para a maquinaria do cinema, mas a sua vivacidade deveu-se à dinâmica da sociedade¹⁴².

Outro alemão que se opôs ao desenvolvimento tecnológico do cinema foi Rudolf Arnheim. Este acreditou que cor, som e tela panorâmica provocam uma experiência natural, afastando o cinema de sua função artística, que ele considerou primordial¹⁴³.

Entre as décadas de 1920-1940, o soviético Béla Balázs afirmou que toda forma artística é como uma lanterna apontada para uma direção específica e que, portanto, o

¹⁴⁰ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*, p. 12.

¹⁴¹ ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução, p. 154.

¹⁴² Idem, p. 25-29.

¹⁴³ Idem, p. 38.

cinema iluminou uma região escondida ou inconsciente, até o seu surgimento, que é o próprio mundo durante a sua formação, ou, pode-se dizer, conformação pelas mãos do homem¹⁴⁴. Ele considerou que o cinema esteve à mercê da necessidade, por parte do público, de um novo entretenimento, competindo com o *vaudeville*, com o *music hall* e o teatro popular¹⁴⁵, que na verdade compõem, em termos gerais, o teatro de variedades. Por isso, no início o cinema, segundo Balázs, foi basicamente um teatro filmado, ou seja, situações teatrais que eram filmadas e projetadas, polarizando seus esforços para atrair a atenção destinada, pode-se dizer, ao teatro de variedades.

Neste mesmo período, o alemão Siegfried Kracauer e o francês André Bazin acreditaram que o cinema incluía um amplo contexto e que seu compromisso era, em primeiro lugar, com a realidade.

Para Kracauer, o cinema mistura assunto e tratamento do assunto; ele 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 devem e precisam mostrar as suas próprias visões de realidade, o que proporcionaria ao cinema abordar uma realidade humana, um realismo não de fato, mas de intenção, incluindo a personalidade que lhe pode ser atribuída¹⁴⁶.

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”*¹⁴⁷. Ele considerou que os filmes refletem, sobretudo, mecanismos psicológicos que configuraram camadas profundas da mentalidade.

¹⁴⁴ Idem, p. 106-112.

¹⁴⁵ Idem, p. 95.

¹⁴⁶ Idem, p.113-121.

¹⁴⁷ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, p. 17-18.

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 atmosfera mental, deve-se entender que se tratou da discussão desses elementos que participaram de um contexto ou mentalidade nacional e integraram, até mesmo, a conjuntura internacional e não apenas a realidade deste ou daquele país.

Em Bazin há uma confrontação que é emblemática: no teatro, a força é centrípeta, levando o público para dentro de sua espiral de luz, enquanto que o cinema dispõe de uma força centrífuga, ou seja, a câmera tenta constantemente iluminar um mundo limitado e escuro, sobre o qual o cinema lançou o seu interesse. Ele rebateu uma crítica comumente feita a Chaplin de que este era pouco criativo, já que não usou muitos recursos de montagem. Para Bazin, a montagem é um recurso de que o cineasta disponibiliza, mas na medida em que isso for necessário, considerando que é o aspecto da realidade filmada que dita o corte e determina como deve ser o enquadramento utilizado. Bazin ressaltou ainda a relação do cinema com o *music hall*, a novela barata e o melodramático teatro *boulevard*¹⁴⁸, devido ao seu caráter de entretenimento popular¹⁴⁹.

Todavia, ele e Balázs frequentemente chamaram a atenção para a idéia de que o teatro retrata o drama do homem contra o homem ou até do homem contra Deus, enquanto que o cinema envolve o drama do homem e do mundo¹⁵⁰.

O diretor soviético Sergei Eisenstein (1898-1948) – um dos maiores diretores do cinema mundial e que teve seu trabalho voltado para as questões político-sociais, especialmente em defesa do socialismo soviético – procurou explorar a história, a economia, a história da arte, a psicologia, a antropologia, o teatro e incontáveis outros campos para confirmar as suas intuições sobre cinema. Ele quis, entre outras coisas, que o cinema fosse composto de um conjunto de elementos que sacudisse o seu público com uma cadeia contínua de choques que viessem de cada um desses elementos, sem dar ao enredo um grau superlativo de importância. Assim, a iluminação, composição, interpretação, história ou legendas deviam manter-se inter-relacionadas.

¹⁴⁸ Teatro *boulevard* no século XIX era o teatro de delitos e aventuras sentimentais; espécie de peça bem-feita, em que os conflitos sempre se resolvem no final.

¹⁴⁹ ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução, p. 151-174.

¹⁵⁰ Idem, p. 206.

No teatro ele campeonou maneiras de transformar a realidade em material útil a ser moldado pelo diretor de cinema. Ele aproveitou os conhecimentos que adquiriu do teatro oriental *kabuki*, que usa uma estilização exagerada – se tomarmos os padrões usuais no teatro ocidental – alterando e deformando os acontecimentos de modo a compor apenas uma base física. Dessa maneira, os códigos estilizados de gesto, som, figurino, cenário e o próprio enredo formam um conjunto físico que traz à baila um significado, ao contrário de uma ação dada pelo enredo e que é apoiada por outros elementos estilizados que a confirmam, preservando o seu significado primitivo. Um exemplo dado por Andrew é o de um assassinato, que imbuído de toda a estilização do teatro *kabuki*, perde o seu significado original e fica em pé de igualdade com outros gestos com os quais coopera numa cena. Nas suas palavras, “*Todos os aspectos do drama tornam-se iguais, a partir do momento em que todos foram estilizados na pura epiderme, na forma física*”. Todavia, empregando esses conhecimentos, Eisenstein considerou que a forma do conjunto é que contém o significado¹⁵¹.

Já o francês Jean Mitry (1907-1988), primeiro professor de cinema reconhecido da Universidade de Paris, acreditou que o cinema age como percepção natural ao mesmo tempo em que constrói um mundo paralelo – mais intenso – e que permite-nos, conseqüentemente, comparar os nossos modos de avaliar a realidade com as realidades de outras pessoas; permite-nos, sobretudo, projetar novos significados de volta na realidade, os quais nos enriquecem, mesmo sendo tributários do mundo em que vivemos. Todavia, ele considerou que “*o cinema é um mundo que se organiza na narrativa*”. Mitry atacou a teatralidade do cinema, que impedia sua liberdade e autonomia lingüística, tentando estabelecer as diferenças entre ambos¹⁵². Na assertiva de Andrew:

Tenha ou não qualquer um desses teóricos caracterizado corretamente o teatro, decerto é verdade que o cinema, por causa da atenção que dá aos acidentes e contingências que definem nossa vida, finalmente rompeu com a noção teatral de cenas autônomas ligadas umas às outras. Na linguagem de Mitry, o cinema conseguiu ver seu domínio com “processo e mudança”, em vez da reunião de um grupo de cenas. A ruptura do espaço dentro das cenas, a interveniência dinâmica do tempo através da montagem e o uso da câmara móvel ajudaram o cinema a se libertar da tirania da todo-poderosa cena. (Andrew 1989:206)

¹⁵¹ Idem, p. 53-57.

¹⁵² Idem, p.205-210.

Posteriormente, um outro teórico francês, seguindo o mesmo espectro que a universidade atribuiu ao cinema, fez grandes mudanças no pensamento sobre a sétima arte. 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 do cinema. 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 cinema¹⁵³.

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 cinematográfica¹⁵⁴.

Nesta altura, já na década de 1970, é que se tornou mais claro na teoria do cinema o que define a sua linguagem e o seu escopo de interpretação e análise, separando, arrisco afirmar, definitivamente o seu tratamento e técnica do que se referiu à sua polêmica relação com o teatro.

Passando por toda essa discussão e considerando o período em que me enverguei, adotei que o cinema, como qualquer outra modalidade artística, é uma expressão coletiva com características individuais, reservando, portanto, também um caráter subjetivo, de proporções diferenciadas – variando conforme a proposta de quem o manipulou e as possibilidades no período e localidade – advindo das experiências, idéias e concepções estéticas do artista. No período entreguerras, como pudemos ver, as acepções a respeito do cinema ainda tentavam – muitas vezes de maneira persuasiva – defini-lo e autonomizá-lo sob uma perspectiva, sobretudo, filosófica e estética, porém sem deixar de pôr em questão a tecnologia, embora fosse comum refutá-la, como o

¹⁵³ Idem, p. 211-217.

¹⁵⁴ METZ, Christian. *Linguagem e cinema*, p. 19-81.

próprio Charles Chaplin fez.

Assim sendo, dito mais uma vez, ao analisar com alguma profundidade e substância a obra de Chaplin, ou mesmo parte dela, é imperioso tratar do cinema e do sujeito Charles Spencer Chaplin, visto que no período recortado e em sua contextura, havia espaços de debate e concepções que o próprio Chaplin considerou, mas não numa forma científica e nem tampouco num discurso descritivo e dissertativo. Ele apenas expôs seus pontos de vista sobre o cinema e a contextura, conforme temos nas fontes escritas – mesmo as que são posteriores ao entreguerras – e colocou-os em prática, conforme quis e pôde, por meio de sua obra cinematográfica.

Capítulo 3 – O cinema de Charles Spencer Chaplin

“O ator continua sendo aquele que propõe essa troca, que dá ao outro, que recebe e se oferece de novo, qualquer que seja sua mensagem. Ator-poeta, trovador falando ou cantando, veremos sem dúvida por muito tempo ainda nas estradas esse eterno sonhador para quem o prazer de atuar se confunde com o prazer de viver, para quem o mal de viver se traduz pela dor que se canta e repartindo o que se encanta”.

Odette Aslan¹⁵⁵

“Chaplin é o primeiro da primeira época de sua arte. É um pouco responsável pelo fato de o jogo se ter convertido em arte. O cinema leva em seu prólogo famosos nomes de intérpretes... Mas um só é mais do que intérprete: Chaplin é o intérprete de si mesmo”.

Louis Delluc

“Depois de as declarações dos diretores da cinematografia mundial, perguntamo-nos como pode existir um Chaplin. Há mil razões para que não exista. O cinema não pode viver sem dinheiro e todas as complicações industriais, comerciais etc, impedem irrevogavelmente a chegada do gênio. Não obstante, Chaplin consegue trabalhar livremente: tem popularidade, independência, dinheiro. Para quem conhece os costumes do cinema, esta situação merece ser qualificada de maravilhosa”.

René Clair

“Chaplin morreu no dia de Natal. É um desafio simbólico à civilização contemporânea, que se encontra profundamente ameaçada pelo Apocalipse. A morte de Chaplin corresponde hoje à morte do humanismo do século XX, ao definitivo fracasso da civilização. O fato de isso ter ocorrido no dia de Natal deve servir de alerta para todos aqueles que controlam o poder atômico e para todas as forças progressistas que lutam pela justiça social e pela liberdade. Ele é a maior imagem estética do século XX. No século XXI ficará apenas uma imagem do cinema: a imagem de Carlitos”.

Glauber Rocha

“Ele é um fenômeno que já podemos qualificar como um fato histórico”.

Bertold Brecht¹⁵⁶

¹⁵⁵ ASLAN, Odette. *O ator no século XX*, p. 341.

¹⁵⁶ As reflexões foram extraídas do livro CLARET, Martin. *Chaplin: vida e pensamento*, p. 95-100.

Charlie e o cinema

Nos primeiros dois dias em que chegou aos estúdios, *Charlie* não se sentiu à vontade para adentrá-los. Segundo ele contou em sua autobiografia, ficou rodeando aturdido as proximidades da Keystone – porém não entrava – e depois voltou para o hotel onde estava hospedado. Em suas palavras: ‘*Fiquei olhando para aquilo do lado de fora, discutindo comigo mesmo se devia entrar ou não*’¹⁵⁷. Nesse meio tempo, ele observou o trabalho que ali era executado, os procedimentos, como as pessoas se tratavam. Isso ocorreu até que Mack Sennett telefonou-o perguntando sobre a demora, solicitando que ele aparecesse urgentemente no estúdio. *Charlie* inventou uma desculpa qualquer para o atraso e apareceu no dia seguinte – o terceiro dia.

Tal atitude de *Charlie*, destarte, merece uma explicação psicossocial; é necessário debater as questões que envolveram o comportamento humano do ponto de vista individual, relacionando – até onde isso for possível – as suas tendências pessoais.

Um dos fatores a serem relacionados, certamente, é a grande mudança que ocorreu na vida de *Charlie*. Até então, ele não se reconhecia como o Charles Chaplin que temos em mente, mas apenas como o filho de Hannah e do falecido Charles Chaplin (pai), irmão mais novo de Sydney que tentava conseguir uma forma segura de ganhar o seu sustento e o de sua família, tendo obtido, nos últimos anos, bons resultados com o trabalho teatral; que procurava vencer as adversidades sociais que predominaram na Grã-Bretanha e, tomando o que ele mesmo pressupôs em sua autobiografia, cultivava a estimulante paixão na figura feminina – sem ter conseguido definir uma pessoa específica para ser seu objeto de desejo. Ele sonhava na mesma medida das estórias que sua mãe contou e via o teatro como um ofício para o qual havia sido preparado desde a infância e que, finalmente, estava dando-lhe bons rendimentos.

Toda a parafernália do cinema (câmera, cenários, grandes estúdios, muita movimentação etc) era uma novidade para a qual não fora inclinado e, naturalmente, lhe causara algum espanto. As possibilidades de inserção social no ambiente artístico lhe saltaram aos olhos como nunca antes e uma boa quantia em dinheiro poderia ser um resultado disso, o que, até certo ponto, era previsível no caso de um trabalho que agradasse o público.

¹⁵⁷ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 137.

Todavia, o próprio ambiente norte-americano envolveu outra somatória de perspectivas e comportamentos aos quais *Charlie* não estava afeito.

Não obstante, é importante considerar os problemas psicossociais daquele continente, no qual ele estava inaugurando sua nova jornada. A respeito dos Estados Unidos – e, em parte, do mundo moderno – Courberive lembrou que algumas prioridades constituíram o referente de um conflito profundo e generalizado:

(...) a mania de velocidade e de agitação que vemos no mundo moderno, não passa de uma tela de divertimento pascalino colocado diante dos nossos conflitos íntimos. “Na vida agitada dos americanos, nem sempre se trata, como geralmente se acredita, de uma corrida atrás do dólar, do ouro: a maioria desses americanos que tanto se apressaram em fazer fortuna, distribuem-na logo que a adquirem. Começa-se hoje a perceber (e a psicologia não está alheia a essa descoberta) que se um continente inteiro é assim vítima da velocidade, é porque ele está fugindo a si mesmo e procurando, mais que o dinheiro, a própria velocidade, como meio de não pensar e de evitar certo número de dolorosos problemas inconscientes, e de complexos escondidos”¹⁵⁸. (Courberive 1961:142)

Logo, houve o predomínio de atividades que preconizaram e queriam abarcar principalmente – e prioritariamente – o poder aquisitivo de bens materiais, a fim de afugentar os fantasmas escondidos no inconsciente, ou seja, os conflitos íntimos/interiores.

Contudo, e na mesma perspectiva de considerações feitas anteriormente, temos que as mudanças nas possibilidades materiais ocorreram mais rápido que as mudanças nos costumes e hábitos, tornando o sujeito suscetível a um acúmulo cada vez maior de conflitos inconscientes.

Para fugir desses conflitos, o sujeito se apegou à busca de aquisição de dinheiro e bens de consumo, estes, por sua vez, dando-lhe possibilidades para as quais ele não se sentia preparado e estimulando ainda mais os conflitos interiores. Assim, determinou-se um círculo vicioso, uma espécie de “bola de neve”, em que as pessoas, buscando resposta para as suas ansiedades e inquietações no trabalho e consumo, tornaram-se cada vez mais doentes e dependentes daquilo que as torturou.

Essa era a tendência psicossocial do norte-americano e, em certa medida, do homem moderno. A referência principal de seus julgamentos e de sua avaliação de si

¹⁵⁸ No trecho entre aspas Courberive reproduziu as palavras de P. Morand, em *Apprendre à se reposer*, p. 45.

mesmo concentrou-se no nível de prosperidade material que alcançasse, distanciando-se de sua realidade metafísica, dando menor atenção para sua capacidade criativa livre e tornando-se hesitante quanto a seus julgamentos pessoais. Naturalmente, a sua auto-imagem era projetada por meio de uma espécie de equação dada pela relação entre o destaque de sua posição no mercado de trabalho e seu poder de consumo¹⁵⁹. *Charlie*, que era um homem de seu tempo, obviamente, não estava alheio a essa conjuntura.

Para não deixar dúvidas a esse respeito, pode-se tomar, ainda, a seguinte assertiva de Lasch:

Seja como trabalhador ou consumidor, o indivíduo não apenas aprende a avaliar-se face aos outros mas a ver a si próprio através dos olhos alheios; aprende que a auto-imagem projetada conta mais que a experiência e as habilidades adquiridas. (Lasch 1987:21)

Todavia, se a tendência psicossocial predominante era de que o indivíduo avaliasse-se por meio daquilo que aparentou aos outros, podemos concluir que lhe pareceu indispensável sustentar uma dada opinião a respeito de si mesmo, para que, logo, ele pudesse reconhecer-se conforme gostaria – independentemente de sê-lo ou não – transformando a sinceridade de seus atos, desta maneira, em algo opcional. A satisfação de suas aspirações a respeito de si mesmo foi projetada na aparência e não fluíram do reflexo cristalino do sujeito, que é referente ao estado de espírito, às idéias e sentimentos de cada pessoa.

Portanto, não foi só a parafernália do cinema norte-americano que despertou a estranheza de *Charlie*, mas também a sociedade que o envolvia, pois ele estava acostumado com o convívio no ambiente proporcionado pelo teatro de variedades inglês e com a adversidade social britânica, que ele avaliou com preceitos díspares daqueles que encontrara e começou a discernir, mesmo que de forma rudimentar, somente a partir de então. Ele não podia mais se embasar no modelo do *gentleman* britânico, porém teria que se adaptar a um tipo de conduta para a qual sequer tinha uma definição ou protótipo exemplar, em que predominaram comportamentos que preconizavam no seu imaginário planos de grandes conquistas e empreendimentos financeiros, numa imensa amálgama cidadina de expectativas de prosperidade e competitividade.

¹⁵⁹ Veja LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, especialmente p. 20 e 34.

O sujeito revelava-se sublevado – *Charlie* incluso: ele não era obrigado a nada, porém, vivia desenraizado, ou seja, sem referências éticas e morais consensuais para avaliar e tomar as suas atitudes e, em contrapartida, não sobreviveria sem adaptar-se e mostrar o que era capaz de fazer para obter e proporcionar bons rendimentos. Ele estava diante do mundo do lucro e da aparência, como outrora nunca estivera, pelo menos se considerarmos tamanhas proporções.

Em outras palavras, a participação e inserção de *Charlie* em meio a tudo aquilo permaneciam, por hora, uma incógnita.

Isso não significa que a Inglaterra não comportasse tal tendência, mas, todavia, que *Charlie* não observou a dimensão dela até o momento em que saiu do ambiente onde tivera a família e, com ela, suas referências pessoais acerca da sociedade para adentrar num ambiente totalmente novo, com o qual não tinha nenhum laço anterior e que ele precisava reconhecer amplamente. É indelével considerar também que a Inglaterra – e com isso, o cidadão inglês – teve uma tradição feudal a ser vencida pela nova economia-mundo, enquanto que os Estados Unidos já nasceram imbuídos do impulso dado no século XVI, pelas grandes navegações, que possibilitaria o comércio ultramarino e, com isso, a abertura para a economia-mundo capitalista.

Para melhor situá-lo, contudo, relacionei sucintamente a conjuntura internacional que se desdobrou, de forma a alcançar aquele período, situando a posição político-econômico-social que *Charlie* deixou na Inglaterra e na qual teria de adentrar nos Estados Unidos.

Retomando brevemente a segunda metade do século XIX, temos que houve uma aceleração no processo de industrialização, com avanço tecnológico e aumento da velocidade e do ritmo da transformação social e econômica (e até da percepção), que foi abalizado por alguns historiadores como uma segunda fase da Revolução Industrial¹⁶⁰. Ocorreu ainda, entre 1873-1896, uma fase da economia-mundo que é conhecida pelos historiadores da economia como a “Grande Depressão”, conceituado como um estado de espírito comum de intranqüilidade e medo na Grã-Bretanha, enquanto que nos Estados Unidos e na Europa Central o desfecho desse período deu-se com banqueiros falidos e fornalhas frias na produção de aço¹⁶¹.

A Inglaterra havia sido a primeira a industrializar-se e, portanto, detinha a

¹⁶⁰ PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*, p. 444.

¹⁶¹ HOBSBAWM, Eric. *Da Revolução Industrial inglesa ao imperialismo*, p. 117.

tecnologia do início da Revolução Industrial; não tendo como prerrogativa novos investimentos, pelo menos enquanto os recursos já aplicados pudessem oferecer resultados consideráveis, os empresários ingleses preferiram manter os mesmos recursos técnicos usados até então. Essa espécie de tradicionalismo e “economia de tecnologia” dos ingleses abriu possibilidades para outros países sobressaírem – onde a industrialização foi posterior – antecipando-se no aprimoramento do processo de fabricação e distribuição de produtos. Assim, destacaram-se a Alemanha e os Estados Unidos, por terem continuado a investir grandemente na indústria¹⁶².

Em várias outras questões de âmbito econômico, a Grã-Bretanha não estava disposta a mudar as suas práticas habituais, enquanto que os Estados Unidos, a Alemanha e a França foram renovando e revelando novas alternativas para atravessar a depressão e impor-se na economia mundial. Todavia, deve-se considerar que na Alemanha e nos Estados Unidos, as dificuldades foram basicamente na construção ferroviária. No entanto, a Grã-Bretanha, usando a estratégia do livre comércio, tentou abrir novos mercados e manter sob sua tutela aqueles que já havia conquistado, principalmente nos países menos desenvolvidos industrialmente, polarizando seus esforços com os de outros países que, agora, tinham condição de competir em igualdade com os esforços britânicos. Como já vimos, esse tipo de sujeição política e econômica que os países mais industrializados procuraram infundir é o que se chamou comumente de imperialismo; surgiu uma nova extensão da política internacional e a participação do Estado crescia, como mediador e instigador das relações de mercado; tratou-se de definir regiões de influência, a fim de alijar os países concorrentes¹⁶³.

Apesar do domínio britânico ser maior, a Alemanha e os Estados Unidos conseguiram crescer valendo-se apenas dos consumidores do mercado interno; enquanto a Grã-Bretanha foi perdendo terreno na indústria, firmou-se o mais que pôde nas relações com o sistema financeiro mundial. Os três países importavam produtos primários do mundo subdesenvolvido – muitas vezes além mar – porém os britânicos eram os que obtinham rendas mais consideráveis com o transporte marítimo, além de serem os maiores credores do mundo de então.

Com o desenrolar dos anos, passado o período da Grande Depressão, o desfecho dessa teia político-econômica deu-se da seguinte maneira: em 1900 havia cinco estudantes

¹⁶² Idem, p. 118.

¹⁶³ Idem, p. 120-121.

diurnos para cada dez mil habitantes na Grã-Bretanha, em comparação a treze nos Estados Unidos; a Alemanha formava três mil engenheiros por ano, enquanto a Inglaterra e o País de Gales formavam trezentos e cinquenta profissionais em todas as áreas da ciência, tecnologia e matemática, ainda assim com poucos habilitados à pesquisa; em 1913 a Grã-Bretanha contava com nove mil estudantes universitários, enquanto que na Alemanha eles eram sessenta mil; técnicas revolucionárias como a do fonógrafo e o cinema eram pouco desenvolvidas na Grã-Bretanha em 1914, mas o *music-hall* destacou-se.

Trocando em miúdos: o menoscabo por investimentos britânicos na formação de profissionais e na corrida pela inovação tecnológica tornou os ingleses cada vez menos fortes diante do contexto internacional e suas boas relações, apesar de boas, não foram eternas; conforme se acreditou comumente entre os historiadores, enquanto o *gentleman* vitoriano esforçava-se para manter esse título – e os demais ingleses tentavam adquiri-lo – o capitalista norte-americano alimentou aquele impulso empreendedor, de busca contínua por progresso a todo o custo, mais que qualquer outro no mundo. Acima de qualquer rótulo ou título, o dinheiro, assim como os bens de consumo, eram a mais fiel expressão da dignidade do norte-americano¹⁶⁴.

Não obstante, retornando ao centro desse debate, podemos concluir que *Charlie* estava no lugar adequado e no momento acertado. Nos Estados Unidos, o seu impulso empreendedor seria mais facilmente acolhido e as oportunidades que o pequeno *Charlie* tanto buscara dispunham de terreno fértil para edificarem-se, já que se somavam às aspirações daquele país. Ele não precisaria ser ou tornar-se um *gentleman* para conseguir ascender socialmente – nem teria de lidar diretamente com certos estigmas sociais – porém pôde lograr grande sucesso criticando e ridicularizando tal tipo de comportamento, deixando escapar toda a revolta contida pelos males de que foi vítima em sua infância.

Sendo um homem branco¹⁶⁵ e protestante – religião predominante nos Estados Unidos – dotado de forte tendência para obter lucros e vindo de fora à procura destes, certamente *Charlie* encontrou no cinema norte-americano um caminho bem mais largo que aquele que percorreria se continuasse no teatro inglês. Aliás, o cinema, que já nasceu internacional, não dispunha da restrição imposta pelo idioma, pois não possuía ainda a sonoridade.

Como na nova terra ninguém o conhecesse – e levando em conta os interesses

¹⁶⁴ Idem, p. 152-171.

¹⁶⁵ É importante citar a raça, pois os norte-americanos sempre mantiveram forte preconceito contra os negros.

financeiros que estavam em jogo – era mais fácil burlar vários estigmas sociais: a princípio, Charles Chaplin era simplesmente um ator que poderia trazer bons lucros para quem o empregasse.

Foi, sobretudo, isto que interessou a Hollywood e foi com essa expectativa que *Charlie* teve de lidar, buscando saciar os seus anseios de prosperidade pessoal.

Trajetória e infâmia

De acordo com o que Chaplin contou em sua autobiografia, assim que chegou ao estúdio foi apresentado a atores e pessoas da equipe de trabalho, sendo colocado no camarim dos astros daquela época. *Charlie*, no entanto, teve de ficar nove dias esperando para que alguma tarefa fosse-lhe atribuída; começou fazendo o papel de um repórter num filme dirigido por Henry Lehrman¹⁶⁶. Foi revelador para ele notar a fragmentação do trabalho de filmagem, com a feitura irregular e desconexa das cenas. Ele gostou das explicações de Sennett quanto ao enredo dos filmes, mas não apreciava a comédia feita à base de perseguições, pois estas, conforme pensou, desperdiçavam a personalidade do artista.

Contudo, pode-se dizer que o cinema hollywoodiano, mesmo naquela época, não prezava por valores tão nobres (a personalidade do artista, por exemplo), mantendo a preocupação com a prioridade financeira, pois produzia para um grande mercado consumidor; aquelas comédias tinham o seu público cativo e isso garantia a sua viabilidade. Como já foi mostrado, essa era a condição de desenraizamento daquele período, pertinente principalmente ao que envolveu o cinema dos Estados Unidos.

O cinema foi, sobretudo, uma indústria que precisou compensar os investimentos requeridos e o ator devia cumprir com essa meta, sem haver a necessidade de ser um grande artista, de alto valor moral ou ter uma personalidade virtuosa. Além do mais, grandes artistas quereriam salários compatíveis, o que diminuiria os rendimentos das companhias de cinema; a competição era grande entre os que ali trabalhavam e um novo talento era ameaçador para os que pareciam ser tarimbados na profissão.

Entretanto, tentando inserir o trabalho de *Charlie* no formato trivial do cinema norte-americano da época, Lehrman dirigiu-o para provocar riso por meio de efeitos

mecânicos e truques simples, que seriam realizados principalmente na montagem do filme, não havendo também nenhuma história definida. Todavia, *Charlie* estava ansioso por mostrar serviço, já que havia dias que esperava e, naturalmente, aquela seria a oportunidade para começar a fazê-lo. O seu esforço, porém, não foi apreciado por Lehrman:

Numa cena em que eu me entrevistava com um diretor de jornal procurei introduzir toda a espécie de pequenos incidentes cômicos, chegando, ainda, a sugeri-los a outros elementos do elenco. Embora o filme ficasse pronto em três dias, creio que o enriqueci com uma série de excelentes contribuições pessoais. Mas quando o vi pronto para ser exibido, verifiquei que o cortador tinha feito obra de verdadeiro magarefe, cortando por meio as minhas graças. (Chaplin 1965:141)

Levando em conta toda a contribuição de Charles Chaplin para o legado do cinema, parece bastante plausível que esta declaração tenha sido coerente com a realidade. O filme, intitulado *Making a living*, tem a mesma fórmula comum: um personagem principal (interpretado por Charles Chaplin), que passa por apuros e consegue safar-se no final, após uma demorada perseguição. É importante dizer que Lehrman também atuava nos próprios filmes¹⁶⁷.

O segundo trabalho que Charles Chaplin descreveu, em sua autobiografia, foi *Mabel's strange predicament*. Conforme afiançou, ele estava passando pelo estúdio durante filmagens de Sennett e este pediu para que criasse um figurino e fosse participar do filme, fazendo alguns gracejos. Nessa ocasião, procurando inventar um tipo cômico, Charles Chaplin teve a idéia de criar os trajes que comporiam o personagem Carlitos e descobriu toda a sua (de Carlitos) carga psicológica. Sua atuação agradou muito e arrancou elogios dos demais atores da companhia.

Na sua terceira experiência, conforme narrou, foi posto novamente para trabalhar com Lehrman, que não gostou das incansáveis sugestões de Charles Chaplin: “*Pode ser engraçado no teatro – dizia – mas em filmes não há tempo para isso*”. E Charles Chaplin retrucou: “*Graça é graça, quer em palcos, quer nas telas*”¹⁶⁸.

A discordância entre Charles Chaplin e Lehrman continuou. O primeiro explicou

¹⁶⁶ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 137-139.

¹⁶⁷ Sobre os filmes de Charles Chaplin, veja CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony*, p. 52-121.

¹⁶⁸ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 144.

que:

Apesar de suas teorias sobre a natureza da comédia, eu sempre conseguia instilar nelas um ou dois momentos de comicidade de caráter pessoal. Mas, como já acontecera antes, ele dava um jeito para eliminá-los no processo de copiagem do filme. (Chaplin 1965:144-145)

Com George Nichols, um senhor de quase sessenta anos e que trabalhava no cinema desde a sua criação, não foi diferente. A sua autoridade como diretor, adquirida devido ao tempo de trabalho, era um argumento indelével – apesar de infecundo – contra o ator iniciante que estava cheio de idéias e sugestões que fugiam do simples e habitual, gerando discussões bastante acaloradas.

Estava ficando cada vez mais difícil para os diretores trabalharem com Charles Chaplin. Além de teimoso, ele estava tornando-se um iconoclasta em relação ao formato do cinema cômico feito naquele período. Observando a edição dos filmes, ele aprendeu quais os momentos mais difíceis de se fazer um corte (nas entradas e saídas do personagem), inserindo ali suas alterações, para que não pudessem ser excluídas do filme. As práticas mais comuns da Keystone não lhe serviam, pois ele acreditava obstinadamente que aquilo era desperdício de seu talento.

Concluindo, podemos dizer que ele oferecia mais de si para os filmes em que trabalhava do que aquilo que era pedido e desejado, dando contribuições pessoais que extrapolavam o formato “standard” do cinema cômico hollywoodiano. Advertindo Charles Chaplin, em defesa dos interesses da Keystone, o próprio Sennett teria dito: *“faça o que lhe ordenarem e eu ficarei satisfeito”*¹⁶⁹.

O cume da insatisfação de Charles Chaplin deu-se quando ele foi dirigido por Mabel Normand. Apesar da admiração que ele tinha pela sua beleza e atuação, como diretora ele considerou-a incompetente, declarando isso diretamente a ela que, por sua vez, opôs-se a continuar filmando com Charles Chaplin. O problema estabelecido entre os dois gerou uma negociação entre Charles Chaplin e Mack Sennett, por meio da qual Chaplin adquiriu o direito de dirigir os seus filmes, mas desde que entrasse em acordo com Normand e terminasse o filme que haviam começado.

Esse alto grau de tolerância da parte de Sennett, conforme Chaplin abalizou, deu-se apenas porque ele havia recebido um número excessivo de pedidos de cópias dos filmes

de Charles Chaplin, número esse muito acima da média comum e mesmo dos filmes que eram considerados os mais populares da época¹⁷⁰.

Entre 1914 e 1918, o diretor era quem mais exercia influência sobre o filme norte-americano, pois escolhia os enredos, os atores, os cenários, o operador de câmera etc, além de, algumas vezes, arriscar-se como ator. Com tudo isso em mãos, Charles Chaplin passou a descobrir os usos de alguns recursos preponderantes para o cinema, como o posicionamento da câmera. Ele ponderou que:

Com mais experiência, descobri que a colocação da câmera não apenas tinha uma significação psicológica, como ainda articulava uma cena. Na verdade, era essa a base do cinema. (Chaplin 1965:149)

No entanto, a importância atribuída aos diretores foi, posteriormente, suplantada pelos astros de Hollywood, que conquistaram grandes públicos e geraram enormes rendimentos nas bilheterias. Iniciou-se, então, o que podemos chamar de “a era do estrelato”¹⁷¹.

O estrelato cinematográfico foi – e é, ainda hoje – uma forma de alimentar o imaginário do público a respeito da vida íntima do artista, especialmente o ator. Desta forma, temos uma mitificação hollywoodiana do artista/profissional de cinema, configurando a própria Hollywood como um lugar de irreverências e excentricidades. A imagem dos artistas tornou-se semelhante à de seus personagens, articulando uma espécie de personagem da vida real ou uma figura dramática em carne e osso.

Era criada uma lenda em torno dos hábitos dos artistas, esta sustentada, por sua vez, pela publicidade em torno das pessoas e dos filmes. Conforme é posto na citação a seguir:

O principal objetivo procurado por Hollywood – assim como pelo Vaticano – é uma propaganda fundada sobretudo na criação de um mundo imaginário, sem contacto algum com as realidades sociais. A criação de semelhante mito – de semelhante mitologia – foi poderosamente ajudada pelo impulso dado ao estrelismo: as estrelas de cinema aparecem como deuses do Olimpo hollywoodiano, messias de um mundo imaginário, forjado de acordo com as diretivas de um punhado de financistas. (Sadoul 1956:228)

¹⁶⁹ Idem, 145.

¹⁷⁰ Idem, p. 146-149.

¹⁷¹ SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*, p. 130-131.

Em outras palavras, foi construída uma *representação*, uma espécie de embalagem que envolvia os filmes com o universo reservado dos atores e dos bastidores das filmagens, criando um conceito de pseudoperfeição em Hollywood. Este universo irreal, lúdico foi endossado pelas companhias de cinema e estimulado pela publicidade feita sobre os atores e atrizes, tornando-se necessário que os artistas transparecessem publicamente certa virtuosidade na aparência e excentricidade nos hábitos e comportamentos, correspondendo de alguma maneira ao que o público queria ou desejava, mesmo inconscientemente, que eles fossem. Provavelmente, o público projetou nos astros a luxúria e a infâmia que, intimamente, desejava, mas não se permitia ou conseguia pôr em prática.

Destarte, as grandes companhias passaram a fazer exigências descabidas a seus atores, com o fim de sustentar essa representação. Em 1927, o conhecido ator europeu Mosjúquim, para citar um exemplo, só foi aceito em Hollywood depois de fazer uma cirurgia que “endireitou” o seu nariz; já o ator cômico Buster Keaton, considerado um dos maiores gênios do cinema mudo, ao lado de Charles Chaplin, teve de respeitar uma cláusula de seu contrato que o impedia de rir nos filmes e em público.

Curiosamente, considerando ainda estes dois exemplos, diante de tal pressão que incorria sobre eles – aliada, possivelmente, a fatores pessoais – Mosjúquim morreu sem recursos, depois de ter passado por um período de miséria em meio ao alcoolismo e Buster Keaton permaneceu vários anos num asilo de alienados. Exemplos desse tipo são bastante comuns na história do cinema¹⁷².

Em Hollywood, portanto, era preferencial aquele que conseguisse sustentar uma imagem mítica de encanto, plenitude e deslumbramento, sendo necessária uma representação dos astros e estrelas que compunham o universo hollywoodiano, esta, por sua vez, fundamentalmente agradável ao mercado e que era mantida cuidadosa e rigorosamente, dia após dia, pelos grandes estúdios e pelos próprios artistas.

Finalmente, um dos recursos mais infames que reforçou muito a popularidade dos astros das telonas foi os comentários quanto aos divórcios, tratados com primazia pela imprensa. Eles rendiam cartas e mais cartas de fãs, além de suscitar um conjunto de indagações sobre os prováveis casos amorosos entre astros e estrelas; as calúnias, mesmo em relação às uniões mais sólidas e equilibradas, também constituíram um material

¹⁷² Idem, p. 229-233.

superabundante para a publicidade dos filmes¹⁷³.

Charles Chaplin acompanhou as tendências de Hollywood, tornando-se um grande astro das telas: como ator, alimentou o mito em torno de seu personagem e a *chaplinite*, como já vimos, contribuiu para o seu estrelato; sua origem pouco conhecida, sobre a qual eram lançados rumores variados e insertos, bem como os seus casamentos precoces com garotas geralmente muito mais novas que ele e suas separações – algumas vezes embaraçosas e polêmicas – contribuíram com a infâmia necessária para que o público, ávido de emoções fortes e fofocas sobre seus ídolos, voltassem-lhe as suas atenções. Como diretor, ele continuou a tradição de manter tudo sob o seu julgo, a despeito das exigências da indústria cinematográfica, fazendo de seus filmes obras marcadas com a personalidade de sua concepção artística, que conquistou cada vez mais as platéias do mundo todo.

Assim, nada mais justo, sob esta ótica – de certa forma, caótica – que as revistas e jornais investigassem a vida afetiva de Charles Chaplin, estimulando os vexames e alimentando toda ordem de comentários sórdidos a esse respeito. Contudo, é provável que vários dos disparates que ainda hoje são atribuídos a Charles Chaplin (promoção de abortos, inconstância de opinião nos seus relacionamentos e exigências sexuais incomuns e até proibidas por lei nos Estados Unidos – às quais ele teria submetido as suas esposas – como o sexo oral¹⁷⁴), tenham de fato ocorrido, conforme foi relacionado principalmente no livro de Milton. Entretanto, é crível também que, conforme se tornavam conhecidos – e apesar da indignação daquela sociedade – esses comportamentos corresponderam à cede de um público impaciente para ter contemplados os seus impulsos mais desregrados, os quais estavam guardados secretamente no seu inconsciente, permitindo julgar e lastimar nas celebridades aquilo que, certamente, ele mesmo não poderia assumir.

Vale, neste caso, a seguinte proposição para o senso comum naquele período: se o público não podia promover o seu padrão de vida ao permissível àqueles que eram dotados de talento e ao luxo acessível para os astros e estrelas de Hollywood – comumente nutrida, como vimos, pela imagem publicitária – ao menos tinha a chance de desdenhá-los mediante as imoralidades que, supostamente, cometiam, numa espécie de nivelamento e/ou generalização que se fazia por meio do lúbrico e impudico. Desta maneira, os astros

¹⁷³ Idem, p.236.

¹⁷⁴ É importante ter em mente que tais atitudes só foram consideradas como disparates mediante as opiniões consensuais no contexto tratado. Hoje o aborto é legalizado em várias partes dos Estados Unidos e o sexo oral é, na maior parte das vezes, considerado uma prática comum.

tornavam-se acessíveis ao nível de compreensão e julgo predominantes dos seus fãs, além de compartilharem seus impulsos mais grosseiros com a platéia, esta última, entretanto, aparentemente mais apta e/ou disposta a reprimi-los.

Conclui-se, portanto, que a trajetória de Charles Chaplin não foi muito surpreendente no que se refere à relação de aspectos lascivos e peremptórios de sua vida afetiva e no cinema, já que estas estavam aliadas na mesma medida em que o cinema aliou fama e infâmia. O grande diferencial – apesar de Chaplin não ter sido o único a fazê-lo – foi o caráter artístico pessoal da obra de Charles Chaplin, em que ele aproveitou suas experiências e converteu a miséria de sua infância, a fama e a infâmia em um trabalho de notável talento cinematográfico, como podemos discernir em sua obra, defendendo suas opiniões (ainda que estas fossem contraditórias) acerca daquela sociedade e manifestando uma concepção estética.

Uma chance para os vagabundos

Na década de 1920 dizia-se que, enquanto todos os artistas de Hollywood precisavam de *press-agents* (agentes de publicidade), Charles Chaplin, às avessas, usava uma espécie de *suppress-agent* (agente de supressão de publicidade), tamanha era a demanda e apreço pela sua figura¹⁷⁵.

Conforme vimos, tal situação foi um resultado do montante de elementos essenciais ao estrelato hollywoodiano que ele reunia: mistério e rumores descontraídos sobre sua origem, o seu comportamento um pouco infame e uma personalidade incomum, com teimosias e excentricidades na maneira de trabalhar além, é claro, de ter obtido um dos maiores salários dos Estados Unidos.

Todavia, nesse contexto alguns comportamentos foram criticados e valeram danos irreparáveis aos artistas, instigando também a censura sobre os seus filmes. Para citar alguns exemplos, em poucos meses de 1922 o diretor William Desmond Taylor foi assassinado misteriosamente, implicando Mary Miles Minter e Mabel Normand, sendo que a primeira nunca mais apareceu em filme algum e Normand foi amplamente prejudicada em sua carreira; houve um caso de estupro inculcando “Fatty” Arbuckle, que também se viu afastado definitivamente das telonas e foi descoberto que o ator Wallace Reid era

viciado em drogas, provocando a indignação pública¹⁷⁶.

Ante tais proporções que tomaram os desatinos dos astros e estrelas, os principais estúdios da América, que comumente competiram despudoradamente entre si, reuniram os seus esforços para defender os negócios e fundaram a Motion Pictures Producers and Distributors of America (M.P.P.D.A.), no final de 1922. A M.P.P.D.A. combateu a censura do governo federal e estabeleceu uma política de autocensura, com o intuito de convencer o público acerca da qualidade dos filmes e das boas intenções dos produtores; buscaram, ainda, manter um certo padrão que não desagradasse – ou desagradasse menos – ao gosto de seu público naquela época.

Para tanto, a estratégia usada foi estimular no enredo dos filmes um moralismo algo vitoriano: quase tudo era permitido, desde que a virtude fosse sempre recompensada e o pecado demonstrado no filme fosse punido, reforçando a imagem do bem prevalecendo sobre o mal. Conforme lembrou Knight, “*quem poderia objetar a filmes em que a ‘moralidade’ era tão zelosamente esposada?*”¹⁷⁷ No limite, pode-se considerar que o falso moralismo acabou predominando, de forma a permitir brindar e justificar o olhar atento e curioso sobre a face “impura” dos homens e da vida. Com isso, a M.P.P.D.A. conseguiu impedir a censura que poderia ser exercida pelo governo federal, apesar de não ter podido evitar o surgimento dos departamentos de censura estaduais e municipais.

Conforme abalizou Knight:

Simultaneamente, Hollywood refletia nos filmes as mudanças que ocorriam nos padrões morais. O sexo sofisticado tornara-se subitamente grande sucesso de bilheteria fosse em comédia fosse exibido diretamente. Cenas de bebedeiras abundavam nos filmes, a despeito da adoção recente da Lei Seca. O divórcio, a sedução e o consumo de drogas eram apresentados em filme após filme como símbolo da vida elegante. A América lançava-se numa era de vida de luxo e Hollywood indicava o caminho. (Knight 1957:98)

O cinema norte-americano, no entanto, viveu um paradoxo que se estendeu aos dias atuais: ele não pôde resistir ao tempo por meio da padronização, porém tornou-se desde cedo uma indústria e lidou sempre com modelos pré-fabricados¹⁷⁸. Era necessária a novidade, engenhosidade, criatividade para romper com o tédio causado pela repetição

¹⁷⁵ Veja SADOUL, Georges. *A vida de Carlitos*: Charles Spencer Chaplin, seus filmes e sua época, p. 160.

¹⁷⁶ Veja KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema*: a mais viva das artes, p. 98-99.

¹⁷⁷ Idem, p. 100.

desses modelos, abrindo, nessa perspectiva, uma brecha – apesar de estreita – para o talento. Popularizou-se na década de 1920, principalmente na segunda metade, a idéia de que o cinema era uma arte popular e este status gerou bons lucros na Europa, levando Hollywood a importar alguns diretores e atores europeus, a fim de não perder de vista o novo segmento de mercado e seu correspondente nos Estados Unidos. Todavia, aos diretores europeus foi requerido que adaptassem as suas técnicas às fórmulas pré-estabelecidas pelo modelo hollywoodiano de então, angariando resultados superficiais e disfarçando a banalidade e inflexibilidade de seus enredos. Não obstante, somente a técnica dos filmes norte-americanos conseguiu comparar-se com a qualidade dos filmes de outras partes do mundo¹⁷⁹.

No que diz respeito a Charles Chaplin, ele aproveitou essa brecha para criar cada vez mais livremente e reforçar o desempenho exemplar do seu “inocente” vagabundo.

Carlitos é um personagem que demonstrou reações amorais e profanas – sem, entretanto, tornar-se imoral – que eram justificadas pelas circunstâncias totalmente desfavoráveis em que se encontrava. Como ele apenas “dava o troco” quando insultado, provocou a sensação de desabafo sem culpa na platéia (nesta época composta essencialmente por operários), que o abalizava considerando as pressões que ela própria sofria e, naturalmente, sentia-se – ao vê-lo – contemplada em seus conflitos e compreendida em sua tosca ingenuidade e falta de preparo para a vida naquela sociedade. Carlitos causava a sensação de que seria – não apenas ele, mas qualquer vagabundo – o mais aplicado dos cavalheiros, se lhe fosse dada tal oportunidade; sua inadequação conseguiu incitar, simultaneamente, risos e comoção emocional, diante de suas trapagens, peripécias e de sua angustiada procura por amores e respeitabilidade.

Havia, então, um aspecto moralizante a ser analisado, em que o público sentia-se vingado das injustiças cotidianas e pelo qual uma mensagem de esperança era continuamente frisada. Apesar dos diversos fatores indicando a direção oposta como a mais viável – e talvez a única – Carlitos não desistia de provocar o seu oponente, de afrontar a conjuntura que o envolvia e de procurar os seus amores.

É indelével lembrar que o sucesso de seus filmes crescia, a despeito das polêmicas que Charles Chaplin e Carlitos suscitavam – era, até mesmo, ampliado por elas. Contudo, temos também que o personagem foi um grande achado que projetou a imagem

¹⁷⁸ Veja CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a aventura do sonho*, p. 14.

¹⁷⁹ Veja KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*, p. 104-105.

de Charles Chaplin pelo mundo – conquistando a simpatia do público – e deu o impulso inicial para que acontecesse a *chaplinite*: Charles Chaplin tornou-se, por meio do carisma cativante de Carlitos, uma celebridade respeitada e aclamada internacionalmente.

No circuito lúdico pelo qual Carlitos percorria, não apenas o lascivo inconsciente, mas também a revolta e o impulso reformador das tendências psicossociais daquele período eram contemplados. Contudo, para demonstrá-lo, entendi que é preciso levar em conta as questões predominantes na mentalidade daquele período.

Como já pudemos observar, desde a Revolução Industrial toda a sociedade sofreu alterações profundas na perspectiva de fatos, idéias e sentimentos, sem conseguir estabelecer novos modelos que assegurassem uma base ética e moral para o novo modelo de sociedade, prevalecendo a mobilidade do sujeito através das classes sociais e rápidas transformações materiais, que causaram a sensação de desenraizamento da pessoa. Ante essa conjuntura, a crença nos Estados nacionais foi reforçada e o preconceito étnico-racial quanto a certos grupos sociais fortaleceu-se, buscando amparo científico em algumas teorias acerca do homem, da natureza e das relações econômico-sociais, como o marxismo e o darwinismo – apesar destas não o terem pretendido inicialmente. Os menos abastados e que não conseguiram adaptar-se ao novo sistema mundial foram comumente tomados como incompetentes e inadequados para o progresso em curso; este, por sua vez, seguiu rumo ao processo civilizador, que foi considerado necessário. Desta forma, pensou-se que não era responsabilidade das autoridades, ou mesmo do Estado, a miséria que pairou sobre considerável parcela da sociedade, mas sim um resultado de transformações necessárias e inevitáveis, mesmo aos olhos de Deus¹⁸⁰. Estava estabelecida e conceituada, mesmo que grosseiramente, a lei do mais forte.

Entretanto, o impulso de respeito humanitário e de liberdade que veio desde o Iluminismo do século XVIII e que foi defendido pelos ideais da Revolução Francesa ganhou algum espaço e foi contraposto por descobertas científicas que não atenderam tão prontamente quanto se quis àqueles que necessitaram dela, servindo, aliás, para construir armas letais e que contribuíram para a grande matança – considerando o período até aqui abordado – da Primeira Guerra Mundial.

Havia múltiplos interesses envolvendo qualquer tipo de avanço tecnológico (comerciais, econômicos e bélicos, principalmente), de modo que o surgimento do cinema

¹⁸⁰ Este tema voltando a religiosidade foi amplamente tratado em WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*.

acabou por contemplar a vontade de criar uma referência estética e artística para a nova condição mundial, servindo como entretenimento de apelo mercadológico e apoio à tecnologia de guerra, conforme veremos mais minuciosamente no próximo capítulo.

Considerando a contemplação de tal mentalidade pelo cinema norte-americano, temos que em meio ao Olimpo hollywoodiano eram cultuadas as figuras estereotipadas de perfeição cinematográfica e que transmitiam o conteúdo do “sonho norte-americano”, do herói dramático dos filmes de cowboy – ou westerns – ou da banalidade otimista do personagem cômico; do astro virtuoso e, até certo limite, excêntrico. Conforme comentou Knight, nesses filmes “*os humildes triunfavam sobre os poderosos, os fracos enganavam os fortes – sempre com a promessa implícita de riquezas, liberdade e felicidade geral*”.

Foi mostrada, pelo modelo de enredo estabelecido em Hollywood, uma espécie de maniqueísmo no qual um código de moral justo sobrepõe-se à moral falha da lei ou, ainda, a encarnação do bem sempre vence o seu antagonista, entremeio desacordos e batalhas muitas vezes dilacerantes¹⁸¹.

Charles Chaplin, entretanto, defendeu um tema e uma forma de discurso fílmico fundamentados numa perspectiva que lhe foi peculiar, possível apenas diante das tendências do cinema do período e da conjuntura, a saber: a nobreza do vagabundo. Destarte, na década de 1920 a estratégia comumente usada nas comédias, em que havia a movimentação frenética dos filmes de Sennett, alterou-se para o ritmo um pouco mais lento, preconizado e difundido por Charles Chaplin. Enquanto Hollywood estabeleceu modelos rígidos para os seus filmes e alimentou-se da pobreza de espírito das suas celebridades, das grosserias que eram promulgadas nos filmes e das polêmicas que elas gerariam, Charles Chaplin aproveitou – até certa data, sem se dar conta disso – o caminho aberto pelo sonho do norte-americano e pelo sucesso causado pela divulgação do status de arte cinematográfica para enfatizar a nobreza daquele ser que era considerado o mais lascivo e infame naquela sociedade, encarnado na figura do personagem Carlitos: o vagabundo. Com tal atitude, ele deu direito de defesa aos párias da sociedade, assim como articulou devidamente, o que foi, simultaneamente, uma espécie de autodefesa e amparo à sua família e ao seu grupo social.

Entretanto, além de sua formação no teatro cômico, por que o risível – e a insistência no cinema mudo – possibilitou uma chance de defesa aos inadequados para

¹⁸¹ Veja KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema*: a mais viva das artes, p. 106-110.

aquele contexto e aos que não conseguiam adaptar-se ao modelo de economia-mundo capitalista, diante de sua intrincada sina? Segundo o próprio Chaplin:

No humorismo vemos o irracional nas coisas que parecem racionais e o que não é importante nas coisas que parecem importantes. Isso também acentua o nosso sentido de sobrevivência e preserva a nossa sanidade. Porque o humorismo nos alivia das vicissitudes da vida, ativando o nosso senso de proporção e nos revelando que a seriedade exagerada tende ao absurdo. (Chaplin 1965:210)

Se, por um lado, a vida dos personagens que Charles Chaplin criou ao longo de sua obra trazia algo de inevitável, por outro, nessa tragédia havia elementos que revitalizaram as esperanças, comumente anunciadas pela presença e persistência cômica de Carlitos. Assim, constituía-se a proporção entre dificuldades e possibilidades no enredo. Para usar a técnica do cinema sonoro, Charles Chaplin teria que se contradizer substancialmente quanto às concepções cinematográficas que havia defendido e à fórmula que lhe garantiu o sucesso até então; a solução poderia ser Carlitos manter-se calado ou falar contra a sonoridade, num paradoxo que mantivesse as opiniões de Chaplin em foco. Além do mais, o uso da palavra significou, pelo menos a princípio, ecoar a fascinação de Hollywood e daquela sociedade competitiva por comércio e tecnologia, numa arte em que os seus artistas não conseguiam edificar com êxito a sua própria insígnia, ou obter autonomia sobre sua criação – o que destoava das posturas de Charles Chaplin – como veremos adiante.

4 – O cinema no período entreguerras

“Uma bela lenda hindu descreve a origem do teatro na cerimônia que celebrava a vitória do deus Indra contra os demônios. A esta cerimônia assistiam ao mesmo tempo os deuses e os demônios, cujas batalhas eram imitadas. Tão logo viram que o drama representava sua derrota, os demônios se revoltaram e se aliaram a outros pequenos deuses malignos, os ‘obstáculos’, lançando tal confusão entre os atores que estes se tornaram incapazes de falar e se movimentar. Então, o deus Indra levantou seu estandarte, lançou-se em cena, destruiu os ‘obstáculos’ e a maioria dos demônios. Depois foi construído um edifício que se tornou o teatro. Para continuar a proteger os atores contra os demônios sobreviventes, várias divindades repartiam entre si as incumbências de proteger as diversas partes do teatro. O Estandarte tornou-se o símbolo da proteção dos atores”¹⁸².

Tensões psicossociais do pós Primeira Guerra Mundial e decorrentes da crise de 1929

Até 1914 a tendência predominante, principalmente entre os europeus, era desenvolver o orgulho pelos feitos da civilização ocidental, como o avanço da ciência e da tecnologia e a alfabetização de pessoas das camadas mais baixas da sociedade – e de confiança no progresso que viria no futuro. A difusão das instituições democráticas, dada principalmente pelo liberalismo e, em certa medida, a expansão da reforma social que permanecia em curso contribuíram para a constituição do sentimento geral de otimismo, apesar das dificuldades aquilatadas até então.

Entretanto, por volta de 1914 o nacionalismo exacerbado dos Estados articulou alianças que se desafiaram entre si, num nível crescente de hostilidades. Pensadores nacionalistas propagaram doutrinas raciais e teorias sociais pseudocientíficas, glorificando a competição e justificando o domínio e insubordinação de alguns povos em relação a outros; devido à convicção de que a unilateralidade de uma das posições era a mais correta e deveria prevalecer sobre as outras, os conflitos pareceram razoáveis e necessários. Nada obstante, tivemos a Primeira Guerra Mundial, que perdurou entre 1914-1918¹⁸³.

De um lado da desavença estiveram a Inglaterra, a França e a Rússia, formando a Tríplice Aliança (1914), à qual uniu-se a Itália (1915), o Japão e os Estados Unidos (1917); do outro se reuniram a Alemanha, o império austro-húngaro e a Turquia, a que se chamou de Tríplice Entente. O esforço da Alemanha dirigiu-se no sentido de dominar a Bélgica e aumentar o seu império colonial, além de reduzir a influência britânica sobre a África do Norte e a Índia, tudo isso intuindo o seu predomínio econômico na Europa Central e a ascendência da força de seu julgo na Polônia – esta que, por sua vez, deveria estar independente do império Russo depois da guerra. A Áustria-Hungria visou a hegemonia nos Bálcãs e a Turquia queria a consolidação do território do antigo império otomano, que seria mantido, é claro, sob seu domínio¹⁸⁴.

Durante essa guerra tornou-se importante o controle sobre a opinião pública, utilizando-se, contudo, o apelo nacionalista para justificar e legitimar a ação militar, sendo privilegiados, naturalmente, os interesses daquele entre os lados envolvidos que obtivesse maior êxito na manipulação do povo e na arte do convencimento. Como a economia e a

¹⁸² Pierre-Aimé Touchard, em seu livro *O teatro e a angústia dos homens*, p. 09.

¹⁸³ Veja PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*, p. 509-510.

¹⁸⁴ Veja SALINAS, Samuel Sérgio. *Antes da tormenta: origens da Segunda Guerra Mundial 1918-1939*, p. 19-20.

política já eram indissociáveis, a rivalidade internacional – assim como a própria economia mundial – não tinha limites, acirrando o conflito para dimensões igualmente imprevisíveis. Iniciou-se um tipo diferente de batalha a partir daí: a guerra total, que só foi possível mediante uma economia industrializada e de alta produtividade, que permaneceu controlada por setores não envolvidos diretamente com a guerra, ou seja, por aqueles que não foram combatentes ou estrategistas e nem partiram para o *front* de combate – o setor privado. A demanda de mão-de-obra aumentou muito, incluindo, por isso, a utilização do trabalho feminino, já que se tratou de uma guerra total e que exigiu, portanto, produção e mobilização de todos, com o objetivo de abater e vencer o inimigo¹⁸⁵.

Conforme abalizou Gay, o pensamento predominante durante a Primeira Guerra, pelo menos na Alemanha e, possivelmente, em grande parte do mundo, girou em torno dos seguintes preceitos:

Somente a “vitória a qualquer preço” poderia dar um significado à vida; os alemães haviam finalmente se reunido como um Volk, unicamente os alemães eram “verdadeiros, autênticos, machos e objetivos”, uma terra de heróis enfrentando adversários carregados de “covardia, baixaza e falsidade”. (Gay 1978:25)

Como a guerra durou mais tempo do que supuseram os estrategistas europeus, houve demasiado sofrimento nas trincheiras e miséria dos civis, demonstrados pela fome, privações pessoais e doenças, afetando principalmente os alemães. Em meio a tudo isso, a desilusão foi substituindo o entusiasmo e a crença no progresso pela democracia, na técnica e na ciência moderna que existiram antes da guerra, pois os propósitos de vitória a qualquer preço haviam contaminado aqueles que controlavam tais recursos; atingiu-se populações inteiras com granadas, metralhadoras, tanques de guerra, lança-chamas e até gases venenosos (como o famoso gás mostarda, usado por ambos os lados e que incidiu inclusive sobre um soldado bastante conhecido por todos nós: Adolf Hitler)¹⁸⁶.

Aliás, a Inglaterra arruinou sua economia, pois travou uma guerra que foi além de suas possibilidades e recursos, enquanto a vitória total que o seu lado obteve – resultado de uma guerra total – foi ratificada por uma paz punitiva que contradisse alguns dos desígnios

¹⁸⁵ Veja HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*, p. 37-52.

¹⁸⁶ Veja SALINAS, Samuel Sérgio. *Antes da tormenta: origens da Segunda Guerra Mundial 1918-1939*, p. 18-19.

liberais e burgueses da Europa¹⁸⁷, como a própria democracia e o livre comércio internacional, impondo restrições territoriais, econômicas e políticas aos alemães, além de responsabilizá-los pela guerra. Foi realizado, ainda, um esforço em reduzir ao máximo o poderio militar da Alemanha, devido ao medo da possibilidade de que uma nova guerra acontecesse¹⁸⁸.

O chamado Tratado de Versalhes, feito com o fim de estabelecer a paz, impôs ao povo alemão, dito resumidamente, as seguintes condições: amplas reparações em dinheiro aos países da Tríplice Aliança, devido aos danos ocasionados durante a guerra por tropas alemãs; fornecimento de matérias-primas aos países vencedores; redefinições territoriais e severas restrições de caráter militar. Em contrapartida, a redistribuição territorial desagradou a vários povos, causando discórdias que ensejariam a Segunda Guerra Mundial. Para a Alemanha, derrotada e humilhada, o desfecho da guerra significou a perda de 13% de seu território, 10% de sua população, 15% da área cultivável, 44% das reservas de aço gusa, cerca de 10% da produção industrial e 36% da produção carbonífera, sendo que 35% dos bens alemães foram destruídos durante o enfrentamento. Tais condições estimularam, todavia, o fortalecimento do nacionalismo dos alemães, que se sentiram injustiçados diante deste panorama¹⁸⁹.

Não surpreenderia, entretanto, que a Alemanha retornasse aos campos de batalha posteriormente para tentar reaver o que acreditava ser seu por direito, quer se tratasse da dignidade de seu povo ou de seu poderio político-econômico e de suas perdas territoriais.

Tudo indicava que os norte-americanos eram os que haviam alcançado melhores resultados com a guerra. Em 1913 os Estados Unidos concentraram mais de um terço da produção industrial do mundo e ficaram apenas um pouco abaixo da somatória do que era produzido pela Alemanha, Grã-Bretanha e França; enquanto a produção de aço norte-americana cresceu cerca de um quarto entre 1913 e 1920, a produção de aço do resto do mundo caiu algo em torno de um terço neste mesmo período. Os britânicos haviam perdido quase um quarto de seus investimentos globais durante a guerra e os franceses perderam mais ou menos metade dos seus, enquanto os americanos, que entraram no período de guerra como um país devedor, terminaram-no como os principais credores internacionais. Assim, após a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos reafirmaram-se mundialmente

¹⁸⁷ Veja HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*, p. 38.

¹⁸⁸ Veja SALINAS, Samuel Sérgio. *Antes da tormenta: origens da Segunda Guerra Mundial 1918-1939*, p. 24-25.

¹⁸⁹ Idem, p. 24-29.

como os detentores da economia dominante¹⁹⁰.

Entretanto, a credibilidade da cultura ou do modo de vida do mundo capitalista estava nitidamente abalada, por terem tornado-se mais aparentes alguns de seus problemas e contra-sensos, como a odiosidade provocada pela competição do imperialismo político-econômico e os interesses que a guerra envolveu, como a definição de mercados consumidores e o incentivo para o avanço da tecnologia usada na produção de armas que destruíssem e matassem com maior eficácia – a despeito do terror e da desgraça que tudo isso pudesse provocar.

Diante desse quadro internacional, temos que os Estados Unidos carregaram o orgulho pelos seus feitos vitoriosos e pela grandeza que haviam conquistado, enquanto as demais potências vitoriosas, como a Inglaterra e a França, reconstruíam-se depois das dificuldades proporcionadas pelo confronto armado e, obviamente, a Alemanha ruminou a revolta pelas perdas sofridas. Quanto à Rússia, acontecimentos ainda mais profundos atingiram aquele país, causando o que se convencionou chamar de Revolução Russa.

O primeiro foco da Revolução Russa aconteceu já em 1905, do qual participaram integrantes de três tendências políticas diferentes: os liberais e constitucionais burgueses, os trabalhadores urbanos e os camponeses. Como estas não uniram forças, a revolução foi facilmente contida, utilizando-se para isso algumas concessões constitucionais que, em geral, foram apenas aparentes. A economia russa permanecia estagnada e o campesinato estava faminto e inquieto, abrindo precedentes para grupos terroristas – que se mantiveram em atividade desde 1860 – com sucessivos arroubos de violência e repressão.

Entretanto, na Revolução Russa de 1917, a primeira consequência – desta vez, com implicações mais palpáveis – foi o abandono da guerra pelos russos, num momento de luta intensa contra a Alemanha, acompanhada da postura de se desobrigar das dívidas dos governos russos anteriores e da expropriação de terras e fábricas, estabelecendo ainda a meta de alcançar toda a Europa e o mundo com uma revolução socialista.

Nos três anos seguintes à revolução, Moscou perdeu 44,5% de sua população e Petrogrado – capital da Rússia naquele tempo – em que a concentração industrial era mais intensa, 57,5%, pois as pessoas partiram para o campo, onde havia maiores possibilidades de encontrar alimento. Internacionalmente, a Revolução Russa significou a polarização imediata do mundo entre a considerada direita capitalista e a esquerda socialista,

¹⁹⁰ Veja HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*, p. 101-102.

convertendo-se, simultaneamente, em esperança para alguns e terror para outros¹⁹¹.

Desde o início do século XIX, os russos que tiveram acesso à educação passaram a comparar o seu país com a Europa ocidental e engendraram movimentos revolucionários que defendiam a liberdade e a modernização do seu país. Porém, em 1870, muitos socialistas tornaram-se revolucionários profissionais, abnegados e sem escrúpulos, justificando os meios pelos seus fins, fazendo da revolução uma forma de obterem sua sobrevivência e igualando-se, desta maneira, com a polícia e os líderes que controlavam a Rússia naquele tempo. Somente em 1880 e 1890 os revolucionários russos envergaram-se sobre o marxismo; em 1900 os obstinados Lenin, Trotski e Stalin, entre tantos outros jovens contemporâneos, aderiram ao marxismo revolucionário¹⁹².

Como ocorreu comumente com os líderes políticos que figuraram no período entreguerras, Lenin e Stalin também pareceram acreditar que trilharam o melhor caminho possível, tendo como certo que encaminhariam o proletariado russo e toda a humanidade para uma ordem social superior; o ideal defendido por estes, todavia, foi a consecução de um mundo sem a exploração indevida do trabalho alheio.

Segundo Salinas, a revolução de 1917 foi um dos acontecimentos mais importantes do século XX, no entanto ocorreu nas piores circunstâncias históricas para a construção do novo regime, a saber: terras devastadas, fome, guerra civil e indústria aos pedaços. Após a Primeira Guerra Mundial, o esforço da recém formada União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) deu-se na direção da industrialização acelerada e do rearmamento, além da urbanização daquele país – que era essencialmente agrário – e em educação para preparar técnicos, especialistas e burocratas. Em 1917 a sua produção industrial pesada partiu de 18,3 milhões de rublos, moeda corrente naquele país, para chegar a 95,5 milhões em 1937, sendo que os salários foram multiplicados por quatro e as condições educacionais e de saúde melhoraram razoavelmente. Nos anos de 1920 a população urbana constituiu 20% daquele país, enquanto que em 1939 alcançou cerca de 50%¹⁹³.

Apesar dos revolucionários, como foi posto, terem orientado-se com o estudo dos trabalhos de Karl Marx e Friedrich Engels, estes não foram encarados ortodoxamente, muitas vezes sendo decodificados com certa conotação pessoal dos revolucionários. Apesar

¹⁹¹ Veja CARR, E. H. *A Revolução Russa de Lênin a Stalin (1917-1929)*, o livro todo.

¹⁹² Veja PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*, p. 548-550.

¹⁹³ Veja SALINAS, Samuel Sérgio. *Antes da tormenta: origens da Segunda Guerra Mundial 1918-1939*, p. 112-118.

da concepção socialista pretender-se rigorosamente científica – tanto que o primeiro destinatário de *O capital*, de Karl Marx, foi o cientista Charles Darwin – tal propósito racionalista não foi suficiente para impedir que a revolução de fevereiro de 1917 fosse uma das mais violentas de todos os tempos¹⁹⁴. Como a tendência nacionalista e o impulso imperialista predominaram no mundo durante o período entreguerras, a URSS ocupou-se, na prática, menos com os ideais de igualdade social característicos do socialismo científico para priorizar a conquista de poder no cenário internacional, buscando aliados revolucionários, mas desde que estes não conflitassem com os interesses do Estado Soviético e que estivessem sob o seu comando.

Facilmente essa violência gerada pela luta por igualdade social e as dificuldades enfrentadas, posteriormente, por aquele país também fomentaram a desconfiança e o receio de que momentos ainda piores estivessem por vir, remetendo a um sentimento de desconfiança, aliado ao contentamento pelas conquistas alcançadas. Dito de outra maneira, as perdas humanas e o sofrimento deixaram suas confusas marcas psicológicas e emocionais entre aqueles que sobreviveram à Revolução e aos que a assistiram.

É imperioso abalizar, a esta altura da discussão, que a expressão “economia-mundo capitalista” pode parecer inadequada a partir daqui, já que não havia somente este modelo econômico, mas também o socialismo em vigor neste período. No entanto, a maior parte do mundo continuou sendo capitalista e constituindo o segmento predominante, assim como a cultura que lhe era correspondente.

Retornando ao debate principal, temos que após a guerra muitos governos e homens de negócios esperaram que a economia-mundo capitalista continuasse se expandindo, enquanto os comunistas acreditaram que, logo após a economia capitalista atingir o seu cume, viria uma crise, gerando revoluções por toda parte. Entretanto, alguns fatores que indicavam progresso econômico continuaram em pleno curso, como, por exemplo, o avanço tecnológico, que até acelerou-se após a guerra; a economia continuou crescendo, porém em um ritmo desacelerado, se tomado como referencial o período anterior à guerra. Sobretudo, outros aspectos importantes da economia-mundo mostraram-se menos favoráveis: a integração da economia mundial, indelével para o aumento de mercados consumidores e para gerar maior produção, estagnou e entre 1927-1933 até a circulação de capital nas relações internacionais despencou, já que os empréstimos entre países caíram mais de 90%. Nos melhores anos da economia internacional do pós Primeira

¹⁹⁴ FERRO, Marc. *O Ocidente diante da Revolução Soviética: a História e seus mitos*, p. 11-24.

Guerra Mundial – antes da crise, entre 1924-1929 – o desemprego foi cerca de 10% e 12%, em média, na Grã-Bretanha, Alemanha e Suécia, variando de 17% a 18% na Dinamarca e na Noruega; os Estados Unidos eram o único país desenvolvido que conseguia manter um índice mediano de desemprego de 4%. Mas a partir de 29 de outubro de 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, o sonho norte-americano parecia tornar-se um pesadelo difícil de ser ignorado, gerando falências e imensos contingentes de desempregados. Como sinalizou Hobsbawm, “*entre as guerras, a economia mundial capitalista pareceu desmoronar. Ninguém sabia exatamente como se poderia recuperá-la*”¹⁹⁵.

Não há uma definição exata dos motivos que causaram a crise; contudo, ao contrário da considerada Grande Depressão de fins do século XIX, ela foi bastante “democrática” e avassaladora, atingindo às classes ou grupos sociais de, praticamente, todo o mundo – especialmente os países capitalistas – e de forma bem mais contundente que a sua precedente, fazendo aquela parecer, até mesmo, “acanhada”. Todavia, enquanto a guerra afetou, especialmente, a Europa, esta crise comprometeu os Estados Unidos, que se afirmavam, principalmente depois da Primeira Guerra Mundial, de acordo com o que pude assinalar, como o novo centro da economia-mundo capitalista.

Dito mais uma vez, não é possível afirmar seguramente e com precisão quais foram as causas da crise de 1929, embora existam algumas teorias a esse respeito, nem tampouco foi esse o meu objetivo. Sobretudo, considerando as metas previamente apresentadas neste, é imprescindível tratar dos aspectos da economia-mundo capitalista que se tornaram claros e da mudança de estratégia político-econômica que ocorreu, forçosamente, a partir de então, bem como as suas decorrências psicossociais.

Apesar de os Estados Unidos terem saído privilegiados da Primeira Guerra Mundial e continuado com o controle interno da sua economia, o mundo capitalista pareceu desandar nos seus principais países representantes pelo mundo afora. O norte-americano continuou, desta maneira, acreditando na prosperidade de seu país e na eficácia de seu sistema econômico, a despeito dos problemas que ocorriam internacionalmente, já que estes confirmavam a habilidade de uns sobre a incapacidade de outras nações para lidar com aquele contexto – e os mais aptos pareciam ser os norte-americanos. Contudo, a crise de 1929 mostrou que tal visão do paraíso econômico nacionalista foi equivocada, deixando

¹⁹⁵ Veja HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*, citação na p. 91, informações nas páginas 91-97.

claro que nenhum Estado nacional, por mais próspera que seja a sua economia, sobrevive no mundo capitalista ensejado, mormente, em si mesmo. Destarte, conforme a compreensão predominante acerca da superação das dificuldades pelos mais fortes – alimentada, como já falamos, pelo darwinismo social – e da competitividade disseminada internacionalmente, a crise foi um precipício do qual o norte-americano sentia-se obrigado a sair, revigorando o seu sonho consumista. Como nos filmes de *western*, produzidos em Hollywood, que nutriram o imaginário daquele povo, toda dor justificava-se com um inexorável *happy end*¹⁹⁶.

Em outras palavras, no limite, a crise acabou por alimentar ainda mais o impulso imperialista norte-americano, denotando em sua compreensão a necessidade cada vez maior de inserção e controle sobre a conjuntura internacional.

Não obstante, a partir de 1914 os acontecimentos geraram um estado de descontentamento generalizado, acompanhado de desalento e esperança irracional, diante da falta de perspectivas que começou a aflorar. De um lado, o liberalismo capitalista estava desmoronando e a tecnologia, prenúncio de prosperidade, começou a servir para a destruição mais eficaz, não só de soldados nos campos de batalha, mas também de cidades e dos que as habitaram. De outro, a promessa de revolução socialista era representada pela ditadura do Estado Soviético e trazia a lembrança das atrocidades e do horror provocados pela Revolução Russa e o medo de que tais sintomas se espalhassem pelo mundo. Assim, abriu-se uma espécie de fenda na mente e no emocional daqueles que viram os dissabores provocados na conjuntura e, em contrapartida, propiciou a emergência de doutrinas político-econômicas e/ou de novas tendências políticas e psicossociais no contexto internacional.

Em meio a essa teia formada por fatos, idéias e sentimentos, o fascismo conseguiu espaço e cresceu pelo mundo, tornando-se cada vez mais forte e atuante, especialmente na Itália de Benito Mussolini e na Alemanha de Adolf Hitler.

Quanto aos movimentos fascistas, eles acreditaram, de modo geral, que a sua revolução era espiritual, que eles estavam iniciando uma nova era na história da humanidade e construindo uma civilização ilustre, de homens refeitos sobre os destroços da retardada democracia liberal promovida pelos países capitalistas. Como disse certa vez Mussolini: “*Somos por um novo princípio do mundo*”.

Eles consideraram também que o socialismo era resultado da fraqueza da

¹⁹⁶ *Happy end*, do inglês, que significa *final feliz*.

democracia e que ele enfraquecia o Estado, na mesma medida em que promovia o conflito entre as classes sociais, dividindo a nação. Na página 73 de seu livro *Minha luta*, Hitler afirmou que “*A atual Democracia do Ocidente é a precursora do marxismo, que sem ela seria inconcebível. Ela oferece um terreno propício, no qual consegue desenvolver-se a epidemia*”.

Não obstante, um dos eixos centrais do ideário defendido pelos fascistas era a pertinência de que as pessoas de todas as classes fossem tomadas como partes necessárias do Estado, vivendo e morrendo por ele, se necessário fosse. Assim, o fascismo alimentou um sentimento de união e segurança diante do isolamento e desenraizamento provocado pela sociedade industrial moderna, exaltando ainda a vontade e o instinto combativo como sinônimos de força, dignidade e bravura. Os desígnios da nação deviam ser promulgados por um líder que representasse a unidade nacional e precisavam ser seguidos de forma uníssona por todos¹⁹⁷.

Na prática, portanto, quem se aproveitou da lacuna deixada pelos dissabores experimentados até aquele momento foi o fascismo; entre 1933 – ano em que Hitler tomou o poder – e 1938, para termos uma idéia de como isso foi utilizado, o governo nazista alemão conseguiu eliminar o desemprego naquele país, constituindo-se o único Estado ocidental a fazê-lo. Como era de se esperar, feitos como esse cativaram a simpatia do povo alemão.

Em virtude desse panorama, pode-se dizer que a principal tendência psicossocial do período entreguerras foi sobrepor os interesses da nação acima da integridade das pessoas, como se o sacrifício individual fosse legitimado pelo bem-estar do império; os ideais nacionalistas pareceram mais importantes que as idéias individuais e, com isso, a maior parte da coletividade rendeu-se ao julgo dos diferentes governos – e, indubitavelmente, às determinações de seus carismáticos governantes. O sujeito ficou diluído em meio ao esforço bélico da nação ou na “máquina administrativa” dos Estados nacionais, mediante os interesses político-econômicos e os resultados das manobras de seu governo na economia de seu país. Ele assumiu a posição de uma engrenagem inanimada, quer na figura do operário, empresário, soldado ou consumidor, reconhecendo a própria nobreza ao representar o poderio e a supremacia da nação, sentindo-se altivo, presunçoso e honrado por tanto. Sua vida e morte, nesse conjunto, não poderiam valer mais que uma

¹⁹⁷ Veja PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*, p. 565-567 e HITLER, Adolf. *Minha luta*. Tradução de J. de Matos Ibiapina. Livraria Globo, Porto Alegre, 1934.

peça a ser mantida em uso ou reposta pela nobreza de seu país.

Destarte, as principais potências do mundo queriam defender seus interesses político-econômicos, impondo sua cultura e sua forma de compreensão para o resto da humanidade e acreditando na necessidade e na retidão de sua conduta, além da superioridade de seu povo.

Vejamos, na continuidade, como ficou o cinema diante dessa conjuntura.

O cinema, a autoria e a padronização da produção cultural

No período entreguerras, conforme já foi discutido, o mundo havia sido desmembrado em três forças de oposição mútua, cada qual acreditando ser a anunciadora da boa nova e de um modelo de organização social definitivo e inevitável. Enquanto isso, as teorias do cinema tentavam afirmar a sua autenticidade como modalidade artística, discernindo-o principalmente do teatro. Entre 1914 e 1918 era o diretor quem detinha maior autoridade e autonomia sobre a feitura de um filme; posteriormente iniciou-se o estrelato, em que os astros e estrelas de Hollywood conquistaram o grande público e obtiveram salários cada vez mais altos, ocupando o lugar privilegiado na indústria cinematográfica. Contudo, Charles Chaplin foi um dos primeiros astros internacionais de Hollywood.

Também já foi dito, trazendo à baila algumas das principais discussões teóricas acerca do cinema e considerando o período entreguerras, que o cinema é uma expressão coletiva com características individuais, reservando, portanto, um caráter subjetivo, de proporções diferenciadas – variando conforme a proposta de quem o manipulou e as possibilidades no período e localidade – advindo das experiências, idéias e concepções estéticas do artista. Neste caso, Charles Chaplin havia descoberto sua própria fórmula de sucesso, referenciando-se principalmente nas técnicas utilizadas por ele como ator de teatro cômico e que foram aprendidas grandemente com sua mãe.

Para termos uma idéia do alcance da sétima arte, só nos Estados Unidos, entre 1920-1930, cerca de cinquenta a setenta milhões de pessoas foram ao cinema semanalmente para se entreterem com uma fórmula cinematográfica preestabelecida por

Hollywood e que se confirmava a cada novo filme¹⁹⁸; em todo o mundo as pessoas rendiam-se aos encantos da projeção de imagens em movimento, formando um público cada vez mais numeroso e sôfrego por alegrias e emoções fortes. Portanto, não é de se estranhar que a fórmula de Charles Chaplin continuasse fazendo sucesso, pois, na maior parte das vezes, a cada novo trabalho seu ele reafirmava o mesmo personagem principal – Carlitos – e as mesmas características gerais do filme, com alterações que acrescentavam elementos ao mesmo arranjo pré-concebido de *gags*, truques cômicos e gracejos críticos; o desfecho, se não fosse feliz, era ao menos otimista e alegre. Esta prática de manter o público acostumado com um formato permanente de cinema, com variações pontuais e acréscimos gradativos, foi – e ainda é – comum em Hollywood e uma forma didática de cativar o público. O termômetro que regulou o critério e volume das mudanças, certamente, foi o resultado alcançado nas bilheterias, assim como o impulso nacionalista, pois, no período entreguerras, situando-se em meio ao clima internacional hostil, o cinema assumiu posturas políticas e cercou-se dos interesses dos Estados nacionais, além dos mercadológicos.

Vamos, todavia, perseguir os acontecimentos cinematográficos das principais forças que se moldaram neste período, ou seja, a Alemanha, a URSS e os Estados Unidos. Mais uma vez, tratou-se de cuidar daquilo que predominou no período, para referenciar o trabalho realizado por Charles Chaplin e as características gerais da contextura.

Em si tratando de cinema norte-americano, o período da Primeira Guerra foi considerado o apogeu artístico de Hollywood e, apesar das inúmeras tentativas, nunca mais se repetiu no período entreguerras. Segundo Sadoul, entre 1910-1928 “*Thomas Ince morre jovem; Mack Sennett repete-se; Cecil B. de Mille continua uma carreira comercial cheia de tolices e erros. Somente Chaplin, perseguido pelas organizações puritanas, prossegue o amadurecimento de seu incomparável gênio*”. Destarte, o melhor do cinema norte-americano era produzido por estrangeiros que trabalhavam em Hollywood – e o maior deles era o inglês Charles Chaplin¹⁹⁹.

Contudo, é indelével considerar o papel do cinema diante da possibilidade constante de que acontecesse uma Segunda Guerra Mundial, respondendo à seguinte pergunta: qual a relação e que importância tem o cinema para o Estado nacional no que diz respeito à realização de uma guerra? No entanto, o caminho percorrido em direção à

¹⁹⁸ ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*, p.175.

¹⁹⁹ SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*, p. 44-45.

resposta, mais uma vez, referenciou-se no debate das questões psicossociais.

Começamos, logo, pela discussão feita por Virilio, pois ele possibilitou, inicialmente, a correspondência direta com o debate supracitado anteriormente nesta pesquisa e que diz respeito às alterações na percepção provocadas pela aceleração do ritmo da vida, este, por sua vez, possibilitado pelo avanço tecnológico, relacionando a sua afinidade com a guerra e o cinema.

Recordando as prerrogativas de Singer, podemos dizer que, com o avanço tecnológico e a urbanização, deu-se um estado de fascinação pela velocidade e pelo risco. Conforme abalizou Singer, as ilustrações dos jornais sensacionalistas e das revistas cômicas do final do século XIX (a partir da década de 1880) acompanharam e retransmitiram a visão do caos moderno, com imagens de acidentes de trânsito e no trabalho. A neurastesia – ou nervosismo moderno – foi considerada pelos médicos especializados, constatando que o estímulo sensorial excessivo da vida urbana deixou os nervos humanos sujeitos ao desgaste progressivo, diminuindo a sensibilidade. Desta forma, era preciso um estímulo cada vez maior para alcançar os sentidos.

No contexto, o vaudeville surgiu como um grande divertimento popular nos Estados Unidos, aos moldes do teatro de variedades na Inglaterra, compondo a tendência geral de causar emoções imediatas e choques sensoriais fortes o suficiente para satisfazer os sentidos.

Posto isso, cabe também perguntar: como reagiram os sentidos à guerra total, originada no século XX e qual a relação do cinema – e se ela existe – com o nervosismo moderno? Considerando que o teatro do final do século XIX foi a grande referência para o surgimento do cinema, bem como o aproveitamento de técnicas comumente utilizadas no primeiro e de seus artistas/executores para a constituição do segundo, a indagação, naturalmente, despontou.

Apesar de parecer antes uma pergunta de cunho neurológico, a pertinência dela neste trecho do estudo, nada obstante, concerne à psichistória, já que me preocupei com as pessoas em meio ao fenômeno da guerra total, passando por – mas não priorizando – a questão dos sentidos e dos choques sensoriais. Afinal de contas, amigo leitor, que choque poderia ser maior à percepção que a visão de um corpo sendo mutilado por uma granada diante dos seus olhos ou as imagens reais de explosões? Deste modo, conforme Virilio assinalou, *‘abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da*

morte, o pânico da morte”²⁰⁰, ou seja, para participar de uma guerra é preciso aprender a lidar com as imagens que ela produz.

Nesse sentido é que tomamos a seguinte assertiva, também de Virilio:

Não existe, portanto, guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos. (Virilio 1993:12)

Assim, as armas cumpriram, sobretudo, com a função de intimidar os possíveis inimigos, usando o domínio da informação e da percepção para convencer e manipular o imaginário, inibindo ou, mesmo que não tenha sido este o objetivo, desafiando para a guerra.

Em contrapartida, a sensação de poder e a agressividade foram estimuladas psicologicamente pela arma de guerra e constituíram o ambiente hostil, identificado no período entreguerras, interferindo sobremaneira na conjuntura psicossocial; as armas de guerra – e a própria guerra – foram também artifícios de cognição visual que causaram certo estado de fascínio que é facilmente abalizado, ainda hoje, nas telas dos cinemas: as imagens do caos causado ou possibilitado pela tecnologia bélica persistiram diante da necessidade de estímulos mais intensos, deixando visível a busca de violência e realismo nos filmes. Tanto é que se criou, gradativamente, todo um mercado de filmes violentos, com cenas horrendas e de degradação.

Ainda na espreita de Virilio, temos que a diminuição do pânico sobre a morte preservou em si um certo desprendimento da realidade prática dos acontecimentos: matar e morrer tornou-se uma sentença matemática, na qual só importava saber quem venceu o conflito. A velha frase feita “*a arte imita a vida*”, assumiu a forma paradoxal de “*a guerra imita o cinema*”, que se intensificaria ainda mais na segunda metade do século XX. Operações e projetos militares receberam o nome de filmes e de personagens de cinema, além dos soldados serem chamados de “heróis de guerra” e terem as musas do cinema – por exemplo, Marilyn Monroe – como fonte de inspiração e coragem.

Por trás da guerra e do cinema, esteve o espetáculo de imagens fortes – e, a partir

²⁰⁰ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*, p. 12.

de 1927, com o surgimento do cinema sonoro, o espetáculo do som. A tecnologia do filme em cores também contribuiria para a consecução desse mesmo espetáculo, que tentou aproximar-se ao máximo das imagens reais, atribuindo um tom lúdico à rude realidade e tornando-se, em certa medida, quase funesto²⁰¹. O tema do cinema sonoro será devidamente tratado mais adiante.

Em outros termos, é possível dizer, portanto, que o irracional e a vulgarização de fatos catastróficos sobressaiu mediante a pretensa racionalidade científica que moveu as guerras totais do século XX.

Quanto à oposição racional/irracionalidade, é imperioso lembrar que muitos intelectuais do período entreguerras versaram sobre este tema, continuando a vertente teórica iniciada no final do século XIX – o irracionalismo – e que estas teorias foram deturpadas, a fim de servir de escopo teórico para o fascismo e para a violência utilizada pelas forças nacionalistas²⁰².

Na arte, o movimento modernista também transformou as concepções tradicionais de expressão artística e literária, que haviam predominado na vida cultural da Europa desde a Renascença. Considerou-se que o intelecto era uma barreira à livre expressão das emoções humanas, procurando descrever a introspecção, com o intuito de alcançar uma consciência elevada do eu. Aos moldes de Freud, os modernistas procuraram uma realidade profunda na psique humana e descreveram a difícil situação de homens e mulheres que rejeitaram os valores e costumes de sua época, retratando sobretudo a angústia das pessoas e os seus conflitos internos. Este movimento quebrou, ainda, o tabu sobre o tema da sexualidade, que esteve ausente na literatura da era vitoriana²⁰³.

De forma geral, filósofos, escritores e artistas mostraram-se, a partir do final do século XIX, cada vez mais desiludidos e céticos quanto ao potencial da razão e à bondade humana, enxergando o progresso proposto anteriormente, desde o Iluminismo, como uma ilusão. Com a ausência de uma moral ou valor que transcendesse aquele contexto, nada fazia muito sentido e tudo parecia ser permitido. Esse estado de espírito, aliás, possibilitou o surgimento da filosofia existencialista, que vigorou principalmente após a Segunda Guerra Mundial.

Essas múltiplas e contraditórias tendências existentes no pensamento, na ciência e na arte; a transformação da religião, que passou a exercer um papel menos importante

²⁰¹ Idem. Virilio faz uma defesa exaustiva desses e de outros pontos de vista, no decorrer de todo o livro.

²⁰² PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*, p. 482-495.

diante da vida moderna e, nesta época, era ainda mais questionada devido à “morte de Deus”, promulgada por Nietzsche; a rápida mudança das condições materiais, devido à mobilidade social e às alterações ocorridas com o impulso industrialista – tudo isso deixou o sujeito vulnerável e à procura de referenciais para coordenar os seus próprios atos, idéias e sentimentos.

Entremeio a tal conjuntura, o cinema constituiu um dos mais importantes divulgadores e formadores de idéias, alimentando tendências estéticas, atitudes e sentimentos.

Tomando o cinema no período imediatamente anterior à Primeira Guerra, temos que em 1907 surgiu na França uma companhia chamada *Film d'Art*, que tentou levar pessoas mais abastadas aos cinemas, usando como apelo grandes atores e temas extraídos do teatro francês. A idéia deu certo e os produtores dos Estados Unidos, Itália, Alemanha e Inglaterra também procuraram seguir a nova tendência²⁰⁴. Do ponto de vista econômico, quem dominou primeiro o mercado de filmes foi a França, travando uma guerra com as distribuidoras e produtoras norte-americanas, a qual acabou perdendo.

Em 1908 a companhia francesa de cinema Pathé-Frères, que liderou a industrialização do cinema em todo o mundo, produziu cerca de oito a doze filmes novos, vendendo para os Estados Unidos, em média, duzentas cópias de cada título lançado em território norte-americano. Já em 1906 os Estados Unidos constituíam o maior mercado consumidor da Pathé-Frères, enquanto desenvolviam a sua própria indústria cinematográfica. Entretanto, entre 1909 e 1910 os norte-americanos conseguiram sobressair, devido à concorrência estabelecida pelas companhias (especialmente a de Thomas Edison) e aos sensores dos Estados Unidos, que passaram a tachar os filmes franceses de indesejáveis e imorais²⁰⁵.

Naturalmente, com os problemas enfrentados pelo mundo na Primeira Guerra, a situação dos Estados Unidos favoreceu as suas produções cinematográficas, além dos filmes de Charles Chaplin, que conquistaram o público francês, terem contribuído para popularizar o cinema hollywoodiano em todo o mundo.

Por volta de 1930, como sinalizou Virilio, muitos países se dedicaram à pesquisa da percepção como meio de defesa, descobrindo a cibernética e progredindo na

²⁰³ Idem, p. 495-500.

²⁰⁴ KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema*: a mais viva das artes, p. 18-19.

²⁰⁵ ABEL, Richard. *Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano* in CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*, p. 272-281.

microfotografia, na tecnologia do rádio e das telecomunicações, especialmente a Grã-Bretanha. Desde 1917, com sua entrada na guerra, os Estados Unidos tiveram um surto patriótico no seu cinema e os filmes de *western* instauraram a noção de guerra justa, em que os bons sempre vencem os maus, obtendo as glórias devidas²⁰⁶. Neste tempo, Hollywood praticamente monopolizou o mercado internacional de cinema.

Segundo Ferro, os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema como um instrumento de propaganda e de difusão de uma cultura. Na URSS, Trotski escreveu em 1923: *‘O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda’*²⁰⁷.

Podemos confrontar essa informação com a afirmativa de Virilio, pela qual:

De sua parte, Joseph Goebbels inovou bastante em termos de propaganda entre as duas guerras, favorecendo assim a ascensão de Hitler através dos mais diversos métodos. O ex-jornalista, que se tornou chefe da propaganda, enviou cerca de cinqüenta mil discos de propaganda a todos os lares alemães que possuísem um fonógrafo e impôs aos diretores de salas de cinema, freqüentemente através da violência, a projeção de curtas-metragens ideológicos. Desde que assumiu o ministério, Goebbels conseguiu que a grande maioria dos cidadãos possuíse rádios portáteis. (Virilio 1993:44)

A bem da verdade, mais cedo ou mais tarde as principais potências mundiais procurariam fortalecer o seu cinema como modo de difundir pelo mundo uma amostra de sua beldade, de sua força e, sobretudo, a pretensa superioridade de seu modo de vida.

Contudo, foram a Alemanha e a URSS, com o controle do Estado sobre a produção, que dominaram o desenvolvimento artístico das técnicas do filme na década de 1920. Segundo Knight, com o passar dos anos, após a Primeira Guerra Mundial, a Alemanha – ao contrário da maioria dos países envolvidos no conflito – continuou investindo no cinema, preocupada com o mercado interno e com a propaganda do seu governo, enquanto os EUA prevaleceram na maior parte do mercado mundial, ganhando espaço com as comédias de Charles Chaplin e Douglas Fairbanks, além dos *western*, formas cinematográficas estas que resistiram à efervescência do cinema estrangeiro e continuaram populares no mundo

²⁰⁶ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*, p. 102-125.

²⁰⁷ FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 27-72.

todo²⁰⁸. Conforme Sadoul abalizou, em meio a tudo isso, Charles Chaplin foi o primeiro ator de Hollywood a obter renome internacional²⁰⁹.

Em toda a parte sempre foi comum recorrer à literatura e ao teatro para buscar temas e artistas que pudessem revigorar a sétima arte, o que pareceu, até mesmo, indispensável para a consecução do cinema de boa qualidade.

A estratégia usada por Hollywood para defender-se do amadurecimento do cinema estrangeiro foi seduzir os melhores artistas de outros países, para depois enquadrá-los nos moldes comumente usados nos Estados Unidos. Tal prática desfalcou o cinema alemão, que em 1925 já não tinha o seu fôlego inicial (em 1924 a Alemanha enfrentou uma crise econômica que afetou o seu cinema), desmoronando com a crise de 1929, enquanto a vanguarda do cinema francês, por sua vez, havia se desintegrado.

Todavia, a União Soviética criaria a Escola Estatal de Cinema em 1920, sobressaindo pela qualidade elevada dos seus filmes produzidos desde então²¹⁰. Conforme Sadoul abalizou, Lênin acentuou que “*o cinema é para nós, de todas as artes, a mais importante*”; a URSS forneceu estúdios, câmeras, película e dinheiro para os diretores que quisessem trabalhar a favor do país. Destacaram-se, neste contexto, os trabalhos de Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudóviquim e Dóvchenco, que repercutiram muito e abriram caminho para outros jovens talentos²¹¹.

Na URSS o que importou foi a adesão dos diretores ao regime socialista, o que privilegiou a criatividade daqueles que, espontaneamente, acreditavam no seu sistema de governo e defendiam-no artisticamente em seus filmes, já que toda a produção era financiada pelo Estado.

O cinema alemão, pode-se dizer, nasceu após 1918. De acordo com Kracauer, foi o entendimento da influência dos filmes antigermânicos produzidos no exterior e da necessidade de aumentar a quantidade com melhor qualidade para alcançar o mercado internacional – o que promoveria a sua cultura para o mundo – que estimulou tal florescimento do cinema na Alemanha. Foi formada a UFA (*Universum Film A. G.*), uma união das principais companhias de cinema, contando com o apoio de um grupo de bancos, financistas, industriais e uma grande participação do Estado. A UFA teve, desde o início, uma missão oficial de fazer propaganda da Alemanha, com filmes servindo para a

²⁰⁸ KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*, p. 40 e 106.

²⁰⁹ SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*, p. 31.

²¹⁰ KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*, p. 45-58 e ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*, p. 23.

educação nacional e que divulgassem a cultura alemã, reservando elevada qualidade técnica e artística²¹².

Os filmes alemães trataram mormente sobre a tirania e recorreu comumente à idéia de que se esta fosse rejeitada o mundo se tornaria um caos governado pelo instinto, defendendo, todavia, o regime tirânico²¹³. Após a ascensão de Hitler ao poder, os diretores eram obrigados a cumprir com a meta de causar boa impressão do regime, sofrendo pressões e até atos de violência.

Destarte, a evolução tecnológica que não cessou em todo o período refletiu no surgimento do cinema falado (1927), gerando protestos e elogios dos cineastas, encerrando as carreiras de uns e iniciando a de outros, enquanto existiram aqueles que conseguiram se adaptar rapidamente, sem deixarem cair a qualidade de seus filmes. Não obstante, Charles Chaplin recusou o cinema sonoro o mais que pôde, manifestando-se amplamente contra a postura “progressista” assumida por Hollywood e pelo cinema internacional.

*Charles Chaplin silencia quanto à guerra e Carlitos cala-se contra Hollywood*²¹⁴

Segundo Agel, Fiore e MacLuhan:

O poeta, o artista, o detetive – quem quer que aguce nossa capacidade de perceber tende a ser anti-social; raramente “bem ajustados”, não podem seguir as correntes e tendências. Um estranho vínculo existe entre os tipos anti-sociais por sua capacidade de “ver” os meios ambientais como eles realmente são. (Agel, Fiore e MacLuhan 1969:116)

Vejamos se a assertiva é válida para Charles Spencer Chaplin.

No início de 1914, quando a guerra já era dada como inevitável, ocorreram manifestações de lealdade à pátria que reuniram multidões em várias capitais do mundo, como se fosse acontecer uma espécie de grande festa sórdida e violenta que atribuiria algum significado para o enfado do dia-a-dia das pessoas daquele tempo. Conforme um depoimento de um parisiense, descrito por Perry: *“Jovens e velhos, civis e militares*

²¹¹ SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*, p. 39-42.

²¹² KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, p. 50-51.

²¹³ Idem, p. 108.

²¹⁴ A título de curiosidade, o dia 16 de abril, data de aniversário de Charles Chaplin, é também o Dia Nacional da Voz no Brasil.

*inflamados com o mesmo entusiasmo (...) milhares de homens, ansiosos por lutar, acotovelavam-se nos pátios dos centros de recrutamento, aguardando para se alistarem (...) A palavra 'dever' tinha recuperado o seu esplendor*²¹⁵. O mesmo aconteceu em Berlim.

Para os jovens soldados de todas as partes envolvidas no conflito, aquela foi uma oportunidade singular para demonstrarem sua pretensa força, nobreza e altruísmo pela nação, experimentando a vida em seu limite de fervor e intensidade. Artistas e intelectuais eram tomados por tais impulsos, glorificando a guerra como algo digno e nobre. *'Era um retorno, sentiam alguns, às raízes orgânicas da existência humana, um meio de superar um sentimento de isolamento individual'*²¹⁶. Os filmes de cada um dos principais países, como já foi comentado, confirmavam tal tendência ignóbil ao conflito.

Enquanto isso, em contrapartida, Charles Chaplin apenas iniciava-se no cinema e mantinha-se mais interessado em acertar a sua vida financeira definitivamente e adaptar-se à América do Norte.

Nada obstante, durante a Primeira Guerra Mundial Charles Chaplin já era conhecido mundialmente e uma pressão muito grande existiu em torno de seu alistamento para a guerra, pela Inglaterra – seu país de origem. O seu passado, devido à popularidade de Carlitos, era motivo de curiosidade da imprensa, mas Chaplin preferiu ser sucinto e discreto quanto às suas origens. Ele também evitou comentar a respeito da guerra, esquivando-se da polêmica de seu não alistamento; contudo, em 1917, quando os Estados Unidos entraram na guerra, a pressão multiplicou-se também neste país para que Charles Chaplin manifestasse a sua posição e colocasse-se à disposição para o *front* de batalha. *Charlie* não se entusiasmou com o célebre chamado, chegando a usar a sua popularidade e o abrigo de amigos importantes para safar-se do “honroso convite”.

Segundo dados levantados pela jornalista Milton, em 5 de julho de 1917 foi publicada uma declaração afirmando que Charles Chaplin teria apresentado-se para o alistamento nos Estados Unidos, em Los Angeles, mas sem lograr êxito no exame médico. Com um metro e sessenta e dois centímetros de altura e pesando cinquenta e oito quilos, foi considerado inapto para o recrutamento – mas a imprensa não confiou na justificativa.

Entremeio a tudo isso, ainda tomando as assertivas de Milton, os filmes de Chaplin foram boicotados por um grupo de gerentes de cinemas ingleses, em 1916,

²¹⁵ PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*, p. 521.

²¹⁶ Idem, p. 522.

enquanto as suas comédias eram apreciadas nos acampamentos do exército, por manter o moral dos soldados elevado, gerando uma moda entre os recrutas de usar bigodes à maneira de Carlitos que preocupou os comandantes; também havia quem o considerasse como um desertor²¹⁷.

Entre março e junho de 1918 Charles Chaplin, juntamente com Mary Pickford, Marie Dressler, Douglas Fairbanks – entre outros – participaram da terceira campanha a favor das Obrigações da Liberdade (*Liberty Bonds*) ou “bônus de guerra”, como também foram chamados. Tratou-se de contribuições voluntárias oferecidas pelas pessoas e que angariou fundos que constituiriam o *terceiro empréstimo americano*, com o qual grandes bancos contaram e receberam comissões. O papel dos artistas era, em suma, chamar a atenção para a importância da campanha e aumentar a arrecadação, usando de sua popularidade, além de fazerem eles mesmos as suas generosas contribuições²¹⁸. Charles Chaplin fez discursos acalorados, como aquele que descreveu em sua autobiografia, reproduzido a seguir:

Os alemães estão às nossas portas! Teremos de detê-los! E nós haveremos de detê-los se vocês comprarem Bônus da Liberdade! Lembrem-se! Cada bônus que vocês comprarem salvará a vida de um soldado – um filho voltará aos braços de sua mãe!²¹⁹ – e esta guerra terminará mais cedo! (Chaplin 1965:212)

Neste tempo, *Charlie* mal completara 28 anos de idade e, considerando as prerrogativas assumidas em sua biografia (como a sua desinformação inicial quanto à guerra), bem como as experiências de vida descritas por ele (a própria situação social, que muitas vezes inviabilizou a sua sobrevivência), pode-se afirmar que *Charlie* não conseguiu aquilatar os desdobramentos daquilo que estava fazendo ou as motivações de uma guerra, compreensão esta que era esperada da celebridade Charles Chaplin.

Nas páginas 47-48 de sua autobiografia, sobre a Inglaterra em conflito de 1899, ele afirmou:

Eu tinha uma vaga idéia da guerra – através de canções patrióticas, números de palco e retratos de generais em maços de cigarro. O inimigo, é claro, eram vilões implacáveis. Escutavam-se dolorosas notícias a respeito do cerco de

²¹⁷ Veja MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 111-127.

²¹⁸ Veja MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*, p. 25-26.

²¹⁹ Grifo meu.

Ladysmith pelos bôeres, e a Inglaterra ficou louca de histérica alegria ante a libertação de Mafeking. Por fim vencemos – saímos do atoleiro. Tudo isso eu ouvia falar por todo o mundo – menos mamãe. Ela jamais se referia à guerra.²²⁰ tinha a sua própria batalha a combater. (Chaplin 1965:47-48)

A guerra de Hannah Hill Chaplin, como sabemos, era contra a fome e a miséria em que vivia com seus filhos. Importante notar que a referência à mãe, diante da compreensão e motivação da guerra, repetiu-se nas citações destacadas, sendo que numa ele toma a posição de Hannah Hill Chaplin para descrever a própria concepção de um conflito armado e, em outra, ele apela ao amor materno para conseguir vender os bônus de guerra que, em tese, diminuiriam o tempo de combate.

Na espreita das informações de Milton, durante a Primeira Guerra Mundial sabia-se que Charles Chaplin era contra o esforço bélico, porém era incerto se ele, na prática, apoiaria ou não a guerra. Ele teria dito a um correspondente britânico em 1918:

“Eu só gostaria de poder juntar-me ao exército inglês e lutar por minha pátria. Mas tenho recebido tantas cartas de soldados no front, bem como de civis, pedindo-me para continuar fazendo filmes, que cheguei à conclusão de que meu lugar é aqui em Los Angeles. Ao mesmo tempo, se qualquer país achar que precisa de mim nas trincheiras mais do que os soldados precisam de meus filmes, estou pronto para ir”. (Milton 1997:128)

Com esta declaração, ficou clara a incoerência de Charles Chaplin, na opinião da autora, visto que ele continuava acreditando “*que a guerra colocava as pessoas num estado de espírito que aceita o autoritarismo*”, mas vendia bônus de guerra e assumiu publicamente uma posição favorável ao esforço bélico, agradando a políticos e a Hollywood, apesar de pessoalmente discordar dele²²¹.

A suposta declaração de Charles Chaplin, diante da bibliografia adotada na presente pesquisa – que contemplou os principais livros publicados sobre ele no mundo todo – só foi encontrada no livro de Milton, que utilizou como fontes para seu estudo essencialmente material publicado pela imprensa mundial, principalmente britânica e norte-americana, além de biografias escritas por pessoas que conviveram com ele, arquivos de investigações do FBI e autos dos processos movidos contra ele nos Estados Unidos. Também não figurou tal declaração na antologia que reuniu as opiniões sobre Charles

²²⁰ Idem.

Chaplin dadas em todo o mundo, seja nas opiniões extraídas de revistas ou por intermédio de textos sobre ele, escritos por intelectuais e cineastas, além de suas próprias opiniões pessoais²²².

Uma outra informação importante: Milton é jornalista e mostrou total confiança nas informações da imprensa que, afinal, é seu grupo de ofício. Destarte, como vimos, a imprensa sempre esteve interessada nos rentáveis contra-sensos dos artistas de Hollywood – uma tendência comum principalmente no período entreguerras – e em destacar fofocas quanto à vida pessoal e comprovar os comportamentos insólitos e posições polêmicas assumidas pelo estrelato.

Diante de tudo isso, mesmo considerando importante o esclarecimento de Milton, tornou-se difícil saber sobre a autenticidade de tal declaração de Charles Chaplin; mesmo que ela seja autêntica, se tomarmos o que foi reunido por mim neste trabalho, temos que *Charlie* não demonstrou maturidade o suficiente para assumir com clareza posturas de tal envergadura e relevância internacional.

Esperou-se, todavia, que o exímio talento do cinema Charles Chaplin fosse também o possuidor de sólidas opiniões políticas diante do conflito armado. Porém, com menos de 30 anos de idade e uma rápida ascensão de ator espoliado para celebridade mundial, *Charlie* não teve tempo para refletir sobre tudo o que acontecia; ele não havia sido preparado pela família, nem tinha formação escolar que auxiliasse a sua manifestação de opiniões àquele respeito.

As suas posições contrárias à guerra, conforme elucidou Milton, aliadas à sua atitude oscilante – ora esquivando-se, ora atendendo ao chamado do governo – demonstraram sobretudo que *Charlie* não tinha clareza do que estava acontecendo (nem tampouco de suas atitudes), ou mesmo o que poderia acarretar politicamente para ele e para o mundo tal ordem de conflito, nem pareceu estar plenamente seguro de suas posturas. Tendo compreendido Charles Chaplin como um gênio do cinema, a expectativa geral era de que *Charlie* teria algo importante e definitivo a dizer, diante da novidade que era a guerra total, deixando de lado o fato de que havia um homem comum por trás de seu trabalho excepcional, não um herói hollywoodiano, como o cinema de estrelato norte-americano procurou fazer crer.

Chaplin descreveu o seu estado de espírito, no início da Primeira Guerra Mundial,

²²¹ Veja MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*, p. 127-134. Citação da página 134.

²²² CHAPLIN, Charles. *Carlitos: uma antologia*. Tradução (?) Editora Iris, São Paulo, 195?.

da seguinte maneira:

Ao iniciar-se a Primeira Grande Guerra, a opinião popular entendia que ela não duraria mais de quatro meses e que a ciência bélica moderna se tinha desenvolvido a tal ponto que, em face de baixas astronômicas, a humanidade exigiria a imediata cessação de tamanho barbarismo. Mas estávamos enganados. Fomos apanhados por uma avalanche de louca destruição e brutal morticínio, que durou quatro anos, para assombro da humanidade. Iniciou-se uma sangria mundial de vastas proporções, e ninguém pôde estancá-la. Centenas de milhares de seres humanos estavam lutando e morrendo, enquanto o povo queria saber por que razão eles lutavam e como a guerra havia começado. As explicações não eram muito claras.

Algumas diziam que fora em consequência da morte de um arquiduque, mas tal não poderia ter sido o motivo de uma conflagração mundial. A opinião pública exigia explicações mais realistas. Então disseram que a guerra era para a segurança da democracia no mundo. Embora alguns tivessem menos por que lutar do que os outros, as baixas foram dramaticamente democráticas. Enquanto milhões eram ceifados e esmagados, a palavra “democracia” parecia impor-se. Conseqüentemente tronos foram abatidos, repúblicas foram organizadas e toda a face da Europa se modificou. (Chaplin 1965:210-211)

Para além da opinião pública daquele período, a insatisfação com os acontecimentos e a esperança de que alguma autoridade viesse a explicar porquê tudo aquilo sucedia constituíam, seguramente, uma inquietação de Charles Spencer Chaplin. Entretanto, esperou-se que ele, enquanto formador de opinião e personalidade reconhecida mundialmente, tivesse claros tais designativos do período. E quanto à venda de bônus de guerra, ele afirmou:

Os Estados Unidos já haviam lançado a venda dos Bônus da Liberdade. E agora Mary Pickford, Douglas Fairbanks e eu éramos convidados para abrir a terceira campanha desses bônus em Washington. Eu acabara de ultimar Vida de Cachorro, minha primeira comédia para a First National. E como tinha o compromisso de lançá-la simultaneamente com a nova campanha dos bônus, passei três dias e três noites cortando o filme. Quando terminei esse trabalho, tomei o trem inteiramente exausto e dormi dois dias seguidos. Depois, nós três começamos a escrever os nossos discursos. Nunca tendo dito nada a sério até então, eu me sentia nervoso. Por isso, Doug me aconselhou a fazer as primeiras experiências diante das multidões que nos esperavam nas estações. Paramos num lugar qualquer e uma

boa aglomeração surgiu ao redor do nosso carro, que era o último. Da plataforma, Doug apresentou Mary Pickford, que fez um pequeno discurso, e depois a mim, mas assim que comecei a falar o trem se pôs a andar. Eu me tornei cada vez mais eloqüente e dramático, crescendo a minha confiança enquanto a multidão se tornava cada vez mais distante e menor. (Chaplin 1965:211-212)

Contudo, conforme demonstrou, ele estava atendendo ao chamado de algumas das maiores autoridades dos Estados Unidos para contribuir com algo que não sabia direito se era ou não razoável, mas que certamente ajudaria a livrá-lo do chamado para os campos de batalha e melhoraria o julgo da opinião pública – bem como suas relações com a First National. Enquanto a multidão tornava-se “*cada vez mais distante e menor*”, *Charlie* sentia-se mais seguro, a salvo das hostilidades do período que poderiam, facilmente, recair sobre ele.

Tomando as considerações feitas no decorrer do presente estudo quanto ao impulso irracional que moveu as populações de vários países para aquela guerra, pode-se abalzar os motivos e/ou preocupações de *Charlie*, que ao contrário dos jovens que se punham bravamente – e de forma impensada – à disposição para a frente de batalha, procurou preservar a própria integridade pessoal, num momento em que a sua vida parecia recompensar o seu prévio esforço de sobrevivência.

Não obstante, seria irracional (senão cômico) alguém que passou toda a infância e a maior parte da juventude lutando contra a fome, oferecer-se para morrer numa guerra que mal compreendia, principalmente no momento em que estava gozando a vida em seu mais pleno vigor. Além disso, a pátria Inglaterra era o lugar em que *Charlie* sofreu todo o tipo de constrangimento e indignidade, não alimentando nele a gratidão desejada por parte dos recrutas, nem tampouco os Estados Unidos, país em que Charles Chaplin não tinha raízes e para o qual fora mediante uma boa oportunidade de trabalho, da qual teria de abrir mão – no seu melhor momento – para arriscar-se numa demonstração abnegada de bravura.

Tais posições contrárias ao patriotismo, naquele momento, certamente seriam consideradas como desrespeitosas, egoístas e passíveis de sérias punições, estimulando Charles Spencer Chaplin a falar o mínimo sobre elas – apesar de tê-las, inadvertidamente, demonstrado.

Em virtude das possibilidades de Charles Spencer Chaplin, talvez a sua opinião sobre a guerra possa ser mais bem apreendida se tomarmos como fonte o discurso fílmico –

que ele dominava plenamente – já que é comum, como foi relacionado anteriormente, que as posições do artista em sua obra sejam diferentes de suas ações, devido à inviabilidade delas e/ou às possibilidades do sujeito diante da conjuntura.

Destarte, vamos considerar alguns dos seus principais filmes dessa época e que abordam de alguma maneira tal assunto ou permitem abalizar as suas posições em relação àquele contexto. Os resumos dos filmes a seguir foram feitos tomando por base, principalmente, os comentários dos livros de Cony e Matos-Cruz, conforme citado no decorrer do texto.

Rua da paz (*Easy street*, 1917) é o primeiro clássico de Charles Chaplin²²³ e, segundo Cony, foi a partir dele que a “*fronteira do talento com o gênio é transposta*” por Charles Chaplin. Desde então, Carlitos passou a figurar em quadros, nos poemas, balés e artigos de intelectuais do mundo todo; artistas e escritores de vanguarda festejaram a chegada de um novo gênio, entre eles Picasso, Apollinaire, Max Jacob e Aragon. Assim, ele acrescentou à popularidade de seus filmes o *status* de culturalmente elevado²²⁴.

Resumidamente, a história do filme refere-se ao uso da força e dos princípios morais, de como a polícia e a religião podem cumprir os seus papéis no contexto social – e de como Carlitos encarou essas instituições.

Nele, Carlitos é acordado por uma missão evangélica, junta-se aos fiéis e rouba a caixa de esmolas, além de não aceitar quando o pregador tenta catequizá-lo. Entretanto, ao ser surpreendido pela doce filha do pregador, ele desiste do roubo e, arrependido, decide procurar um trabalho. Devido à grande renúncia entre os policiais, existem vagas na polícia e Carlitos, sem dificuldades, consegue o emprego, sendo escalado para patrulhar a Rua da Paz. Entusiasmado, Carlitos pensa estar no paraíso, pois relaciona o nome da rua com a qualidade do trabalho, subentendendo que o sossego imperaria naquele lugar. Todavia, não foi isso que ocorreu, pois o bando comandado por um grandalhão mandava no lugar, provocando muitas brigas e desafiando a autoridade dos policiais, que estavam desistindo de trabalhar devido ao grande risco que corriam ali.

Como Cony sinalizou, sobre este filme, “*Carlitos entra na guerra com outras armas: a astúcia, a bondade, a justiça*”²²⁵. Todos os policiais fogem, exceto Carlitos, que consegue colocar a cabeça do brutamontes dentro de um lampião a gás, entorpecendo-o e

²²³ Hoje em dia, qualquer filme de Charles Chaplin é considerado um clássico, entretanto este foi o primeiro a ser tratado como tal, desde o seu lançamento.

²²⁴ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio* – antologia de Carlos Heitor Cony, p. 40-41. Citação da página 85.

²²⁵ Idem, p. 85. Grifo meu.

levando-o preso. A valentia de Carlitos é reverenciada pelos seus colegas, mas por pouco tempo, pois o grandalhão, ao acordar, foge facilmente de seu cárcere. Enquanto isso, na Rua da Paz, o policial Carlitos surpreendeu uma mulher pobre roubando alimentos para si e seus filhos e, conhecendo de perto a fome e o roubo, acabou por colaborar com o furto, conseguindo a aprovação da filha do pregador pela atitude. Conforme abalizou Matos-Cruz, “*Essa é a sua justiça!*”²²⁶

Contudo, o fora-da-lei volta a perseguir Carlitos, que se esconde na casa da pobre mulher (trata-se da esposa do brutamontes). Mais uma vez, Carlitos consegue vencê-lo, mas não com gás e sim com o fogão, jogando-lhe de uma janela – de dentro da própria casa – sobre a cabeça, enquanto ele discutia do lado de fora com sua gangue. Não bastasse isso, os colegas do grandalhão seqüestram a filha do pregador, interpretada por Edna Purviance. Naturalmente, é Carlitos quem consegue encontrá-la; ele é dominado pelos bandidos até que, acidentalmente, pica-se com uma seringa destinada a outro prisioneiro e adquire uma força extraordinária, vencendo os seus adversários e resgatando a senhorita.

Finalizando, todos, incluindo Carlitos, o brutamontes, sua esposa e os demais bandidos e policiais, seguem a missão religiosa. A seguinte legenda encerra o filme: “*O amor é ajudado pela força. A doçura do perdão traz a esperança e a paz*”²²⁷.

Considerando a assertiva de Matos-Cruz:

*Furiosa crítica das instituições, irreverente e sarcástica, nada poupa, desde logo a hipocrisia numa fachada repressiva e puritana: não é impunemente que os membros da Missão encarnam, também, os agentes da polícia... A moral imanente, profundamente alegórica, torna-se também numa ironia implacável. Há depois, e sempre, Charlot – isolado e revanchista, mas também piedoso, recusando submeter-se aos princípios constituídos, apesar da sua precária farda, impondo uma coerência para além de todas as (aparentes) contradições*²²⁸. (Matos-Cruz 19?:165)

Carlitos também foi um imigrante esperançoso a caminho dos Estados Unidos, em O emigrante (*The immigrant*, 1917), que constituiu uma crítica muito forte ao sistema de emigração norte-americano. Conforme Cony analisou, o filme “*marcou o início de uma luta aberta entre Chaplin e o governo norte-americano*”²²⁹.

²²⁶ MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*, p. 146.

²²⁷ Grifo meu.

²²⁸ Grifo meu. Quando se refere a *Charlot*, trata-se de Carlitos.

²²⁹ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony*, p. 87. Grifo meu.

Na viagem, o balançar do velho navio provoca tropeções e leva Carlitos a uma espécie de bailado; um barbudo mal cheiroso senta-se à sua frente no refeitório e provoca-lhe enjôo. Ainda durante a viagem ele observa jogos de gamão e pôquer, percebendo que se tratava de dados viciados e decide ganhar algum dinheiro. O perdedor, por sua vez, desaparece temporariamente e depois volta com mais dinheiro, o qual perde, apostando inclusive sua pistola.

Carlitos conhece, posteriormente, uma jovem – representada por Edna Purviance – e vê-se enamorado por ela, que consola sua mãe doente, há pouco roubada. Logo Carlitos entende que o dinheiro apostado pelo seu opositor era produto daquele furto, faz alguns cálculos para dividir o que ganhou e deposita uma parte das notas no bolso da jovem, sem que ela aperceba-se. Desconfiado da atitude de Carlitos, o comissário de bordo consulta a jovem, que acaba por descobrir comovida o seu feito.

Chegando em Nova Iorque, ao passar pela Estátua da Liberdade, os funcionários da emigração e os policiais surgem maltratando os viajantes, a fim de que eles agrupem-se atrás de cordas – como se fossem gado num cercado – para a identificação.

Em Nova Iorque, esfomeado, Carlitos encontra uma moeda à porta de um restaurante e entra feliz para fazer uma refeição. Ao longe, posteriormente, ele vê a jovem emigrante sentada e vai acarinhá-la, mas ela chora a morte de sua mãe. Então, ele convida-a para acompanhá-lo e ela, por sua vez, aceita. Consecutivamente, Carlitos assusta-se com os garçons, ao vê-los batendo em um cliente a quem faltou dinheiro para pagar a conta e decide conferir se ainda tem a sua moeda, não a encontrando em seus bolsos furados. Outro vagabundo encontra a moeda e paga adiantado, mas um garçom grande e forte – também de bolsos furados – deixa-a cair, dando a oportunidade para que Carlitos a apanhe novamente e pague a conta. Contudo, a moeda era falsa e Carlitos, sem saber o que fazer, pede um café para ganhar tempo.

Nesse ínterim, aparece um pintor e pede para que o casal pose para um de seus quadros; em troca, o artista dispõe-se a pagar a conta, mas Carlitos recusa-se a receber. Entretanto, apodera-se da gorjeta deixada pelo artista ao pagar a própria despesa e, com ela, livra-se do problema. Na rua, o casal conta com a ajuda do pintor para obter licença de casamento.

Segundo Matos-Cruz, “*são nítidos os reflexos, sobre esta fita, do próprio trajeto biográfico de Chaplin – que, a partir de então, passou a elaborar exhaustivamente os seus*

filmes”²³⁰.

Em *Vida de cachorro (A dog's life, 1918)*, Charles Chaplin faz uma comparação entre a vida de Carlitos e a de um cachorro. O filme começa com Carlitos e o cão dormindo em um terreno baldio quando, ironicamente, eles despertam sentindo cheiro de cachorro quente. Carlitos serve-se gratuitamente, às escondidas, até um guarda aparecer. Posteriormente, a dupla vai a uma agência de empregos, mas quando Carlitos consegue chegar ao guichê, depois de ser empurrado de lá para cá, já não há mais vagas. Logo, passa a vasculhar os caixotes de lixo, mas o cachorro companheiro, com um pouco mais de sorte, é quem encontra um osso. No entanto, ele é perseguido por outros cães famintos, numa situação que se assemelha à de Carlitos na agência de empregos; este, não obstante, sai em defesa do cão amigo. Enfim, o homem (Carlitos) e o cachorro (seu amigo) unem-se para ludibriar o homem dos cachorros quentes, acabando por fugir para não serem pegos pela polícia.

Em seguida, vão a um cabaré, em que Carlitos surpreende uma cantora novata – mais uma vez representada por Edna Purviance – sendo maltratada pelo público. Carlitos fica enternecido por ela e os dois dançam, mas ele tem problemas com a sola de seus sapatos. Ele leva a garota até uma mesa com copos ainda com bebida e afirma a um garçom que já estão servidos. Entretanto, por azar, a conta daquela mesa ainda não havia sido paga.

Amiúde, dois ladrões escondem uma carteira cheia de dinheiro no terreno baldio e o cão consegue farejá-la para Carlitos, que volta ao cabaré por causa da garota, que a esta altura fora demitida por resistir ao assédio dos ladrões da carteira. Lá os ladrões reconhecem a carteira em posse de Carlitos, roubando-a novamente e espancando-o. A cantora cuida de Carlitos, que em seguida volta ao estabelecimento e, estrategicamente, vai à forra com os bandidos, até a polícia chegar e perseguir os ladrões.

A trama encerra-se com Carlitos e sua parceira romântica em uma casa rústica – ele semeando em um campo e ela convidando-o para o chá – enquanto o cachorro (na verdade, cadela) está num confortável berço, amamentando seus filhotes. Nestes termos, ambos (cão e homem) alcançam o sonho de ter um lar organizado.

A similaridade entre o sonho de uma pessoa e o sonho de um cachorro ressaltou a condição desumana em que viveu uma parte da sociedade – incluindo *Charlie* em sua infância – e levou em conta a simplicidade dos objetivos pessoais, que podem igualar-se

²³⁰ MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*, p. 168. Grifo meu.

aos de um cão e configurarem um problema de ordem social, considerando uma dada conjuntura.

Em *Ombros, armas* (*Shoulder arms*, 1918), Charles Chaplin abordou diretamente a guerra. Carlitos é um recruta em treinamento e tem dificuldades para apresentar a arma, além de não conseguir acertar o passo. Depois de estafantes exercícios, cai e dorme. Em seguida, ele vê-se na Europa, na frente de batalha. Carlitos caminha pela trincheira com um equipamento pouco ortodoxo (espingarda, picareta, cobertores, batedor de claras, um ralador de legumes, saca-rolhas, aparelho de barbear), encontra o capitão e saúda-o cordialmente, em seguida chegando estranhamente à bifurcação *Broadway – Rotten Row*; vai até o abrigo, bate à porta e faz continência, prendendo os dedos numa ratoeira que levava. Chove, os dias passam e nada acontece.

Os seus companheiros recebem correspondência e ele é o único sem cartas a ler, consolando-se com a leitura de cartas dos amigos.

Surge uma arriscada missão e Carlitos oferece-se; ele disfarça-se de árvore e invade as forças inimigas, salvando o sargento, que estava prestes a ser fuzilado. Esconde-se numa casa em ruínas, em que uma jovem – interpretada, como de costume, por Edna Purviance – o trata e dá proteção, até que os alemães aparecem, levando a garota como prisioneira. Com astúcia, Carlitos veste a farda do exército inimigo e leva a jovem solenemente a um automóvel do Kaiser, como se escoltasse uma prisioneira; no percurso, lutam com rivais, fazem alguns prisioneiros e ela, por sua vez, disfarça-se com um bigode para passar-se por motorista, dirigindo até encontrar os aliados, sendo recebidos com honrarias e entusiasmo. Neste momento Carlitos acorda, no campo de treinamento.

Segundo o próprio Chaplin, este filme alcançou grande sucesso e foi o favorito entre os soldados durante a guerra²³¹.

A comparação das trincheiras com um cruzamento das ruas de Nova Iorque pode ser considerada como uma alusão à hostilidade do dia-a-dia do norte-americano, levada à Europa durante a guerra e/ou mesmo como uma insinuação de que a guerra está em toda parte, o tempo todo, mesmo nas ruas dos Estados Unidos. Conforme Matos-Cruz analisou, neste filme “*a raiva insolidária de Carlitos atinge o auge na denúncia patética da destruição em massa, da redução do indivíduo aos seus instintos assassinos, do absurdo comprometimento de um pobre diabo aos desígnios da violência organizada*”²³².

²³¹ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 219.

²³² MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*, p. 175. Grifo meu.

Carlitos, ao cumprir o papel de soldado, arma-se com utensílios domésticos (além de sua espingarda), mostrando a sua inadequação aos campos de batalha. Ele procura evitar os problemas mais simples, como (a) o frio (anda com seu cobertor), (b) a falta de uma alimentação que lhe agrade (leva equipamentos para fazer sua própria refeição) e (c) a invasão de bichos peçonhentos (no caso da ratoeira). Mesmo na guerra, ele está em busca de condições mínimas de vida, ressaltando as contingências humanas – contra-senso do heroísmo do combatente; ele resalta, em meio àquilo que deveria ser realmente importante (o combate), aquilo que não pareceu importante naquelas circunstâncias (a preocupação do soldado em preservar o próprio bem-estar pessoal nas trincheiras).

A pessoa, na figura do soldado, confunde-se sob disfarces; assim, foi demonstrado que as operações de guerra tornam o soldado um sujeito impessoal, um número (neste caso, o número 13), levando-o a transfigurar-se em uma árvore ou até em um soldado inimigo, já que apenas a vestimenta é que pode fazê-lo ser reconhecido; ao acordar no ápice de seus feitos, as glórias obtidas são interrompidas pela realidade pouco estimulante do campo de treinamento. O heroísmo aventureiro e confuso foi apenas um sonho descabido do atrapalhado recruta 13 – que, por acaso, é Carlitos.

Este filme foi distribuído poucas semanas antes do armistício e, segundo abalizou Cony, teve algumas de suas cenas cortadas pelo próprio Charles Chaplin, como uma em que o Rei da Inglaterra, ao ver o soldado vitorioso, arranca-lhe os botões da roupa para guardar como troféu²³³.

Todavia, em se tratando do personagem cômico, especialmente Carlitos, é importante destacar que, para o historiador²³⁴ Morin:

Inocente, o herói cômico não compreende o que se passa. Ele crê ver o bem, onde está o mal; a salvação onde é perdição (cf. o tema do gangster involuntário). Inocente, obedece a seus impulsos imediatos. Precipita-se sobre a comida, acaricia tudo o que lhe parece bonito, traduz todos seus desejos em atos. Mexe nas coisas proibidas. (Morin 19?:242)

Assim, temos nesses filmes que, por meio de Carlitos – que é um personagem cômico – pode-se notar a abordagem de algumas “*coisas proibidas*” que participaram da vida e do imaginário de Charles Spencer Chaplin, a saber: a busca de paz, a despeito das

²³³ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio* – antologia de Carlos Heitor Cony, p. 91.

²³⁴ Veja o artigo MORIN, Edgar. *O mistério Carlitos* in CHAPLIN, Charles. *Carlitos: uma antologia*, p. 240-248.

diferenças interpessoais ou sociais, de modo a satisfazer às necessidades materiais de todos, reciprocamente, permitindo com isso uma união metafísica (Rua da paz); a possibilidade estreita de obter segurança emocional, o que configura a busca por um lugar acolhedor e livre de constrangimentos, que enseje a consecução do amor romântico (O emigrante); a meta de construir uma habitação em que se consiga viver com condições humanas (Vida de cachorro); a peleja pela sobrevivência, buscando caminhar livremente pelas ruas de Nova Iorque – e de qualquer lugar – permitindo-se viver com respeitabilidade e dignidade, sem ser incomodado por problemas básicos, como a alimentação inadequada, o frio ou o ataque bichos peçonhentos, mesmo em meio às hostilidades que se multiplicaram com a guerra (Ombros, armas).

Em outros termos, durante a Primeira Guerra Mundial, em Hollywood, *Charlie* teve atitude semelhante à de sua mãe, conforme a descrevi, defendendo a sua vida e preservando as conquistas profissionais alcançadas, acima de qualquer outro ideal ou virtude. Ele não parecia sentir-se em débito com a pátria e nem tampouco procurava atributos de nobreza e força, pois o seu enfado já estava posto desde a infância e sendo combatido – em questões existenciais de âmbito pessoal, que interpelavam as condições de seu grupo social e o contexto. O seu sentimento de isolamento, pelo que tudo indica, estava afeito de questões muito mais simples e práticas do que o ideal de uma nação: comer, vestir e morar com dignidade, vivendo um amor romântico.

Contudo, tais preceitos não destoam das prerrogativas predominantes no modo de vida do homem moderno, mas dos problemas gerados numa dada conjuntura, esta, por sua vez, circunscrita na modernidade. O seu debate, portanto, deu-se com os ditames mais abrangentes e profundos de seu tempo, o que justificou a comparação com o talento de Shakespeare, Rabelais e Cervantes, no período do Renascimento, em que as bases de um modo de vida – considerando aquela época (século XVI) não é pertinente o termo cultura para tal comentário – foram questionadas.

Imperioso, ainda, lembrar que, do ano em que *Charlie* nasceu até alcançar os seus 30 anos de idade, aconteceram, como foi descrito, a chamada Segunda Revolução Científica, o Irracionalismo e, nas artes, o Modernismo – além do existencialismo – problematizando e derrubando algumas das principais referências que vigoraram desde a construção do modo de vida em questão (séculos XVII-XVIII).

Nada obstante, resta ainda analisar a posição de Charles Spencer Chaplin, naquele contexto, em relação à Hollywood e ao cinema falado.

Relembrando o período, existiram múltiplos interesses envolvendo qualquer tipo de avanço tecnológico e o cinema, não obstante, tornou-se a principal referência estética e artística para a nova condição mundial, servindo como entretenimento e atendendo ao mercado, prestando-se como apoio para a tecnologia de guerra e divulgando as visões nacionalistas – principalmente diante da iminência do conflito armado – enquanto agradava os sentidos, conforme vimos anteriormente.

Para Knight, levando em conta sobretudo o cinema norte-americano, *“Caindo as rendas de bilheteria em meados da década de vinte, os produtores voltaram-se freneticamente para o som. Logo que a depressão afetou o cinema, em princípios da década de trinta, acrescentou-se a cor”*²³⁵.

Assim, apesar de em 1915, existir quem acreditasse que o cinema já tinha alcançado a sua maturidade lingüística, em 1927 a tecnologia do filme sonoro foi proposta como um caminho inevitável para o cinema e trouxe um novo impulso criativo, além de reafirmar o talento de alguns dos seus antigos representantes, como Eisenstein e o próprio Charles Chaplin. Os diretores de Hollywood, a esta altura, haviam se tornado apenas profissionais especializados e, à guisa de regra, continuaram mantendo o esquema de produção padronizada, priorizando o avanço tecnológico como demonstração de progresso, grandeza, criatividade e modernidade. Quem sobressaía mormente eram os astros e estrelas de Hollywood.

Tomando a afirmativa de Knight, a criação cinematográfica envolveu três aspectos principais: *“o inventor, o artista, e o homem de negócios”*²³⁶. Desta maneira, falta-nos tratar mais apropriadamente acerca de Charles Spencer Chaplin enquanto “homem de negócios”.

No tempo da chegada do sonoro, o formato dos filmes de Chaplin já havia conquistado o público mundial, que ao ver Carlitos indo à forra – apesar de sua inadequação – e ao notar os seus erros e indisciplina tolerados, teve contemplada a própria ambição. Por outro lado, a riqueza estética e a profundidade com que tratou de questões essenciais ao sujeito, pondo à prova as instituições e as principais tendências do período, atraíram a atenção de intelectuais e artistas, elevando os seus filmes ao patamar das grandes obras de arte. Em virtude disso, o seu trabalho era rentável e versátil.

Com tal reunião de atributos, incluindo um dos maiores salários dos Estados

²³⁵ KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*, p. 02.

²³⁶ Idem, p. 03.

Unidos – além de não ter enfrentado diretamente as forças do período, senão por meio de seus filmes – tornou-se difícil, mesmo para Hollywood, sobrepor o seu julgo diante da personalidade de Charles Spencer Chaplin.

Conforme afirmou o diretor Martin Scorsese, na década de 1930 apenas Charles Chaplin tinha total liberdade para filmar o que quisesse em Hollywood²³⁷. Contudo, essa liberdade não era gratuita, devendo-se ao poder sócio-econômico obtido no decorrer de sua trajetória com o cinema, especialmente no final da década de 1910 e durante toda a década de 1920.

Charlie, como pudemos abalizar desde a sua infância, sempre demonstrou ter espírito empreendedor. Deste modo, em 1916 ele decidiu construir um estúdio próprio em Hollywood, com o intuito de fazer ali os seus filmes; o primeiro filme que realizou neste estúdio foi *Vida de cachorro*, em 1918.

Depois de ter feito *Ombros, armas com orçamento acima do esperado*, ele foi falar com a diretoria da First National, a fim de conseguir maiores recursos para as suas próximas produções. Chaplin descreveu a conversa em sua autobiografia:

Disse-lhes que precisava um pouco mais de dinheiro extra porque estava gastando mais do que havia previsto, mas foi o mesmo que se um trabalhador solitário pedisse um aumento individual à General Motors. Quando acabei de falar houve um silêncio e, depois, o porta-voz deles deixou cair estas palavras:

– Bem, Charlie, negócio é negócio. Você assinou um contrato e esperamos que cumpra a sua palavra...

– Posso dar-lhes seis filmes em dois meses, se é essa a espécie de filmes que desejam – respondi.

– Isso é com você, Charlie.

– Estou pedindo um aumento porque desejo melhorar o padrão do meu trabalho – continuei. – A indiferença que os senhores demonstram revela imprevisão e falta de tato psicológico. Os senhores não estão lidando com salsichas, mas com entusiasmo individual...

Nada, porém, os comovia. Eu não podia compreender tal atitude, pois era considerado a maior bilheteria em todo o país. (Chaplin 1965:219-220)

Destarte, em 1919 as ações dos grandes estúdios de Hollywood passaram a ser cotadas em Wall Street e havia rumores de que as companhias produtoras iriam fundir-se. Douglas Fairbanks, Mary Pickford e Charles Chaplin, seguindo uma idéia de Sydney

²³⁷ Veja o terceiro vídeo da coleção “Cem anos de cinema: uma viagem pessoal através do cinema americano”, de Martin Scorsese.

Chaplin, decidiram, contudo, contratar um detetive para investigar os produtores e acabaram descobrindo que estes almejavam colocar a indústria do cinema numa base que consideravam mais adequada para os seus negócios, sem deixá-la ser dominada por “*um grupo de artistas amalucados que ganhavam salários astronômicos*”²³⁸.

Logo, os quatro artistas foram até David Wark Griffith e William S. Hart, decidindo formar juntos a própria companhia, com o fim de defender a independência de suas produções e combater a fusão. Nada obstante, foi constituída por eles a *United Artists Corporation*.

O nome inicial da United Artists foi *The Big Four*, pois era composta pelos quatro artistas mais populares de Hollywood: Griffith, Fairbanks, Pickford e Chaplin. Com tamanha força, a nova companhia pôde contratar como advogado William Gibbs MacAdoo, ex-secretário do tesouro dos Estados Unidos e homem responsável pelo lançamento dos Bônus de Liberdade durante a Primeira Guerra Mundial, a quem pelo menos três daqueles artistas haviam atendido prontamente. MacAdoo tinha como sua base econômica a empresa Dupon de Nemours, que era fabricante de película virgem – além de explosivos – sendo o maior concorrente da imponente Eastman Kodak, tanto no mercado nacional como internacional²³⁹. Portanto, ele era a companhia ideal para ter-se por perto.

No que tange às concepções artísticas de *Charlie*, ele planejava, mesmo enquanto cumpria o contrato da First National, algo mais inovador para um próximo filme, como se pode ver no seguinte debate, que narrou em sua autobiografia:

Gouverneur Morris, contista de mérito e autor de numerosos argumentos cinematográficos, freqüentemente me convidava para o visitar em sua casa. Guy, como nós o chamávamos, era um tipo simpático e encantador. Mas quando eu lhe descrevi o que seria O Garoto e a forma que o filme ia tomando, como uma mistura de slapstick (farsa grosseira) e emoção, ele disse:

– Isso não funciona. As formas devem ser puras: ou slapstick ou drama. Você não pode misturar as duas. Se o fizer, um dos dois elementos falhará. (Chaplin 1965:234)

Charles Chaplin, por sua vez, retrucou, conforme ele mesmo abalizou, da seguinte maneira:

²³⁸ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*, p. 220.

²³⁹ Veja KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*, p. 94 e CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio – antologia de Carlos Heitor Cony*, p. 99.

Sustentei que a transição do slapstick para o sentimento era uma questão de graduação e de discrição na distribuição das seqüências. Argumentei que essa forma seria aceita desde que na medida certa e que, se um artista tivesse do mundo uma visão de tal natureza, apesar da mistura ela seria aceita. Era evidente que eu não baseava essa teoria a não ser na minha intuição. Existiam até então sátira, farsa, realismo, naturalismo, melodrama e fantasia, mas farsa crua e grossa, misturada com sentimento, até a filmagem de O Garoto era coisa de todo inexistente. E, portanto, uma inovação. (Chaplin 1965:234)

Mesmo sem tê-lo pretendido, Chaplin estava utilizando algumas referências oferecidas, no teatro, pelo drama burguês, do século XVIII, como a mistura de gêneros, a reprodução de situações da vida cotidiana e a concepção de um herói pacífico – ou que se propõe a sê-lo. Entretanto, não era com a classe média que ele preocupou-se, mas com os menos abastados, quase mendicantes, conforme ele mesmo foi; reafirmou-se, todavia, a sua proposta pessoal para o cinema, que foi em parte autobiográfica e, por isso mesmo, contemplou seus grupos sociais de origem.

Contudo, O garoto foi um dos filmes mais populares de Charles Chaplin e a cena de Carlitos e o garoto sentados na soleira da porta é uma das mais reproduzidas em todo o mundo²⁴⁰.

Segundo Matos-Cruz, em agosto de 1924, comentando Em busca do ouro (*The gold rush*, 1925), Charles Chaplin declarou: “Será a produção mais cinematográfica realizada até hoje... Daqui a cem anos, ou daqui a mil anos, este filme poderá ser apresentado, pois sempre fará rir, e será, creio, sempre e universalmente compreendido”²⁴¹. Nada obstante, este filme tornou-se um dos mais importantes da história do cinema, constituindo-se sobre ele uma vasta bibliografia²⁴².

Voltando ao contexto, temos que apesar de *Charlie* parecer ter encontrado um formato mais depurado para seus filmes, mais tarde (1927) o som deu novo impulso aos cinemas francês, alemão e inglês, possibilitando o início do cinema espanhol, português, árabe, húngaro e polonês – entre outros – impondo também as suas alterações ao trabalho de Charles Chaplin.

Os Estados Unidos foram os primeiros a dominarem a nova técnica e Hollywood revitalizou-se artisticamente por meio dele; entretanto, o uso do idioma trouxe limitações

²⁴⁰ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio* – antologia de Carlos Heitor Cony, p. 95.

²⁴¹ MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*, p. 36.

²⁴² CONY, Carlos Heitor. *Chaplin: ensaio* – antologia de Carlos Heitor Cony, p. 102-103.

para os filmes quanto ao público internacional, servindo de estímulo para o florescimento dos cinemas nacionais, muito embora não derrubasse o predomínio do cinema norte-americano. O sonoro, poucos anos após sua criação, também foi um atrativo para o público durante o conturbado período da crise de 1929.

O primeiro filme sonoro foi O cantor de jazz (*The jazz Singer*, 1927), que alcançou bom resultado nas bilheterias e estimulou outras produções sonoras. Porém, tal tecnologia era propriedade exclusiva de dois grupos da indústria elétrica: Tobis Klang Film (grupo alemão) e a General Electric (grupo norte-americano, sob os cuidados do Banco Morgan). Assim, travou-se uma disputa econômica em torno do cinema sonoro.

Por outro lado, enquanto a animosidade econômica prevalecia, alguns mestres do cinema mudo desencadearam uma grande campanha contra o sonoro, incluindo os esforços de René Clair, na França; Eisenstein e Pudóvkin, na URSS e Charles Chaplin e King Vidor, nos Estados Unidos.

Segundo abalizou Sadoul, Lubitsch adaptou os processos do teatro europeu para o cinema de Hollywood, abrindo caminho para outros e em agosto de 1928, com o sucesso comercial obtido pelo sonoro, Eisenstein e Pudóvkin, juntamente com Alexândrov, lançaram uma espécie de manifesto saudando o acréscimo do som à estética do cinema, enquanto Clair e Vidor estiveram entre os primeiros a usar o som com propriedade²⁴³.

Apenas *Charlie* manteve a oposição ao som por mais tempo, assumindo uma postura contrária à padronização da produção cultural, que estava sendo imposta ao cinema mundial, pela sua tecnologia industrial.

Conforme ele próprio teria declarado à revista *Motion Picture Magazine*²⁴⁴, antes de fazer Luzes da cidade (*City Lights*, 1931):

O filme falado ataca as tradições da pantomima que tentamos fixar, com tanto esforço, na tela, e na base da qual deve ser julgada a arte cinematográfica.

O filme falado destrói toda a técnica que adquirimos. História e movimento submetem-se à palavra para permitir uma reprodução exata de sons que a imaginação do espectador pode ouvir. Insensivelmente, nosso brinquedo passou a ser uma forma de arte reconhecida. Os atores sabem que a objetiva grava, não palavras, mas pensamentos. Pensamentos e emoções. Aprenderam o alfabeto do movimento, a poesia do gesto.

²⁴³ SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*, p. 49-51, em que constam também as informações dos dois parágrafos anteriores. Quanto ao manifesto a favor do sonoro, veja a nota do tradutor.

²⁴⁴ CHAPLIN, Charles. *Carlitos: uma antologia*, p. 29-33.

O cinema falado não tem qualquer ligação com o teatro; aqueles que o acreditam, enganam-se. (...)

Não posso suportar as canções filmadas ou as águas-fortes coloridas. Com o teatro, possuímos uma forma de arte perfeita em três dimensões. Ao transpor peças para a tela, o filme falado torna-se um sucedâneo do teatro. E, ainda pior, um substituto da arte teatral, em vez de arte verdadeira.

Contrafação de uma arte mais antiga e maior, só tem o valor de uma cópia de velho mestre. Não passa de uma hábil reprodução tornada possível pelo aperfeiçoamento de um sistema mecânico. (Chaplin 195?:30-31)

O uso da palavra significou ecoar a fascinação de Hollywood e daquela sociedade competitiva por comércio e tecnologia, numa arte em que os seus artistas, na maior parte das vezes, não conseguiram edificar com êxito a sua própria insígnia, ou obter autonomia sobre sua criação – o que destoava das posturas de Charles Chaplin. Muito embora acontecesse um reflorescimento artístico a partir do cinema falado, para *Charlie* isso significou começar novamente a construir um formato artístico acerca do que ele já tinha alcançado, assumindo riscos para os quais não estava disposto – e não se sabia se o resultado compensaria o esforço, conforme ele próprio sustentou²⁴⁵:

Nos meus filmes nunca falo. Não acredito que minha voz possa melhorar algo as minhas comédias. Pelo contrário, destruiria a ilusão que eu quero criar, a de uma pequena silhueta, simbólica da graça, um passa-tempo agradável, não um personagem real, mas uma idéia humorística, uma abstração cômica.

Se minhas comédias mudas conseguem ainda divertir, por uma noite, o público, ficarei muito satisfeito... (Chaplin 195?:32-33)

No tempo do sonoro, Hollywood praticamente fechou-se em torno das suas cinco maiores companhias, as *Big Five*, que foram a Paramount, a M.G.M., a Warner, a Fox e a R.K.O, que produziam, distribuíam e possuíam as salas de exibição, sendo que as duas últimas contavam predominantemente com os investimentos de Rockefeller (dono do *Chase National Bank*, nos Estados Unidos). As demais contaram com a tutela de Morgan (do Banco Morgan) e W. R. Hearst (este tinha investimentos em grandes bancos, como o *Bank of América*). Nestes termos, a maior parte da produção de filmes norte-americana era refém dos grandes bancos.

²⁴⁵ Idem.

No entanto, outras três companhias menores, que não possuíram salas, dividiram entre si quase toda a produção e lotação restante (de 15% a 25%): a Universal, a Columbia e a United Artists,²⁴⁶ permitindo a *Charlie* imprimir o seu jeito pessoal aos seus filmes, que já obtinham uma platéia cativa.

Com tais possibilidades – criatividade, talento e poder econômico – Charles Spencer Chaplin continuou com o cinema mudo durante mais de dez anos depois do lançamento do cinema sonoro, conseguindo grande sucesso com o seu *Luzes da cidade* (*City lights*, 1931) e com *Tempos modernos* (*Modern times*, 1936), alterando o formato mudo apenas em *O grande ditador* (*The great dictator*, 1940).

²⁴⁶ SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*, p. 52-55.

Considerações finais

Diante de tudo que foi posto, resta apenas relacionar alguns pontos que se destacaram, configurando os principais aspectos – abordados no desenvolvimento da pesquisa – quanto às posturas assumidas por Charles Spencer Chaplin, em meio ao emaranhado de fatos, idéias e sentimentos da conjuntura em questão. Assim, optei por fazer tal trajeto começando pelas suas posições quanto ao cinema, descortinando o seu julgo diante de seu tempo e encerrando o debate tomando a sua luta pessoal naquele contexto.

Apesar de Charles Spencer Chaplin discernir o que caracterizou o cinema, diferentemente do teatro, as suas bases artísticas estavam bastante próximas do segundo, mesmo porque o cinema ainda era uma arte em formação. Ele demonstrou também que não tinha uma visão madura do que foi a guerra total e seguiu os passos de sua mãe, preocupando-se prioritariamente com o desafio de sobreviver em meio a tantas hostilidades que circundaram a sua trajetória até 1929.

Carlitos é um personagem misto, plural, pois dispõe da mecânica risível da pantomima, aprendida por Charles Spencer Chaplin com o teatro de variedades inglês – por intermédio de sua mãe – e uma profundidade emocional que nos remete ao drama e à tragédia.

A composição narrativa elaborada por Charles Spencer Chaplin privilegia o personagem no ambiente social, o que configura uma tendência do cômico – conforme pudemos notar em Bergson – assim como a chamada peça-problema, debatida por George Bernard Shaw (século XIX), em que são postos em disputa a vontade do homem com as possibilidades do seu ambiente social, compondo o principal desafio narrativo a discussão que se propunha e como a fazia.

Podemos identificar ainda, nas prerrogativas artísticas de *Charlie*, algo parecido com a proposta de Richard Steele (segundo Carlson, foi com este que a crítica teatral moderna começou, no século XVIII), em que a nova diretriz da comédia inglesa teria como herói um sujeito que sofre, mesmo sem tê-lo provocado, que se nega a um duelo e, contudo, mostra-se um homem de honra e coragem.

A partir da segunda metade do século XIX, época em que os pais de Chaplin nasceram, predominou no teatro inglês o debate entre o que era moralmente elevador e o que era degradante. Entretanto, desde Steele as preocupações voltavam-se para o aprimoramento moral.

A articulação precisa de tais elementos advindos do teatro, que Charles Spencer Chaplin alcançou em seus filmes, deu vazão para as principais agruras – ou angústias – do sujeito no período e provocaram a comparação de sua obra com a de Shakespeare e outros autores do período do Renascimento, o que não surpreende, pois neles, lembrando a assertiva de Bakhtin, o riso tornou-se “*a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época*”²⁴⁷.

Nada obstante, o período em que *Charlie* viveu foi de efervescência de idéias, no qual o cientificismo e a racionalidade – que, por sua vez, deram origem ao modo de vida predominante – estavam sendo postos em debate e a sua credibilidade perdendo fôlego.

Charles Spencer Chaplin não soube articular devidamente um discurso político; entretanto, conseguiu agir de forma politizada, defendendo suas posturas e interesses pessoais; como homem de seu tempo, ele integrou a tendência questionadora que emergiu a partir do final do século XIX, pondo em debate as bases de toda a cultura composta desde o século XVII.

Muito embora seja questionável uma relação simplista de continuidade entre o teatro e o cinema, é sabido que este se apropriou de recursos do teatro, bem como da literatura e das demais artes. Destarte, do ponto de vista histórico, a atmosfera mental que circundava a arte transpassou as modalidades, permitindo fazer tal paralelo.

Quanto à sua contribuição para o cinema, vale considerar o que versou Cony:

Por mais distante que seja esta definição daquilo que poderíamos chamar de estilo chapliniano, ninguém deixará de registrar que, na gênese do cinema, nasceu aquele elemento que os dialéticos poderiam chamar de antítese da tese do cinema. Assim, Chaplin seria o anticinema. (Cony 1967:124)

Nesse sentido, *Charlie* tinha concepções anteriores à sua atuação no cinema; o seu ajuste de câmera não se destinou a experimentar um novo e melhor ângulo, ou à procura de uma melhor imagem/seqüência, em meio à consecução da estética do cinema, mas à melhor forma de registrar e comunicar aquilo que esteve guardado em seu íntimo. A imagem em movimento, prerrogativa do cinema, foi até então para *Charlie* uma proposta de linguagem em que podia mostrar as coisas acontecendo conforme o seu olhar estético e, por isso, dispensava a explicação ou explicitação que poderia ser acrescentada com a voz.

²⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, p. 57-63.

Griffith, Ince, Sennett, em que pese terem sido cineastas mais importantes que Chaplin, ficaram – e parece que ficarão para sempre – rotulados e completos dentro da prateleira, do escaninho respectivo: CINEMA. Só Chaplin escapou do escaninho: era pequeno para ele. (Cony 1967:123)

Como a sua modalidade artística (veículo de expressão que dominou) era, simultaneamente, resultado e reflexo daquela cultura – ou modo de vida – que *Charlie* combateu, é imperioso tratar o seu cinema, como Cony fez, de anticinema, uma espécie de oposição ao período que deixou profunda angústia e provocou demasiado sofrimento na vida de Charles Spencer Chaplin.

O humanismo de *Charlie* não era filosófico, nem tampouco científico, sendo difícil encontrar para ele uma definição. Contudo, posso abalizá-lo de tal modo a concluir aquilo que ele propôs: o humano em Charles Spencer Chaplin é único e plural, universal e específico, já que é temporal e obedece a contingências sociais, ao mesmo tempo em que pode, desavizadamente, querer a superação da conjuntura, enquanto tenta adequar-se a ela.

O seu projeto social implícito na sua obra, mas não sistematizado cientificamente ou num discurso político por *Charlie*, promoveu regras, leis e instituições maleáveis, que se adequassem conforme as necessidades da pessoa. Todavia, ele contrapunha a exigência de adaptação do sujeito à conjuntura, levando a cabo que a conjuntura é quem deve atender àquilo que é propriamente humano. Assim, para ele, não são as pessoas que devem se sacrificar pelo seu país em tempo de guerra, mas a comoção geral que deve voltar-se contra os horrores provocados pelo conflito armado, evitando-o a todo custo.

Tal percepção valeu a Charles Chaplin, em 26 de maio de 1954, o Prêmio Internacional da Paz, oferecido a ele em Berlim, pelo Conselho Mundial da Paz; em junho do mesmo ano, ele recebeu um pergaminho com uma pomba desenhada por Picasso²⁴⁸.

Finalizando, temos um retrato de Charles Spencer Chaplin como um homem, com erros e desvarios, como qualquer outra pessoa: contraditório e arredo; crítico, desregrado e, de certa forma, ambicioso. Dispôs da possibilidade de viver acerca de seu tempo, concordando com as suas principais tendências, questionando-as ou sendo sublevado, na mesma medida em que qualquer um de nós. Conforme suas peculiaridades, suas agruras, a formação que recebeu de sua mãe, a orientação imanente de seu grupo social e obedecendo à sua revolta contra a miséria em que viveu durante toda a sua infância, ele expressou suas opiniões e defendeu a sua filosofia de vida.

Acredito, contudo, que a sua contribuição pode ser resumida nos seguintes termos: não existiu o gênio Charles Chaplin, mas sim o homem de talento, que imprimiu esforços e aprimorou-se em sua atividade principal, rompendo a barreira da genialidade devido ao aproveitamento e transposição de suas experiências pessoais para a sua obra. Considerando-o confortavelmente como gênio, tornou-se mais simples ignorar a sua demonstração de esforço, estimulada e viabilizada, indubitavelmente, por sua mãe Hannah Hill Chaplin, a quem ele sempre conferiu os méritos.

Charles Spencer Chaplin debateu questões de grande relevância para o período, fazendo em seus filmes uma forte e contundente oposição a instituições que serviram de referência, como a polícia, a religião e o governo, além de questionar comportamentos tidos como modelos de conduta, tanto para o *gentleman* e a *lady* britânicos quanto para o empreendedor norte-americano; opôs-se à luta definitiva, total e permanente – mas não ao choque, às vezes drástico – entre pessoas de posições divergentes e, conseqüentemente, contrariou o impulso de guerra, mostrando almejar a união de todos ante as dificuldades sociais, naturalmente, com o intuito de superá-las em conjunto.

Tudo isso justificou a comparação de Charles Spencer Chaplin com Shakespeare, Rabelais e Cervantes, no período do Renascimento, em que as bases de um modo de vida (considerando o século XVI não é pertinente o termo cultura para tal comentário) foram questionadas, abrindo espaço para a renovação.

Imperioso, ainda, lembrar que, do ano em que *Charlie* nasceu até alcançar os seus 30 anos de idade, aconteceram a Segunda Revolução Científica, o Irracionalismo e, nas artes, o Modernismo – além do existencialismo – problematizando e derrubando algumas das principais referências que vigoraram desde a construção do modo de vida em questão (séculos XVII-XVIII).

Para além disso, está em aberto um vasto campo de investigação sobre as possibilidades e contribuições de Charles Spencer Chaplin, circunstanciando-o diante da conjuntura. Espero, esperançoso, que assim seja feito.

²⁴⁸ Veja MATOS-CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*, p. 64.

Fontes

Fonte principal

Autobiografia de Chaplin: 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.

Fontes de apoio

Livro reunindo textos de Chaplin: CHAPLIN, Charles. *Carlitos: uma antologia*. Tradução (?) Editora Iris, São Paulo, 195?; reportagem “Documentário com imagens inéditas de 'O grande ditador' é exibido em Berlim”, de 14/02/2002 - GloboNews.com; documentário “O Chaplin que ninguém viu” (*Unknown Chaplin*), episódio 1 e 2, produzido por Kevin Brownlow (historiador britânico); documentário “O vagabundo e o ditador” (*The tramp and the dictator*, 2002), dirigido por Kevin Brownlow e David Gill; vídeo “Cem anos de cinema: uma viagem pessoal através do cinema americano”, partes 1, 2 e 3, de Martin Scorsese; filme “Chaplin” (*idem*, 1992), dirigido por Richard Attenborough.

Filmes assistidos

Ao todo, esta lista soma 29 filmes. Como os títulos em português variaram, conforme a publicidade do filme, relacionei todos os títulos que encontrei para os filmes, considerando a relação feita por Carlos Heitor Cony.

Carlitos repórter (*Making a living*, 1914); Bobote em apuros (*Caught in cabaret*, 1914); Carlitos e as salsichas (*Mabel's busy day*, 1914); Carlitos dentista / Gás hilariante (*Laughing Gas*, 1914); The masquerader (Idem, 1914); Carlitos na farra / Que farra! (*The rouders*, 1914); Idílio desfeito / O casamento de Carlitos (*Tillie's punctured romance*, 1914); Seu novo emprego (*His new job*, 1915); Carlitos à beira mar / Carlitos na praia (*By the sea*, 1915); Carlitos na atividade / Carlitos carregador / Trabalho / Carlitos trabalha / Limpador de vidraças (*Work*, 1915); Carlitos marinheiro / O marinheiro / O herói capataz (*Shanghaied*, 1915); O teatro / Uma noite no music-hall / Carlitos no teatro (*A night in the show*, 1915); Roubo frustrado / Carlitos policial (*Police*, 1916); À uma da madrugada / Carlitos notívago / Carlitos notâmbulo / Carlitos boêmio (*One a.m.*, 1916); O conde / O falso conde (*The count*, 1916); Loja de penhores / Casa de penhores (*The Pawnshop*, 1916); O rinque de patinação / Carlitos patina / Sobre rodas / Carlitos vai patinar / Carlitos patinador / Campeão de patins (*The rink*, 1916); Rua da paz / Na rua da paz / Rua dos milagres / Carlitos na rua da paz / Carlitos guarda noturno (*Easy street*, 1917); O balneário / Carlitos numa estação de águas / Águas medicinais / Carlitos nas termas (*The cure*, 1917); O imigrante (*The immigrant*, 1917); O garoto (*The kid*, 1921); Dia do pagamento (*Pay day*, 1922); Casamento ou luxo? (*A woman of Paris*, 1923); Em busca do ouro / A quimera do ouro (*The gold rush*, 1925); O circo (*The circus*, 1928); Luzes da cidade (*City lights*, 1931); Tempos modernos (*Modern times*, 1936); O grande ditador (*The great dictator*, 1940); Um rei em Nova Iorque (*A king in New York*, 1957).

Bibliografia

As obras que constituem a bibliografia foram agrupadas conforme a aplicação e aproveitamento delas na pesquisa, somando, no total, 87 livros e 7 artigos. Muitas se repetem em mais de uma subdivisão, devido à sua importância para o desenvolvimento do projeto. Como a pesquisa envolve, simultaneamente, várias áreas de conhecimento, destaquei de cada uma delas suas confluências para o objeto. Foram priorizadas, todavia, as obras que tivessem ou possibilitassem a abordagem interdisciplinar dos temas discutidos.

Sobre Chaplin, suas idéias e seu grupo (artistas de teatro e cinema)

Obras que situam Chaplin em seu grupo de convívio (artistas) em diferentes fases de sua vida, relacionando as principais características dele e de seus colegas de ofício, suas atividades, suas idéias e concepções estéticas. Inclui também alguns trabalhos sobre a filosofia humanista, já que Chaplin se autodenominou um humanista.

AGOSTI, Hector P. *Condições atuais do humanismo*. Tradução de Vanêde Nobre. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1970.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1989.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994.

BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Tradução de (?). Ed. Marigo, São Paulo, 1989.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro – 6ª. Edição, 1991.

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.

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.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Editora Vozes, Petrópolis, 1998.

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.

FRANÇA, José-Augusto. *Charles Chaplin: o “self-made-myth”*. Livros Horizonte, Lisboa, 1989.

FROMM, Erich. *A revolução da esperança: por uma tecnologia humanizada*. Tradução de Edmond Jorge. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1969.

HILLER, Egmond. *Humanismo e técnica*. Tradução Carlos Lopes de Matos. EPU, São Paulo, 1973.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Tradução de Francisco Achcar, Harold de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guinsburg e George Bernard Sperber. Editora Perspectiva, São Paulo, 1970.

KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Tradução de Ruy Jungmann. Lidador, Rio de Janeiro, 1970.

MATOS – CRUZ, José de. *Charles Chaplin: a vida, o mito, os filmes*. Vega, Lisboa, 19?

MILTON, Joyce. *Chaplin: o contraditório vagabundo*. Tradução de Marcos Bagno. Ática, São Paulo, 1997.

MORENO, J. L. *Psicodrama*. Tradução de Álvaro Cabral. Cultrix, São Paulo, 1997.

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.

SARTRE, Jean-Paul e FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. Editorial Presença, Lisboa, 19?

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.

Sobre a contextura

Obras que se ocuparam da compreensão do período entreguerras e que abalizam as condições do homem moderno, as transformações no capitalismo desde a Revolução Industrial e as mudanças decorrentes em outras esferas da realidade, identificando uma atmosfera mental. Elas circunstanciam, ainda, como o ambiente hostil do período entreguerras, no que concerne até a crise de 1929, foi propiciado ao longo da modernidade e o papel do cinema na contextura.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. Tradução de Álvaro Cabral. Cultrix, São Paulo, 1982.

CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a aventura do sonho*. Editora Nacional, São Paulo, 1986.

CARR, E. H. *A Revolução Russa de Lenin a Stalin (1917-1929)*. Tradução de Waltensir Dutra. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1981.

CHARLOT, Mônica e MARX, Roland. *Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Tradução de Lucy Magalhães. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1993.

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. *O pensamento vivo de Freud*. Martin Claret Editores, São Paulo, 1986.

CREMA, Roberto. *Introdução à visão holística: breve relato de viagem do velho ao novo paradigma*. Summus Editorial, São Paulo, 1988.

FERRO, Marc. *O Ocidente diante da Revolução Soviética: a história e seus mitos*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

FERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*. Tradução de Waltensir Dutra e Silvana Vieira. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Tradução de Lúcia M. Ponde Vassallo. Vozes, Petrópolis, 1987.

FURTADO, Felipe e MALAFAIA, Maria Teresa (org.). *O pensamento vitoriano: uma antologia de textos*. Edições 70, Rio de Janeiro, 1992.

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. Tradução de J. de Matos Ibiapina. Livraria Globo, Porto Alegre, 1934.

HOBBSBAWM, Eric. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. Editora Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1978.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

HORNEY, Karen. *A personalidade neurótica de nosso tempo*. Tradução Octávio Alves Velho. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Tradução (?) Vozes, Petrópolis, 1983.

_____. *Aspectos do drama contemporâneo*. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante. Vozes, Petrópolis, 1988.

KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Tradução de Ruy Jungmann. Lidador, Rio de Janeiro, 1970.

KRACAUER, Siegfried. *De Kaligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução de Tereza Ottoni. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Tradução de João Roberto Martins Filho. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

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.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1994.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de massas do fascismo*. Tradução de Maria da Graça M. Macedo. Martins Fontes, São Paulo, 1972.

SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. Tradução (?) Casa do Estudante, São Paulo, 1956.

SALINAS, Samuel Sérgio. *Antes da tormenta: origens da Segunda Guerra Mundial 1918-1939*. Editora da UNICAMP, Campinas, 1996.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Editora Página Aberta, São Paulo, 1993.

Teoria e método

Trabalhos de várias áreas do conhecimento que são utilizadas para delinear a linha de pesquisa, as formas de investigação e de compreensão do objeto e daquilo que o circunda, situando os diferentes caminhos possíveis. Abrange alguns estudos sobre a ciência e as artes na modernidade.

ADLER, Alfred. *A ciência da natureza humana*. Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1957.

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.

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.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material e capitalismo: séculos XV-XVIII – os jogos das trocas*. Tradução de Maria Antonieta Magalhães Godinho. Edições Cosmos, Lisboa, 1985.

CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Tradução de Teresa de Almeida. JSN Editora, São Paulo, 1996.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Editora Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1990.

COURBERIVE, J. de. *Você conhece suas tendências?* Tradução Cecília B. Pereira. Edições Paulinas, São Paulo, 1961.

DELPierre, Guy. *O ciúme*. Tradução de M. Z. Camargo. Edições Paulinas, São Paulo, 1962.

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. *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.

FREITAS, Marcos Cezar de. *Da micro-história à história das idéias*. Cortez, São Paulo, 1999.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos v. 21*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1974.

FROMM, Erich. *O medo à liberdade*. Tradução de Octavio Alves Velho. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1967.

GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Tradução de Osmyr Faria Gabbi Júnior. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989.

GIKOVATE, Flávio. *Dificuldades do amor: um estudo sobre o comportamento amoroso*. Editores Associados, São Paulo, 1979.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

_____ *História social do jazz*. Tradução de Ângela Noronha. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.

HORNEY, Karen. *Nossos conflitos interiores: uma teoria construtiva das neuroses*. Tradução Octávio Alves Paz. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964. 2ª edição.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1964.

_____ *Estudos sobre psicologia analítica*. Tradução (?) Vozes, Petrópolis, 1981.

MACHTAN, Lothar. *O segredo de Hitler: a vida dupla de um ditador*. Tradução de Kristina Michahelles. Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatani. Editora Cultrix, São Paulo, 1969.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin; AGEL, Jerome. *O meio são as massa-gens: um inventário de efeitos*. Tradução (?) Editora Record, Rio de Janeiro, 1969.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Dieter Prokop*. Ática, São Paulo, 1986.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução (?) Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Editora Perspectiva, São Paulo, 1999.

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.

SOROKIN, Pitirin A. *Novas teorias sociológicas*. Tradução de Leonel Vallandro. Editora Globo, Porto Alegre, 1969.

VILAR, Pierre. *Desenvolvimento econômico e análise histórica*. Tradução de Eduardo Nogueira e Conceição Jardim. Editorial Presença, Lisboa, 1982.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O sistema mundo moderno – II: o mercantilismo e a consolidação da economia mundo européia, 1600 – 1750*. Tradução de Carlos Leite, Fátima Martins e Joel de Lisboa. Edições Afrontamento, Porto, 1974.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tamás J. M. K. Szmrecsányi. Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. Editora Nacional, São Paulo, 1969.

Artigos de revista

ANDRADE, Thales de. *A ditadura do entretenimento: limites e possibilidades da democracia no século XXI*. Humanitas, Campinas. V. 03, número 01, jan. / jul. 2000, p. 19 – 29.

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.

CHAPLIN, Charles. *Homenagem: 50 anos da Declaração dos Direitos Humanos – O Último Discurso (de “O grande ditador”)*. Contato: Revista Brasileira de Comunicação, arte e educação. Brasília, Senado Federal. Vol. 01, número 01, 10/10/ 1998, p. 169 – 172.

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.

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, 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.