UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Charlie Chaplin – laboratório subversivo e sabotagens industriais

Um estudo de *A casa de penhores* (1916) e *Tempos Modernos* (1936)

GABRIEL BORDIGNON DE LIMA

Versão corrigida

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Charlie Chaplin – laboratório subversivo e sabotagens industriais

Um estudo de *A casa de penhores* (1916) e *Tempos Modernos* (1936)

GABRIEL BORDIGNON DE LIMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Versão corrigida

São Paulo
2018

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Gabriel Bordignon de Lima

Data da defesa: 19/10/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos César de Paula Soares

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/12/2018

(Assinatura do (a) orientador (a)

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L732c

Lima, Gabriel Bordignon
Charlie Chaplin - laboratório subversivo e sabotagens industriais: Um estudo de A casa de penhores (1916) e Tempos Modernos (1936) / Gabriel Bordignon Lima ; orientador Marcos César de Paula Soares. - São Paulo, 2018.
130 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Refuncionalizaçoes. 4. Fordismo. I. Soares, Marcos César de Paula, orient. II. Título.

Folha de aprovação

Nome: LIMA, Gabriel Bordignon

Título: Charlie Chaplin – laboratório subversivo e sabotagens industriais: Um estudo de *A casa de penhores* (1916) e *Tempos Modernos* (1936)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura: _____

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida.

Ao Prof. Dr. Marcos Soares, pela orientação exigente e paciente, pelo material de pesquisa fornecido, pelas aulas e pela oportunidade de apresentar a pesquisa a outros alunos.

À Profa. Dra. Ana Paula Pacheco e ao Prof. Dr. Marcos Fabris, pela leitura atenta e pelas sugestões propostas no exame de qualificação, e pela oportunidade de falar sobre Chaplin no curso do Sesc Pompeia.

À Profa. Dra. Cibele Forjaz, ao Prof. Dr. Sérgio de Carvalho, ao Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins, ao Prof. Dr. Tércio Redondo e à Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco, pelas aulas. E aos inúmeros colegas presentes nelas.

Aos funcionários da FFLCH e da ECA.

Aos amigos Roberta Fabbri, Neyde Branco, Vinícius Cherobino, Jane Silveira, e, especialmente, à parceira de estudos sobre comédia muda americana, Carol Fiori.

Aos amigos do Centro de Referência à Saúde do Idoso (CRI), da Prefeitura de Campinas, especialmente, ao Léo (*In memoriam*).

Aos amigos Fábio Figueiredo, Sérgio Murillo, Bruno Navarini e Thiago Venanzoni.

À minha família.

Resumo

Lançado em 1916, *A casa de penhores* é uma síntese dos curtas-metragens de Chaplin e funciona como um laboratório cômico, no qual o artista e sua equipe desenvolvem experimentos subversivos, desafiando valores burgueses. O primeiro capítulo desta dissertação apresenta uma análise de *A casa de penhores*, seu contexto e suas "afinidades eletivas" com o surrealismo francês, a biomecânica desenvolvida por Meyerhold e o teatro épico de Brecht, mostrando o potencial revolucionário do cinema num tempo de crescentes conflitos entre capital e trabalho.

Essa análise detalhada fornece outra perspectiva para *Tempos Modernos* (que discutimos no capítulo dois), diferente de uma teleológica. Lançado vinte anos depois, em 1936, *Tempos Modernos* é o último filme silencioso de Chaplin. Nessa obra, Chaplin reflete sobre o fordismo, a mecanização do homem, os problemas sociais da Grande Depressão e as contradições do capitalismo. E, através da autorreferencialidade, o filme tenta sabotar o sistema, refuncionalizando-o num sentido progressista.

Palavras-chave: Chaplin; anos 1910; anos 1930; surrealismo; biomecânica; teatro épico; fordismo; Depressão econômica; refuncionalização.

Abstract

Released in 1916, *The Pawnshop* is a synthesis of Chaplin's short-films and functions as a comic laboratory, in which the artist and his crew develop subversive experiments, that defy bourgeois values. The first chapter of this dissertation presents an analysis of *The Pawnshop*, its context and its "elective affinities" to French surrealism, as well as the biomechanics developed by Meyerhold and Brecht's epic theater in order to show the revolutionary potential of cinema in a time of increasing clashes between capital and labor.

This detailed analysis provides another perspective to *Modern Times* (which we discuss in the chapter two), different than a teleological one. Released twenty years later, in 1936, *Modern Times* is Chaplin's last silent film. In this work, Chaplin reflects on fordism, the mechanization of man, the social problems of the Great Depression and the contradictions of capitalism. And through self referentiality, the film tries to sabotage the system, "refunctioning" it in a progressive way.

Keywords: Chaplin; 1910s; 1930s; surrealism, biomechanics; epic theater; fordism; Economic Depression; Functional transformation.

Sumário

Introdução 10

Capítulo 1: *A casa de penhores* (1916): laboratório subversivo, ácido para a vista contemplativa

1.1 Os objetos antiquados 13
1.2 Um tema e suas variações 22
1.3 O mecanismo inteiro em funcionamento 36
1.4 A sátira ao melodrama e uma lógica pervertida 43
1.5 "Que horas são?" 53

Capítulo 2: *Tempos Modernos* (1936): sabotagens e refuncionalizações de engrenagens do capital

2.1 Primeiras peças de um quebra-cabeça 66
2.2 A produção do fordismo: o "novo homem" e a "nova sociedade" 75
2.3 *A spanner in the works* 80
2.4 A função da máquina 84
2.5 *Ballet Mécanique* 89
2.6 Rupturas: o *crash* e o discurso de conciliação 94
2.7 Uma bandeira vermelha num filme em preto e branco 99
2.8 O melodrama 104
2.9 Prisioneiros do *American Dream* 111
2.10 Um pequeno conto de prostituição 116
2.11 Aurora – Considerações finais 120

Referências bibliográficas 127

Introdução

Charlie Chaplin começou a trabalhar na indústria cinematográfica no final de 1913. O jovem ator britânico, de 24 anos, apesar de uma considerável experiência no teatro de variedades – a qual seria de decisiva importância em seus filmes –, chegava ao estúdio americano da Keystone, quase como um novato. De acordo com David Robinson, ele teve que aprender as noções básicas do novo meio: o corte, a filmagem de cenas em descontinuidade, o problema do ator permanecer dentro da área de alcance da câmera etc.[1] Um dos primeiros filmes em que ele atua, de certa forma, documenta esse aprendizado. O enredo é bastante simples: uma equipe tenta filmar uma corrida de carrinhos de madeira para crianças, mas um *Little Tramp* bastante peculiar insiste em ficar na frente da câmera, querendo aparecer e, com isso, atrapalhando os cinegrafistas. O tipo (social) é Carlitos[2] e, de acordo com Walter Kerr, nesse curta-metragem, "ele é um dos que se surpreenderam por esta nova maravilha mecânica, um dos que gostariam de ser fotografado por ela".[3] *Corrida de automóveis para meninos* (*Kid Auto Races at Venice, California*, de 1914), então, além de ser um exemplo inusitado desse aprendizado de Chaplin, é uma das primeiras vezes em que seu *clown* aparece nas telas.

Na Keystone, ao longo de um ano, Chaplin participou da realização de 35 curtas-metragens. A partir do décimo primeiro, passou a também dirigir e fazer o roteiro dos filmes, aprendendo o ofício ao observar os colegas e na prática. Em 1915, ele foi contratado para trabalhar em outro estúdio, a Essanay, onde escreveu, atuou e dirigiu em mais 15 filmes. Na maioria desses curtas, ele interpretava e trabalhava seu *clown*, uma figura cada vez mais conhecida do público. Chaplin mal completara dois anos de trabalho no cinema e já era, através de Carlitos, um dos artistas mais conhecidos dos Estados Unidos, o que mostrava um dos aspectos revolucionários do novo meio, seu poder de difusão e sua distribuição massificada.

Um dos motivos da popularidade de Carlitos estava ligado a sua vulgaridade, típica da tradição dos *clowns* e da comédia muda americana. O leitor verá que o *Little Tramp* dessa época é bastante diferente daquele que está habituado a ver nos longas-metragens mais

[1] ROBINSON, D. **Chaplin – uma biografia definitiva**. Osasco: Novo Século editora, 2012, p. 108.
[2] No Brasil, o tipo social do vagabundo, de sapatos enormes, calças largas, paletó apertado, bengala, chapéu-coco, bigodinho e um jeito engraçado de andar, ficou conhecido como Carlitos (nos Estados Unidos, como Charlie, *Little Fellow*, *Little Tramp* etc).
[3] Apud ROBINSON, op. cit., p. 112.

famosos de Chaplin. Fredric Jameson descreve o vagabundo dos primeiros curtas como: "revoltantemente possessivo, [...], lascivo, grosseiramente distraído por uma variedade de novos objetos, desrespeitoso e violento (não alheio a uma natureza ou essência violentas, mas, mais do que isso, a uma reação imediata ao mundo a seu redor)".[4] Veremos que essa vulgaridade era produtiva, pois estava ligada a uma questão de classe social – o primeiro público de cinema era formado majoritariamente por operários e imigrantes.

No entanto, a principal razão para o enorme sucesso de Carlitos era outra: seus peculiares movimentos – jeito de andar, conduzir a bengala e cumprimentar com o chapéu, por exemplo – davam expressão à dialética entre descontinuidade e continuidade do processo mecânico da câmera cinematográfica. E, na análise, veremos a importância social dessa fusão entre o corpo e a máquina.

Em 1916, Chaplin assinou um contrato com a *Mutual Film Corporation*, para a realização de doze curtas-metragens. Produção que seria marcada por um caráter de experimentação e radicalidade – e talvez tenha sido essa liberdade artística que o levou, mais tarde, a referir-se ao período como: "o mais feliz de minha carreira".[5] Dentre esses curtas, *A casa de penhores* (*The Pawnshop*), que estreou no dia dois de outubro de 1916, é uma espécie de síntese, por concentrar os aspectos mencionados e outros que comporiam sua figura e seus filmes.

O primeiro capítulo desta dissertação apresenta uma análise desse curta-metragem, o qual fornece material tanto para entendermos o trabalho de Chaplin num de seus melhores momentos (e também sua formação artística), quanto seu momento histórico. A partir de uma leitura cerrada, vamos mostrar as "afinidades eletivas" presentes na obra com outras vanguardas artísticas, como o surrealismo francês, a biomecânica desenvolvida por Vsevolod Meyerhold e o teatro épico de Bertolt Brecht – tomando como base também os escritos desses autores (e os de Walter Benjamin) sobre Chaplin. Assim, mostraremos como o cinema americano poderia funcionar como um meio subversivo e revolucionário, em consonância a um contexto histórico com horizontes de transformação progressista.

[4] JAMESON, F. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 22 – 23. Robinson dá um exemplo dessa "reação imediata ao mundo ao seu redor": "No estilo Keystone, bastava trombar com uma árvore para ser engraçado. Quando Charlie tromba com uma árvore, no entanto, não é a trombada que é engraçada, mas o fato de ele tirar o chapéu para árvore em um gesto reflexo de desculpas". ROBINSON, op. cit., p. 112

[5] CHAPLIN, C. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 228.

A principal *gag*[6] do curta-metragem, na qual Carlitos despedaça um relógio-despertador, funciona como metáfora desse desaprisionamento das forças produtivas. Esse quadro cômico e outros ao longo do filme poderão remeter o espectador contemporâneo aos relógios de ponto de *Tempos Modernos* e às famosas sequências de Carlitos na linha de montagem. As imagens do relógio despedaçado e do enorme relógio intacto do início de *Tempos Modernos* indicam as semelhanças (e as diferenças) que aproximam o filme de 1916 ao de 1936. Dessa forma, o estudo do curta-metragem, além do valor próprio, fornece uma base para a análise do último filme silencioso de Chaplin (e o último com Carlitos), a qual será realizada no segundo capítulo desta dissertação.

A comparação entre as obras contrapõe dois momentos da história do cinema e vai mostrar, por exemplo, a diferença entre o "primeiro vagabundo" e o Carlitos dos longas-metragens, menos vulgar e "mais lírico" e como essa e outras mudanças estão ligadas ao desenvolvimento da indústria cinematográfica americana. Tal comparação também servirá para fortalecer uma perspectiva a contracorrente presente em *Tempos Modernos*, sua crítica ao fordismo e sua denúncia dos problemas sociais da Depressão econômica. Veremos que o filme vai mostrar como a linha de montagem se estendia da fábrica, para a sociedade (inclusive Hollywood); mas, em vez de adotar uma postura fatalista, o filme tenta sabotar esse sistema, refuncionalizando-o num sentido progressista. Postura mais afinada àquela de Bertolt Brecht, em "O processo de três vinténs",[7] 1930 – 1932, e Walter Benjamin, em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de 1936. O papel central que Chaplin possui no último ensaio, de certa forma, mostra a disputa que estava em jogo, a qual se estende até nossos dias: não é surpreendente que seus melhores curtas-metragens não sejam tão conhecidos como os longas; isso faz parte da neutralização que a obra de Chaplin enfrenta.

[6] Termo utilizado para designar o quadro cômico.
[7] BRECHT, B. *The Threepenny Lawsuit*. In: SILBERMAN, M (ed). **Brecht on Film and Radio**. London: Bloomsbury.

1. *A casa de penhores* (1916): laboratório subversivo, ácido para a vista contemplativa

1.1 Os objetos antiquados

Na tela, *Charlie Chaplin in The Pawnshop*, embaixo e em letras pequenas, o *copyright* para *Lone Star Corporation* (subsidiária da *Mutual Film Corporation*). Elenco: o novo empregado, Charlie Chaplin; o penhorista, Henry Bergman; sua filha, Edna Purviance; um ladrão, Eric Campbell; clientes: Albert Austin (do relógio), Charlotte Mineau (do aquário); um velho ator, James T. Kelley. Esta versão não apresenta os seguintes tipos sociais e atores: um policial, Frank J. Coleman; outro cliente (do anel), Wesley Ruggles; outro empregado do estabelecimento, John Rand; e um menino, que tem uma pequena participação, cujo nome não foi possível identificar. Também não mostra os créditos para direção e roteiro de Chaplin, fotografia de Roland Totheroh e cenário de E.T. Mazy.[8]

Plano americano[9] e cenário de cozinha, no centro da imagem, a filha do penhorista aparece trabalhando, retocando as bordas de uma torta. O enquadramento inferior se alinha com a superfície da mesa, sobre a qual há: farinha, massa, um rolo de macarrão, outros utensílios e... Um gatinho preto, disfarçado pelo fundo escuro. Ele começa a andar, suja-se de farinha e é descoberto pela moça, quando esta tenta colocar a torta sobre a mesa. Ela o apanha e repreende como se tratasse de uma criança.

Na seqüência, plano médio do cômodo da recepção, atrás do balcão, o penhorista anda de um lado para o outro impacientemente – um pequeno chapéu e uma longa barba sugerem o tipo social do judeu. Corta para um plano médio da fachada do local, no centro da imagem, Carlitos, despreocupado e girando sua bengala, caminha com seu jeito peculiar em direção à loja. Quando chega ao meio-fio, ele para, agarra a barra de suas calças pela parte de trás e, como se levantasse as próprias pernas – desafiando a lei da gravidade –, pula para a calçada e entra na casa de penhores.

---

[8] ROBINSON, op. cit., p. 778-780.

[9] "O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão fílmica compreendida entre dois cortes. [...] *Plano americano*: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela". [...] *Plano médio ou de conjunto*: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário)". XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014, p. 27.

Cômodo do balcão em plano médio, o *Little Tramp* entra pela direita, tropeça no próprio pé e olha para o chão desconfiado (falta de jeito que contrasta com a graça do movimento anterior, ao subir na calçada – exemplo de sua figura disjuntiva); depois, cumprimenta com o chapéu-coco seu chefe, que reclama sua demora. "Atrasado, como sempre!" (intertítulo). Plano americano (aproximação do enquadramento, para mostrar os detalhes da *gag*), o penhorista mostra seu relógio ao novo assistente, que olha surpreso e confuso, vira-se e aponta para o calendário na parede tentando explicar – como se argumentasse, com uma desculpa esfarrapada, que ainda era o dia combinado para começar. Carlitos, então, tira do bolso seu relógio para ajustá-lo, mas ainda parece orientar-se mais pelo calendário do que pelo horário do patrão.

A *gag* introduz quatro temas presentes no curta-metragem: "tempo", "trabalho", "autoridade" e "hierarquia"; por exemplo, ela explora duas noções de temporalidade, a marcação mais precisa do relógio e a mais ampla do calendário; assim como, o contraste entre o nervosismo do chefe – preocupado com o desperdício de tempo de trabalho pago – e a tranquilidade de Carlitos. Dessa forma, o tropeço na entrada corresponde ao atraso – como se Carlitos tropeçasse na fronteira que separa seu mundo de "deriva", do mundo da "ação-racional-em-finalidade".[10] Também corresponde a uma pequena descompostura (perder a dignidade frente ao chefe) e o gesto de ajustar o relógio mostra qual dos "tempos" deve se submeter, a princípio. Os temas citados se misturam e, nessa cena, poderíamos dizer que, de certa forma, tanto patrão quanto empregado se subordinam ao relógio, que vira uma autoridade, invertendo a hierarquia entre pessoas e objetos.

Plano médio do mesmo ângulo, o chefe atravessa o balcão e manda o empregado para o serviço. Carlitos segue na direção indicada e, ao atravessar o balcão, deixa cair a parte dobrável deste na mão do penhorista que se apoiava – uma pequena vingança contra a bronca pelo atraso.

Plano geral[11] da sala que serve de depósito para os objetos penhorados, no fundo há uma porta para o cofre ("vigiado" por um quadro de George Washington) e, à direita, outro assistente aparece trabalhando, debruçado sobre uma escrivaninha. Carlitos entra pela direita e o simples ato de atravessar a sala se transforma num malabarismo com a bengala, depois, ele vira-se e cumprimenta com o chapéu seu colega.

[10] LÖWY, M. **A estrela da manhã** – surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 10.
[11] "Plano geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação". XAVIER, op. cit., p. 27.

Plano médio da metade esquerda do local, o *clown* se aproxima de uma estante e coloca sua bengala dentro de uma tuba, retira um espanador de uma mala e começa a espanar as prateleiras e objetos, levantando uma nuvem de poeira. Preocupado em não se sujar, ele interrompe a tarefa, limpa cuidadosamente seu chapéu e o coloca na gaiola – lugar pouco apropriado para evitar o pó, mas que serve de metáfora para a situação de Carlitos: preso na "gaiola de aço do mundo racional", termo de Max Weber[12] – "uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas 'leis do sistema' como em uma prisão",[13] nas palavras de Michael Löwy. Também nesses termos, a bengala colocada no instrumento indica uma relação com a estrutura do filme, que segue princípios de composição musical – estrutura que será explicada ao longo do trabalho, sobretudo na última parte deste capítulo.

Corta para um plano médio da metade direita da sala, seu colega reclama pelo serviço de Carlitos – o ar de petulância do primeiro sinaliza (satiricamente) a "superioridade" do trabalho mental em relação ao manual. Carlitos começa a espanar a escrivaninha e outra nuvem de poeira se ergue, irritando o assistente. Ele se levanta resmungando e Carlitos "distraidamente" passa o espanador em seu rosto. Plano americano, o novo empregado, bocejando e ouvindo aos impropérios do colega, não percebe o espanador ser destruído pelo ventilador, que assopra as penas na direção do outro (como se fosse uma resposta aos xingamentos).

Plano médio, Carlitos, que até então tinha uma expressão de tédio, enquanto realizava seu serviço – como observa Dan Kamin, sobre as expressões do *clown* durante o trabalho em *A casa de penhores* –,[14] olha surpreso para o cabo depenado e sorri para a câmera, estratégia anti-ilusionista, que contribuía para a autonomia do cinema em relação ao teatro e a chamada "quarta parede".[15] Também é interessante notar certa lógica invertida nas ações de Carlitos: ao tentar limpar a poeira, ele a espalha no ar e ainda enche a sala com penas. Em seguida, ele as recolhe e as coloca na gaiola – impedindo assim que voem pela sala, ou seja, a *gag* também funciona como uma metáfora para o voo de um pássaro.

---

[12] WEBER, M. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2016, p. 165.
[13] LÖWY, op. cit, p. 9.
[14] KAMIN, D. *Shall we dance?* In: ***The comedy of Charlie Chaplin*** *– artistry in motion*. Lanham: The scarecrow press, 2008, p. 8/40 [*ebook*].
[15] Sobre a autonomização do cinema: "Três descobertas marcam o desenvolvimento do cinema, da virada do século até os anos 1920: 1. A mobilidade da câmara, isto é, a mudança de plano; 2. O close; e 3. a montagem, a composição da imagem". SZONDI, P. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 112.

Há um princípio de briga: seu colega lhe acerta um chute e Carlitos revida com um tapa no rosto. No entanto, este, ao começar os movimentos de luta, termina num esboço de passe de dança – transição que será explorada na performance dos atores ao longo da obra. Carlitos vira-se para procurar outra tarefa e leva outro chute, no entanto, surpreendentemente permanece calmo, oferece sua mão ao colega para selar a paz – por alguns segundos – e dá uma rápida olhada de canto para a câmera.

Antes de prosseguir com a leitura cerrada do filme, alguns comentários sobre os objetos da casa de penhores. Nesse local estão amontoados desde instrumentos musicais como violoncelo, tambor, violão, violino, até roupas, malas, bandeja, gaiola, quadros, muitos relógios, pequenos enfeites, câmera fotográfica, ferramentas, revólveres, baú, etc. Todos eles misturados, sem critério ou hierarquia, numa grande coleção particular de mercadorias velhas; apenas as jóias (e o almoço de Carlitos) ficam guardadas no cofre.

Os vários instrumentos mostram que músicos em dificuldade financeira podem ter passado por ali, uma imagem da proletarização do artista – desprovido até mesmo de seus meios de produção mais básicos – e da própria arte como mercadoria penhorada. Outros filmes de Chaplin – por exemplo, *O vagabundo* (*The vagabond,*1916) – e fatos biográficos contribuem para essa hipótese, seus pais eram artistas do *music hall* inglês e viviam na miséria, salvo brevíssimos períodos de sucesso, e o próprio Chaplin iniciou sua carreira nesse meio. As inúmeras malas, por sua vez, podem ser uma referência ao tipo social do *tramp*, sujeitos que, sobretudo nos Estados Unidos, vagavam de cidade em cidade em trabalhos temporários (tipo retratado pelo *clown* de Chaplin). As jóias, por sua vez, mostram que mesmo pessoas endinheiradas podem sofrer reveses.

Esses diversos objetos empilhados e empoeirados, produtos de "segunda mão", também estão um tanto na contra-mão do consumo e se assemelham àqueles objetos antiquados, que fascinavam os surrealistas; objetos nos quais transpareciam "energias revolucionárias", como escreve Walter Benjamin em seu ensaio sobre o movimento. Para o crítico alemão, os surrealistas compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução social.[16] Benjamin não explica exatamente qual seria essa relação, mas é possível levantar algumas questões, por exemplo, a expressão "coisas escravizadas e

[16] BENJAMIN, W. O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 25.

escravizantes"[17], utilizada por ele, pode se referir ao uso convencional dos objetos (de acordo com as "leis do sistema"). Ou ainda, sobre o caráter de transitoriedade incorporado no antiquado, como escreve Michael Löwy: "Trata-se de um sinal de precariedade, historicidade, mortalidade das estruturas, monumentos e instituições burguesas? De um comentário irônico e subversivo a respeito da pretensão burguesa à 'novidade' e à 'modernidade'?".[18]

Fredric Jameson, ao escrever sobre o surrealismo, relaciona esses objetos com o estágio das forças produtivas – por volta de 1920 –, como produtos de uma economia ainda não inteiramente industrializada e sistematizada.

> Vale dizer que a origem humana dos produtos desse período – sua relação com o trabalho do qual eles surgiram – ainda não foi totalmente encoberta; em sua produção, ainda exibem traços de uma organização artesanal do trabalho, enquanto sua distribuição é ainda assegurada por uma rede de pequenos comerciantes. [...] Assim, o que prepara esses produtos para receber o investimento de energia psíquica, característica de seu uso pelo surrealismo, é precisamente a marca semi-esboçada e não apagada do trabalho humano, do gesto humano que há neles; são ainda gesto congelado, não ainda completamente separados da subjetividade, permanecendo assim potencialmente tão misteriosos e expressivos como o corpo humano.[19]

Jameson, nesse trecho, refere-se, sobretudo, aos países europeus (onde surgiu o surrealismo), pois, nessa época, os Estados Unidos já passavam por mudanças na indústria que eliminariam a organização artesanal citada.[20]

No entanto, no curta-metragem de Chaplin, escreve David Robinson, tanto o cenário da casa de penhores quanto os clientes evocam mais a Londres da infância do artista do que a Califórnia – deslocamento que pode ser útil para uma comparação entre os dois países, principalmente quanto à transferência do centro capitalista no mundo, iniciada depois da Primeira Guerra Mundial. Essa diferença entre o mercado de pulga e o "paraíso de celofane da *drugstore* americana"[21] pode ser percebida numa comparação entre o curta-metragem desta análise e o primeiro filme do artista para a *Mutual*, *Carlitos no armazém* (*The Floorwalker*,

[17] BENJAMIN, op. cit., p. 25.
[18] LÖWY, op. cit., p. 47.
[19] JAMESON, F. **Marxismo e forma** – teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 85.
[20] De acordo com David Harvey: "A data inicial simbólica do fordismo deve por certo ser 1914, quando Henry Ford introduziu seu dia de oito horas e cinco dólares como recompensa para os trabalhadores da linha automática de montagem de carros que ele estabelecera no ano anterior em Dearborn, Michigan. Mas o modo de implantação geral do fordismo foi muito mais complicado do que isso". HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2012, p. 121.
[21] JAMESON, op. cit, p. 85.

1916), ambientado numa dessas lojas de departamento (*big store*). O centro do cenário desse último é a escada rolante – espécie de "variação" da esteira rolante da linha de montagem fordista – e o enredo gira em torno de uma troca de identidades, enquanto que em *A casa de penhores*, os diferentes cômodos têm certa equivalência e o enredo é dissolvido nas tarefas do dia de trabalho de Carlitos e sua relação com as coisas, as pessoas e o ambiente. Além disso, em *Carlitos no armazém*, as mercadorias são novas, "alegres", em contraste com o aspecto sombrio das coisas velhas e que ganham vida no curta posterior.

Além das marcas (gestos congelados) não totalmente apagadas e sinais da transição (do que não é mais novo), os objetos de segunda-mão da casa de penhores carregam o uso e a humilhação do antigo dono, que precisou vendê-los pelas dificuldades econômicas. Como escreve Michael Jennings, Benjamin, no ensaio sobre o surrealismo, baseava-se no argumento de que os processos do capitalismo se revelam integralmente nos seus produtos desperdiçados ou inúteis: "naquilo que não serve mais a um propósito e assim está livre do mecanismo de controle ideológico tão penetrante em outros espaços. É a *experiência* desses artefatos obsoletos e, através deles, das coercivas ilusões do capitalismo, que pode originar ações políticas transformadoras" [grifo do autor].[22] De acordo com Marcos Soares, os objetos expostos nas vitrines das passagens parisienses – os primeiros templos do consumo burguês – eram descritos por Benjamin como "imagens dialéticas", pois mostravam como aquilo que um dia tinha sido o clímax do progresso e da tecnologia se revelava, com o tempo, irrevogavelmente decadente.[23]

A transposição cômica – utilização inusitada de objetos para além de seu uso habitual ou convencional – é característica dos filmes de Chaplin e *A casa de penhores* está repleta dessas oportunidades; "tirar a poeira" desse asilo de coisas significa refuncionalizá-las. Um dos vetores de força no filme que esta análise vai destacar é essa "afinidade eletiva"[24] com o surrealismo francês – "o martelo encantado que nos permite romper as grades [da jaula de

[22] JENNINGS, M. Introduction. In: BENJAMIN, W. ***The writer of modern life*** *– essays on Baudelaire. Cambridge*: The Belknap Press, 2006, p. 17.
[23] SOARES, M. **Benjamin, Brecht, Cinema**. In: III Seminario Internacional Politicas de la memória – Recordando a Walter Benjamin, p. 9.
[24] Termo que, de acordo com Michael Löwy, vai da alquimia à literatura romântica e desta às ciências sociais e sugere uma relação complexa, em vez de uma entre causa e efeito; Löwy propõe a seguinte definição também adotada nesse trabalho: "a afinidade eletiva é o processo pelo qual a) duas formas culturais/religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas ou b) uma forma cultural e o estilo de vida e/ou interesses de um grupo social entram, a partir de certas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentido, numa relação de atração e influência recíprocas, de escolha ativa, de convergência e de reforço mútuo. [...] A transformação dessa potência em ato, sua dinamização, depende de condições históricas e sociais concretas". LÖWY, M. **A jaula de aço**. São Paulo: Editora Boitempo, 2014, p. 71 – 72.

aço] para ter acesso à liberdade",[25] uma das ferramentas que será utilizada por Carlitos na principal *gag* do curta-metragem, na qual ele despedaça um relógio-despertador. Com essas energias presentes no antiquado, a *gag* do início, com o relógio e o calendário, ganha novo significado e se desdobra na diferença entre uma noção de tempo mecânico, homogêneo e vazio e outra, de datas históricas.[26]

Benjamin, então, propõe mais uma "volta no parafuso": "O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político",[27] diz o crítico sobre as energias ocultas nas ruínas e no antiquado. Em seguida, ele cita um discurso que Apollinaire atribui a Henri Hertz e que se relaciona ao "apelo do passado"[28] e àquilo que a classe operária desaprendeu por pensar apenas nas gerações futuras: "tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados".[29] Para Luciano Gatti, o olhar político sobre as coisas ultrapassadas e decadentes abala uma posição contemplativa e desinteressada: "Ao contrário, o antiquado determina o irrompimento violento do passado no presente".[30]

"A história está tão quieta que junta poeira", escreve Susan Buck-Morss sobre os escritos de Benjamin das Passagens e a imobilidade das relações de produção. A autora também diz que:

> Se a história, longe de progredir ao ritmo da tecnologia, está encalhada como um disco quebrado nas relações sociais da estrutura presente, é porque os operários não podem se dar ao luxo de deixar de trabalhar, tanto quanto a classe que vive desse trabalho não se pode permitir deixar a história avançar.[31]

Além da poeira, outro elemento de imobilidade está presente no quadro de George Washington (colocado acima do cofre – uma associação sugestiva[32], presente na própria nota

[25] LÖWY, M. **A estrela da manhã** – surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 9.
[26] BENJAMIN, Sobre o conceito de história, **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 230.
[27] Idem, O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia, op. cit., p. 26.
[28] Idem, Sobre o conceito de história, op. cit, p. 223.
[29] Ibidem, p. 229.
[30] GATTI, L. **Walter Benjamin e o Surrealismo**: escrita e iluminação profana. In: Revista Arte & Filosofia.
[31] BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar** – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 139.
[32] Em *Carlitos limpador de vidraças* (*Work*, de 1915), também aparece essa associação: um quadro do primeiro presidente americano sobre um cofre, na sala de uma casa burguesa. Assim como, em Sherlock Jr., 1924, de

de dólar), no sentido de ser a representação política dos vencedores (plano do conteúdo) e também, no sentido artístico, de imagem fixa e pintura do gênero acadêmico, *forma* que retrata a história do ponto de vista dos vencedores; em oposição ao cinema (imagem móvel) e, no filme sob análise, uma comédia que subverte a ordem burguesa e conta a história a partir do ponto de vista dos vencidos, dos párias. Por outro lado, o filme *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation,* 1915), de David W. Griffith, atualizava a tradição da pintura acadêmica (e do teatro burguês).

Quando *A casa de penhores* foi realizado, em 1916, os trabalhadores, por meio de lutas – inclusive aquela de cruzar os braços –, estavam colocando a história em movimento. Howard Zinn escreve que, por volta de 1900, nem o patriotismo da guerra hispano-americana (1898), tampouco energias despendidas nas eleições podiam mais dispersar os problemas do sistema capitalista nos Estados Unidos.[33] No começo do século XX, as péssimas condições de trabalho fizeram com que estourassem diversos protestos e greves de trabalhadores.[34] Conflitos, explica Zinn, relacionados com a crise econômica de 1907, o desenvolvimento industrial – taylorismo – e a difusão tanto de ideais socialistas (e do cinema, diria Raymond Williams),[35]nos Estados Unidos e outros países, que buscavam a revolução do sistema; quanto de idéias reformistas, que buscavam sua manutenção (polarização de forças que auxilia na compreensão do período).[36]

> É difícil dizer quantos socialistas viram claramente como as reformas eram úteis ao capitalismo, mas em 1912, um socialista esquerdista de Connecticut, Robert LaMonte, escreveu: 'Pensão para os velhos e seguro contra: doenças, acidentes e desemprego são baratos; são negócios melhores que cadeias, casas pobres, asilos e hospitais'. Ele sugeriu que enquanto os progressistas trabalhassem por reformas, os socialistas deveriam fazer apenas "demandas impossíveis", que revelassem as limitações dessas reformas.[37]

Buster Keaton. Já em *O Nascimento de uma Nação*, de Griffith, a imagem do presidente é associada a outros ambientes.

[33] ZINN, H. *The Socialist Challenge*. In: ***A People's History of the United States****, 1492 – Present*. New York: HarperPerennial, p. 316.

[34] Por exemplo, a greve na indústria têxtil de Nova York, em 1909, quando vinte mil trabalhadoras por meio de piquetes e greve geral (havia 500 dessas fábricas na cidade) conquistaram suas demandas – e essas trabalhadoras sua organização sindical. No entanto, a situação precária nesse ramo não melhorou e, em 1911, um incêndio numa dessas fábricas de Nova York, matou 146 mulheres. ZINN, op. cit., p. 316.

[35] WILLIAMS, R. Cinema e socialismo. In: **Política do modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

[36] ZINN, op. cit., p 316.

[37] Ibidem, p. 346.

Para Zinn, o verdadeiro efeito das reformas era estabilizar o sistema capitalista, reparando (e mantendo) seus piores defeitos, e enfraquecer o movimento socialista, através de uma política de conciliação de classes – num tempo de conflitos cada vez maiores entre capital e trabalho. Para uma parcela da sociedade, continua o autor, essas reformas podem ter tido êxito,

> No entanto, o partido socialista continuou a crescer. O IWW [*Industrial Workers of the World*] continuou as agitações. E pouco depois que Woodrow Wilson assumiu a presidência teve início em Colorado uma das mais cruéis e violentas lutas entre trabalhadores e o capital corporativo na história do país. Essa foi a greve dos mineradores de carvão do Colorado que começou em setembro de 1913 e culminou no Massacre de Ludlow em abril de 1914.[38]

O contexto internacional da época também era convulsivo. Howard Zinn diz que a ideia do anarco-sindicalismo estava se desenvolvendo fortemente na Espanha, França e Itália: os trabalhadores conquistariam o poder não através da tomada da máquina do Estado pela luta armada, mas travando o sistema econômico com uma greve geral.[39] Além disso, em 1917, a Rússia passaria pela revolução e, em seguida, a Alemanha, que depois da derrota na Primeira Guerra Mundial, teria uma revolução e uma contra-revolução.

Nos dois últimos países e nos Estados Unidos, a massa líquida incandescente que misturava vários procedimentos artísticos daria forma para,[40] respectivamente: a biomecânica de Meyerhold, o teatro épico de Brecht e a comédia muda. Assim, a biomecânica e o teatro épico seriam as outras ferramentas (ao lado do surrealismo) utilizadas por Carlitos na principal *gag* do curta-metragem, para romper a "gaiola do mundo racional", sacudindo os andaimes da normalidade burguesa.[41] Nas próximas partes, esses procedimentos e experimentos artísticos serão expostos a partir de suas ligações com o filme de Chaplin, o qual funcionará como uma espécie de laboratório cômico, mostrando como o cinema, com

[38] ZINN, op. cit., p. 346.
[39] Ibidem, p. 324.
[40] BENJAMIN, W. O autor como produtor, op. cit., p. 130.
[41] O teatro épico de Brecht começaria a ganhar corpo somente a partir de meados da década de 1920, tomando como referência o comentário de Benjamin sobre a peça *Um homem é um homem* (*Mann ist Mann*, 1926), "um modelo do teatro épico, até agora o único". Brecht utilizou Chaplin como uma das fontes para seu trabalho, assim utilizamos a produção do primeiro para iluminar o trabalho de Chaplin, apesar dessa distância temporal. BENJAMIN, Que é o teatro épico?, op. cit., p. 80.

seus aspectos técnicos e público majoritariamente da classe trabalhadora,[42] poderia potencializar o caráter subversivo e revolucionário de tais procedimentos e experimentos.

1.2 Um tema e suas variações

Antes de voltarmos à leitura cerrada da obra, uma explicação para a insistência descritiva desta análise: a utilização preponderante do plano médio e plano aberto, aproximadamente dois terços do filme, indica a importância estabelecida na relação entre ambiente, objetos e personagens-tipos. O espaço é bastante explorado na performance dos atores, se compararmos o filme de Chaplin com o já citado O *Nascimento de uma Nação*, no qual os atores interagem mais entre si do que com o cenário, que, às vezes, funciona apenas como pano de fundo. Além disso, os planos médios e abertos, ao destacarem essa visão de conjunto (atores, objetos e cenário), inscrevem o "todo" na porção mais elementar do filme (o plano). Dessa forma, o filme de Griffith estabelece uma relação mais linear entre as partes, enquanto o de Chaplin, uma "espacial". Assim, as "ferramentas" do parágrafo anterior, além de ajudar a romper a gaiola do enredo tradicional (correspondente ao mundo racional), ajudarão a construir essa estrutura espacial. As próximas cenas são filmadas em planos gerais, alguns planos médios e um plano americano (apenas os dois últimos serão indicados).

Carlitos vai até o fundo da sala de depósito, pega uma escada e a deixa cair, acertando o pé do seu colega e retomando as hostilidades. Em seguida, ao manuseá-la, ele prende seu parceiro, que esbravejava de costas, e o arrasta até a rua (dialética entre falta de jeito e precisão do movimento que captura o colega, transformando a escada numa grade; além disso, a ação mostra uma submissão do indivíduo às coisas, como se a escada se recusasse a ser carregada; mais um exemplo de lógica invertida). Nesse trajeto, eles passam pelo cômodo do balcão (plano médio) e, como estão de costas um para o outro, caminham em falso na frente do chefe, que os observa atônito.

[42] "O cinema [...] não teria eventualmente ultrapassado o estágio de mera curiosidade e de instrumento científico para reproduzir o movimento se a sua invenção não tivesse coincidido com o desenvolvimento de um grande proletariado demasiadamente pobre para freqüentar o teatro e os espetáculos não mecanizados. Na época da invenção da cinematografia já havia um proletário com horário de trabalho bastante reduzido para sentir a necessidade de divertir-se nas horas vagas." ROSENFELD, A. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p. 63.

Do lado de fora, na calçada, Carlitos leva alguns “coices” do assistente, mas se livra da escada, chama um menino, que estava por ali, para segurá-la e empurra seu adversário para o nível da rua. O *Little Tramp*, então, aproveita a situação vulnerável do colega para esbofeteá-lo e age como se fosse um grande boxeador, se esquiva de golpes imaginários do adversário e faz movimentos de pernas e braços que aos poucos se transformam numa dança – e em dois momentos exibe-se para a câmera.

De repente, um policial entra pela esquerda e se coloca ao lado do boxeador-bailarino que, ao percebê-lo, finge estar apenas dançando. Carlitos sorri para o policial e, seguindo sua coreografia, desliza pela calçada e entra na loja, enquanto seu colega esbraveja no primeiro plano da imagem. Plano médio do cômodo do balcão, o *Little Tramp* entra pela direita ainda dançando, mas, ao dar de frente com seu chefe, assume uma postura de trabalho – abaixa os braços e faz um semblante sério – e volta para seu serviço na frente da loja.

Carlitos, então, dispensa o menino e liberta seu colega, que lhe acerta um chute, descontando a cena anterior e iniciando uma nova coreografia, que culmina com o assistente empurrando Carlitos e escada para dentro da casa de penhores. Num movimento preciso (alcançado com o auxílio da edição do filme), ela acerta uma abertura no vidro do balcão (plano médio), atingindo o chefe, que por sua vez empurra escada e Carlitos de volta para fora, derrubando o assistente.

Na sequência, o *Tramp* posiciona a escada para limpar as três esferas penduradas numa haste – símbolo desse tipo de estabelecimento – e, ao subir, vigiando o parceiro, bate a cabeça e derruba uma delas. Seu colega gargalha e lhe devolve a esfera que parece ser bastante pesada, pois Carlitos quase perde o equilíbrio ao agarrá-la. Este, para revidar, atira a bola na sua cabeça, ela quica e volta para suas mãos (o que revela sua natureza de adereço cênico e reforça o aspecto anti-ilusionista do filme). O sujeito fica tonto com a “pancada” e, caminhando debilmente, entra na loja e volta para a sala de depósito (seu jeito de andar nessa cena – trançando as pernas e girando o corpo – mostra sua habilidade física de atuação).

Carlitos, depois de lustrar as esferas – e beijar uma delas –, começa a limpar o letreiro “*money lent*” (dinheiro para empréstimo), mas como posicionou a escada um pouco longe, precisa balançar-se com ela para alcançar a parede. Esse vai-e-vem transforma a escada em

pernas-de-pau e seu serviço numa brincadeira ou número circense (numa "atração", diria Eisenstein).[43]

Seu parceiro reaparece trazendo um balde, assusta-se ao ver Carlitos se equilibrando e derruba água no chão. Nesse quadro, a atuação de John Rand intensifica a sensação de aflição do espectador, além de derrubar a água, ele se contorce imitando os movimentos de Carlitos para manter o equilíbrio. Chaplin também usa um pequeno recurso da montagem para intensificar a aflição do espectador: um plano americano mostra a expressão de susto do guarda ao ver a cena. Vale também notar uma relação entre os três anúncios ("*money lent*" menor, à direita; e "*Second hand good, bought and sold*" no vidro), e o número de equilibrista, que explicita um pouco a situação dos pobres com dinheiro e finanças.

Enquanto Carlitos continua seu serviço-atração, o assistente se coloca debaixo da escada e deixa o balde próximo ao meio-fio. O posicionamento do ator também serve para a sensação de perigo e mostra, como mencionamos, o caráter de coreografia dos movimentos dos atores – Dan Kamin propõe que os filmes de Chaplin são mais coreografados do que dirigidos,[44] aspecto que realça a fluidez como elemento formal do filme (também presente na mistura que ocorre entre as categorias temáticas sob estudo, como veremos). Essa fluidez dos movimentos vai estabelecer um contraponto com a imobilidade das coisas que juntam poeira (e também com a imobilidade da câmera).

Carlitos finalmente cai da escada e se esborracha no chão (ele dá uma meia cambalhota e fica de pernas pro ar, tanto para absorver o impacto, quanto para divertir o público com uma queda estilizada) e a escada nem encosta no colega, o que mostra a precisão dos movimentos. O assistente se assusta e leva a mão ao coração, enquanto Carlitos levanta-se aflito, mas em vez de apalpar o corpo para ver se está "inteiro" ou também colocar a mão no coração, ele comicamente tira o relógio do bolso, para verificar se não foi danificado, e sorri de alívio ao ouvir o tic-tac. A preocupação imediata com o relógio é uma brincadeira com a ideia do atraso da *gag* do início do curta-metragem: o relógio não pode enguiçar, pois é preciso evitar outros atrasos (algo como: é preciso "andar na linha").

[43] EISENSTEIN, S. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 187.
[44] KAMIN, *Shoot the mime*, op. cit., p. 16/20.

Nesse momento do filme é possível perceber que as *gags* seguem certo princípio caracterizado por Walter Benjamin como "um tema e suas variações",[45] uma dialética entre repetição e variação, estabelecendo conexões entre si ao longo do filme – um princípio que, de acordo com o crítico, servia para a construção formal das obras de Chaplin (relação espacial). Outra variação possível é uma comparação entre os batimentos acelerados do coração (do seu colega que se assusta e leva as mãos ao peito) e a pulsação mecânica do relógio como "coração" de Carlitos.

Nesse sentido, a *gag* remete aos escritos de diversos teóricos e artistas das vanguardas do início do século XX, que identificavam nos movimentos peculiares do *Tramp* uma mistura entre máquina e organismo, como define Tom Gunning: seus movimentos distorcidos assemelhavam-se ao ritmo interrupto (*staccato*) da máquina, a espasmos físicos incontroláveis e reflexos fisiológicos.[46] Gunning diz que Chaplin oferecia uma espécie de "balé mecânico" – em referência ao filme de Fernand Léger, que apresenta uma montagem cubista de *Charlot*, com seus membros fragmentados –, uma síntese na qual o ritmo da máquina se tornou parte do aparelho sensório humano. O autor escreve que, para muitos, Chaplin foi o primeiro artista (depois do ator francês Juan Durand, Gunning pontua) a transferir o ritmo mecânico inerente ao cinema (na câmera e no projetor) para um jeito de atuação no filme.

Para Walter Benjamin, a performance do *clown* de Chaplin mimetiza o movimento da imagem cinematográfica: ao realizar "sempre a mesma seqüência de pequenos movimentos irregulares" – por exemplo, seu jeito de andar, conduzir a bengala e levantar o chapéu –, Carlitos "aplica a lei da imagem cinematográfica às funções motoras humanas".[47] De acordo com o crítico alemão, a estrutura dialética do filme – considerado em suas dimensões tecnológicas – é representada pela seguinte relação: imagens descontínuas e estáticas (fotogramas) substituindo umas às outras numa sequência contínua, ocasionando a sensação de movimento.

Sobre a continuidade, Benjamin diz que não se pode ignorar que a linha de montagem, que possui um papel fundamental no processo de produção (industrial), também é num certo sentido representada pela fita de filme no processo de consumo – "ambos acontecem

[45] BENJAMIN, W. *Chaplin in retrospect*. In: **The *work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media***. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London: 2008, p. 335 – 336.
[46] GUNNING, T. *Chaplin and the body of modernity*. Disponível em: http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf [acessado em 1º de julho de 2016].
[47] BENJAMIN, *The Formula in Which the Dialectical Structure of Film Finds Expression*, op. cit., p. 340.

aproximadamente no mesmo momento". Para o crítico, o significado social de um não pode ser inteiramente compreendido sem o do outro – e os dois processos se desenvolveram na mesma época –, no entanto o conhecimento sobre eles ainda engatinhava.

Esse não é o caso do outro aspecto: a descontinuidade, diz o crítico, e sua importância pode ser indicada, pelo sucesso de Chaplin. O modo como Carlitos se movimenta e se comporta – seus gestos – não é exatamente o de um ator (de teatro). Em seu trabalho, o ser humano é integrado à imagem do filme pelo seu jeito de agir e sua postura corporal e mental. Chaplin, escreve Benjamin, separa e destaca os movimentos expressivos do corpo humano numa série de pequenas inervações.[48] Nesse aspecto, Chaplin reproduz ou, como no título, dá expressão à estrutura dialética (de descontinuidade e continuidade) do filme. Walter Benjamin termina o artigo perguntando o que nesse comportamento seria distintivamente cômico?

Um dos aspectos cômicos na performance de Carlitos seria justamente a mistura entre corpo e máquina, que incorporava, além da dialética do filme, ritmos e choques do trabalho na fábrica e da cidade grande (correspondentes aos do cinema).[49] Se para a maioria dos trabalhadores tais ritmos representavam uma hostilidade, Carlitos os transformava em motivo de diversão e prazer, abrindo espaços utópicos e redimensionando, de acordo com Owen Hatherley, as imensas máquinas do dia-a-dia para a escala do corpo humano e sua interação com pequenos objetos cotidianos, "Chaplin, então, é alguma coisa familiar e estranha".[50] Essa mistura está presente desde o jeito de andar e mexer e bengala, como se ele fosse uma pequena "geringonça humana" que se move aos trancos e barrancos (e cada membro com um movimento próprio e independente), mas que, de repente, começa a saltar, dançar e lutar.

Em alguns momentos, a combinação de mecânico e orgânico do *Little Tramp* se torna mais evidente, por exemplo em *A casa de penhores*, quando ele pula para a calçada e parece levantar as próprias pernas, como se fossem partes separadas do corpo, e logo depois tropeça, como se essas partes estivessem em contradição; no gesto mecânico ao espanar a poeira, nos movimentos de luta e dança etc. Contradição também incorporada em seus trajes: sapatos

[48] BENJAMIN, op. cit., p. 340.
[49] Para Leo Charney, esses ritmos e choques também eram incorporados no *vaudeville* e filmes de atrações, mas de uma forma que procurava ordená-los, eliminando seu potencial anárquico. Para o autor, esses entretenimentos transformavam a fragmentação da vida moderna mais em um fim do que em um meio; ou num estilo, no qual o produto vendido tinha um verniz de incoerência sobre uma estrutura convencional. CHARNEY, L. *In order: Fragmentation in Film and Vaudeville*. In: MCDONNELL, P. ***On the edge of your seat*** *– Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century American Art*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
[50] HATHERLEY, O. ***Chaplin Machine*** *– Slapstick, Fordism and the International Communist Avant-garde*. Pluto Press, 2016, posição 628 [*ebook*].

enormes e calças largas; paletó apertado e chapéu pequeno; o pequeno bigode e sobrancelhas pretas e a maquiagem branca. Além do tipo social do vagabundo com aspirações pequeno-burguesas, que resultam nas tentativas cômicas de manter a dignidade: o cuidado para não sujar-se com a poeira e o tédio enquanto realiza o serviço.

Um segundo aspecto cômico de Carlitos é o corpo no sentido das funções biológicas e suas formas "grosseiras". Como escreve Tom Gunning, os *clowns* tradicionalmente representam as demandas do organismo contra as restrições da civilização e o *Little Tramp*, nesse sentido, assemelha-se tanto a uma criança que ainda não aprendeu as "boas maneiras", quanto ao "homem natural", cujos impulsos e necessidades fisiológicas prevalecem sobre as demandas sociais e sobre sua própria dignidade.

Esses dois aspectos subvertiam a moral, o comportamento reservado e o decoro burgueses e, por isso, eram um deleite para o público da classe operária. Além disso, por volta dos anos 1920, complementa Gunning, os gestos de Chaplin rompiam certo entendimento sobre o corpo humano e pareciam abrir novos campos de expressão e libertação física. "Embora nunca sem uma sombra de mal-entendido, no começo do século XX a máquina forneceu o modelo para o novo corpo tecnológico que prometia ser o último passo para alcançar a utopia moderna".[51] O autor, em seguida, cita as mudanças introduzidas pelo taylorismo e como elas pareciam oferecer estimulantes modos de comportamento físico para atores e dançarinos.

Essas mudanças – a mecanização cada vez maior no trabalho e na cidade – tornavam a relação com o corpo delicada e desumanizada, processo cujo ápice traumático seria a Primeira Guerra Mundial, como escreve Benjamin sobre as experiências desmoralizadoras da guerra: "Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano".[52] Outro aspecto desmoralizador é o do corpo na forma de objeto, que também inspirava os surrealistas, como escreve Fredric Jameson:

> O manequim: verdadeiro emblema da sensibilidade de toda uma época, totem supremo da transformação da vida pelos surrealistas – no qual o próprio corpo humano se nos apresenta como um produto, no qual a

[51] GUNNING, T. *Chaplin and the body of modernity*. Disponível em: http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf
[52] BENJAMIN, W. Experiência e pobreza, **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 115.

> importuna consciência de uma outra presença, como no terror dos olhos azuis de uma boneca que nos fita, a secreta premonição de uma voz sem vida de algum modo prestes a se dirigir a nós, tudo isso simboliza emblematicamente a descoberta central, feita pelo surrealismo, das propriedades dos objetos que o rodeavam.[53]

Objetos ainda condutores de energia psíquica, para Jameson, como se o manequim além de representar a coisificação humana, também carregasse a resposta a essa condição – reveladas, por exemplo, nas fotografias de Eugène Atget de vitrines de lojas habitadas por esses corpos humanos montáveis. As reflexões teóricas e obras artísticas das vanguardas relacionadas à máquina e ao corpo humano devem ser vistos nesse contexto e como experimentos e laboratórios para lidar com esses traumas e superá-los dialeticamente.

"Observe como Chaplin posiciona seu corpo no espaço com o máximo de efeito; estude, como fazemos, os movimentos de ginastas e ferreiros",[54] escreve Vsevolod Meyerhold, sobre a atuação de Chaplin ser um modelo da biomecânica – método de treinamento para atores desenvolvido pelo diretor russo e, posteriormente, também por seu jovem aluno Sergei Eisenstein, cujo objetivo era explorar ao máximo o poder expressivo do movimento.[55] O método envolvia exercícios de acrobacias, dança, ritmos, boxe etc, assim como outras mudanças no fazer teatral para torná-lo mais eficiente e efetivo, em consonância com as demandas revolucionárias de seu período histórico.[56]

No capitalismo, diz Meyerhold, o tempo do homem foi submetido a uma rígida divisão entre trabalho e descanso, assim, cada trabalhador tentaria, na medida do possível, passar menos horas no trabalho e mais horas no lazer. Para ele, o socialismo precisaria eliminar tais divisões e, referindo-se ao taylorismo, Meyerhold diz que, na América, havia muita pesquisa sobre como integrar as duas atividades. De acordo com o diretor, o trabalho deveria ser simples, agradável e ininterrupto, enquanto a arte deveria ser, não apenas descontração, mas algo ligado ao cotidiano da fábrica. "O trabalho do ator numa sociedade industrial será considerado como *meio de produção* vital para a apropriada organização do trabalho de todo cidadão dessa sociedade" [57] [grifo meu] – assim, Meyerhold propõe o ator

[53] JAMESON, op. cit, p. 85.
[54] MEYERHOLD, V. "*Chaplin and chaplinism*". In: BRAUN, E (ed). ***Meyerhold on theatre***. London: Bloomsbury, p. 398.
[55] Ibidem, p. 398.
[56] Idem, "*The Actor of the Future and Biomechanics*", In: BRAUN, E (ed), op. cit., p. 243 – 245.
[57] Ibidem, p. 243.

como um modelo. O diretor russo também escreve sobre a igual necessidade de se descobrir os movimentos no trabalho que facilitassem o máximo aproveitamento do tempo.

> Se observarmos um trabalhador habilidoso em ação, notamos o seguinte em seus movimentos: (1) uma ausência do supérfluo, movimentos improdutivos; (2) ritmo; (3) a correta posição do centro de gravidade do corpo; (4) estabilidade. Movimentos baseados nesses princípios são diferenciados por sua qualidade de afinidade com a dança; um trabalhador habilidoso em ação invariavelmente lembra um dançarino; assim o trabalho beira a arte. O espetáculo de um homem trabalhando eficientemente oferece prazer positivo. Isto se aplica igualmente ao trabalho do ator do futuro. [58]

Segundo ele, o construtivismo russo forçou o artista a se tornar também um engenheiro, pois a arte deve basear-se em princípios científicos e todo o ato criativo deve ser um processo consciente. Nesse sentido, diz ele, a arte do ator consiste em organizar seu material, isto é, em sua capacidade de utilizar eficientemente – com economia e precisão, como os movimentos do trabalhador habilidoso – os meios de expressão de seu corpo para um determinado objetivo.

O diretor estabelece uma relação dialética entre trabalho, ciência, lazer e arte: o trabalho incorpora o descanso e a arte deixa de ser apenas "descanso" (descontração) para ser um laboratório de técnicas do trabalho – e precisa realizar essa tarefa com o máximo efeito possível em um limitado intervalo de tempo disponível ao operário. Para isso, o ator poderá, por exemplo, trabalhar sem maquiagem e com vestuário padrão, economizando tempo, e deverá adquirir, por meio de treinamento, uma competência física para a atuação, de modo que consiga com seu corpo transmitir "excitabilidade" aos espectadores (de modo semelhante ao caso do *vaudeville* e cinema americanos). Marcos Fabris explica:

> Em linhas gerais, a biomecânica é herdeira de um intenso trabalho teórico desenvolvido no final do século XIX para pensar o gesto e, na esfera do teatro, busca retirar o público da indolência das formas acadêmicas e burguesas com o auxílio do corpo do ator. Este é concebido como material a ser racionalmente organizado e controlado em seus mínimos detalhes para produzir no espectador uma determinada reação.[59]

[58] MEYERHOLD, op. cit., p. 243 – 244.
[59] FABRIS, M. **Daumier, Eisenstein, Kirchheimer**: Artes visuais, cinema e a produção artística contemporânea. In: Revista Lumen et Virtus. Setembro/2015, p. 36.

Para o diretor russo, o drama burguês não precisava de "atores-acrobatas", pois os próprios leitores poderiam entrar em cena, distribuir os papéis e ler para o público os diálogos de seu dramaturgo preferido. A esse leitor-ator foi dado o nome de "ator intelectual": "Imediatamente toma conta da plateia o mesmo silêncio mortal dos salões de leitura. O público cochila. Semelhante imobilidade e solenidade cabem apenas à sala de leitura".[60] É dessa indolência que o ator treinado na biomecânica precisa tirar o público.

Uma vez que, para Meyerhold, a arte do ator é criar com seu corpo formas plásticas no espaço, ele deve estudar a mecânica de seu corpo; um aprendizado essencial, porque qualquer manifestação de uma força – incluindo o organismo vivo – está sujeita às leis da mecânica.

> A deficiência fundamental do ator moderno é sua absoluta ignorância das leis da biomecânica.
> É bastante natural que com os métodos de atuação que prevaleceram até hoje, o método da "inspiração" e o método das "autênticas emoções" (essencialmente eles são um só, diferenciando-se apenas nos seus meios de realização: o primeiro emprega o estímulo por narcóticos, o segundo – hipnose), o ator está sempre tão dominado por suas emoções que não é capaz de responder nem por seus movimentos ou pela sua voz. Ele não tem controle sobre si mesmo e consequentemente não pode garantir sucesso ou falha.[61]

Um teatro com bases psicológicas está condenado como uma casa construída sobre areia, diz Meyerhold; já um teatro baseado em elementos físicos (externos) é no mínimo mais claro. Pois, de acordo com o diretor, todos os estados psicológicos são determinados por processos fisiológicos e conhecendo a natureza externa desses estados, o ator pode alcançar o ponto em que experimenta a excitação, que comunicará ao espectador e, assim, o induzirá a compartilhar sua performance – tal processo, como sublinha Marcos Fabris, não era um simples jogo cênico, mas uma pedagogia, que visava transformar o público num corpo intelectualmente ativo.[62]

Enquanto a biomecânica enfatizava o corpo humano como um todo (inclusive a parte psíquica, estimulando a criatividade, por exemplo), no taylorismo, ele era reduzido apenas ao membro que operava a ferramenta. *Grosso modo*, essa forma de organização do trabalho, para aumentar a produtividade dos trabalhadores, subdividiu as atividades desses em tarefas tão

[60] MEYERHOLD, V. Balagan. In: **Do teatro**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012, p. 192.
[61] Idem. "*The Actor of the Future and Biomechanics*". In: BRAUN (ed), op. cit, p. 245.
[62] FABRIS, op. cit., p. 37.

simples quanto “esboços de gestos”,[63] que eram cronometrados e calculados para preencher a jornada diária. Assim, economizava-se o tempo da troca de operações, ferramentas e deslocamento no espaço fabril. Com o novo sistema, o empregado precisaria ter conhecimento sobre poucas tarefas, o que facilitava seu treinamento (e sua eventual substituição) e as poucas tarefas poderiam ser distribuídas de acordo com habilidades específicas de cada um. Vê-se que os temas do curta-metragem sob análise (“tempo”, “trabalho”, “autoridade” e “hierarquia”) estão em jogo nessas transformações: o taylorismo precisou criar novas hierarquias na produção, cargos como o de gerente e supervisor, para controlar e vigiar o trabalhador (que também serviam para desmobilizar reivindicações coletivas, com chances individuas de um cargo melhor).

Outro estudo taylorista foi realizado com os trabalhadores mais experientes e habilidosos da fábrica. A partir da observação de seu desempenho chegava-se à “melhor maneira” de realizar determinada tarefa, o gesto essencial, livre de movimentos supérfluos; que era, então, padronizado e virava uma norma que deveria ser obedecida por todos os outros funcionários. Enquanto para Meyerhold, o gesto perfeito era ponto de partida para uma relação criativa com a arte – visando à valorização e fusão desta com o trabalho –, no taylorismo esse gesto era “aprisionado”. A nova medida tirava a iniciativa e autonomia do funcionário (o efeito mais prejudicial dessa nova organização para o trabalhador, de acordo com Braverman[64]) e a crescente “racionalização” por parte de cargos da direção limitava a mesma na produção. Processo que representou um “sequestro” da experiência adquirida pelos trabalhadores ao longo de gerações. Se os trabalhadores já estavam sem a posse dos meios de produção de seu trabalho, com essas mudanças, eles perderam também o conhecimento sobre o próprio trabalho.

Em *A casa de penhores*, há uma dialética entre o “esboço de gesto” taylorista e a biomecânica meyerholdiana, na qual os gestos mecânicos e alienantes do trabalho fabril (codificados nos movimentos de Carlitos e nas tarefas simples de seu serviço) se transformam em gestos expressivos e lúdicos: o gesto de espanar se transforma num gesto de provocação e, depois, num gesto inusitado, quando o ventilador “assopra” as penas; a limpeza do letreiro torna-se número de equilibrista e de acrobacia, com a queda estilizada. Meyerhold diz que o poder expressivo do movimento de Chaplin estava em suas “pausas”, como “congelamentos”,

[63] PINTO, G. A.. **A organização do trabalho no século XX** – Taylorismo, Fordismo e Toyotismo. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 26.
[64] BRAVERMAN, H. **Trabalho e capital monopolista**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1987, p. 121.

que concentravam a ação. Essa habilidade se deve ao controle que Chaplin tem do próprio corpo e não por um estado alterado de consciência em que o ator se debate entre espasmos físicos.

As transições entre trabalho, luta e dança também mostram tal domínio – tanto de Chaplin como de John Rand e o entrosamento em equipe – o aspecto coreográfico de Kamin,[65] que enumera também essas transições ao longo de *A casa de penhores*. O próprio Chaplin percebia seu trabalho como uma coreografia: "Tudo o que eu faço é uma dança. Penso em termos de dança".[66] Para Walter Kerr, os movimentos de Chaplin eram frequentemente chamados de balé, porque havia uma relação íntima entre música e o próprio conceito de cinema mudo: a ausência de plateia e a câmera como intermediária fantasma deixavam o cinema "mais longe do teatro do que da música" (escreve o autor, citando Elie Faure).[67] Ademais, tais transições aproximam o universo do trabalho ao da arte e da competição – por exemplo, o boxe era um tipo de espetáculo popular, mas também servia de metáfora para a competição no ou por trabalho no capitalismo, a luta por sobrevivência. O espectador poderia perguntar: "por que brigam tanto os dois funcionários?", a falta de motivação no enredo induz a uma explicação na situação histórica.

A proposição de Meyerhold sobre o ator ser um modelo para o trabalhador encontra uma correlação na importância que o tema "trabalho" tinha para Chaplin, uma espécie de matriz temática na obra do artista. Como escreve Robert Sklar: "Nenhum comediante antes ou depois dele despendeu maior soma de energia retratando pessoas em sua vida de trabalho: seu primeiro filme foi o profeticamente intitulado *Ganhando a Vida* (*Making a Living*, 1914)".[68]

Além dessa aproximação entre arte e trabalho, outro aspecto em comum entre Chaplin e Meyerhold é a forma como o primeiro consegue transmitir seus estados emocionais de acordo com o método descrito pelo diretor russo de "natureza externa": com gestos bem

[65] KAMIN, *Gagman*, op. cit, p. 28/40.
[66] Continuação: "E pensei mais ainda em *Luzes da cidade*. A garota cega – havia uma linda dança ali. Eu chamo de dança. Era apenas pura pantomima. A garota estende a mão. E o vagabundo não sabe que ela é cega. E ele diz: "Eu vou querer uma". "Qual delas?". Ele olha incrédulo – que garota estúpida... Então, a flor cai no chão; e ela vai apalpando para saber onde está a flor. Eu a pego e seguro por um momento. E, então, ela diz: "Você a encontrou senhor?" E, então, ele olha, e percebe. Ele segura a flor diante dos olhos dela – apenas faz um gesto. Não muito. Isso é completamente dançante... Leva um longo tempo. Nós fizemos isso dia após dia, após dia." Apud ROBINSON, op. cit., p. 408.
[67] KERR, W. *Fantasy intensified: music and the dancing image*. In: ***The Silent Clowns***. New York: Alfred A. Knopf, 1979, p. 32 – 38.
[68] Sklar também chama a atenção que a origem inglesa de Chaplin acentuou sua percepção sobre as diferenças entre as classes sociais, o que fazia diferença nos Estados Unidos, onde essa percepção não era tão aparente. SKLAR, R. **História social do cinema americano**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975, p. 133.

marcados, expressões faciais ou postura corporal – tipo de atuação antipsicológica que também encantaria Bertolt Brecht e seria utilizada em seu teatro épico.

Chaplin começou a desenvolver essa habilidade expressiva do movimento com o treinamento nas companhias do teatro de variedades, em que começou a trabalhar ainda criança (tipo de teatro que também forneceria a estrutura para seus filmes[69]). Por volta dos dez anos de idade, Chaplin entrou para a trupe *Oito rapazes de Lancashire*, que apresentavam números de danças e sapateados.[70] David Robinson conta que:

> Os teatros de variedades deviam prover uma escola incomparável de método, técnica e disciplina, até mesmo para um menino de dez anos em uma trupe de sapateadores. Um número do teatro de variedades devia prender e capturar a atenção da platéia e deixar sua marca em um espaço muito curto de tempo – entre seis e dezesseis minutos. O público não era indulgente, e a concorrência era atroz. O artista de music hall não podia confiar em um contexto simpático ou de elogios. (...) Então, cada artista tinha de aprender os segredos de ataque e de estrutura, a necessidade de fazer o show em um crescendo – um início, um meio e um final deslumbrante – para conseguir aplausos. Um ou outro tinha de aprender a comandar todo tipo de público, desde uma plateia sonolenta de segunda-feira às multidões de sábado.[71]

O teatro de variedades é herdeiro da *commedia dell'arte* italiana, que, de acordo com Angela Materno de Carvalho, se fundamentava no profissionalismo dos artistas, na itinerância e no público heterogêneo. O próprio termo *commedia dell'arte* indica três características desse tipo de espetáculo que seriam preservados nos teatros de variedades. O profissionalismo como um dos elementos definidores, diz a autora, citando Benedetto Croce, para quem o termo "arte" não deveria ser entendido no sentido do puramente estético, mas no do italiano antigo que significava ofício, míster, profissão. "A designação *commedia dell'arte* indica, portanto, um tipo de teatro realizado por atores profissionais, que viviam do ofício de representar, contrapondo-se, assim, à tradição do amadorismo, predominante até então".[72]

A segunda característica, de acordo com Carvalho, origina-se de uma segunda interpretação para "arte", entendida como habilidade especial; os atores da *commedia*

---

[69] Eisenstein também comenta a influência que teve do *music hall*: "O elemento de *music hall* foi obviamente necessário na época para a emergência de uma forma de pensamento na 'montagem'. A roupa bicolor de Arlequim cresceu e se espalhou, primeiro sobre a estrutura do programa, e finalmente sobre o método de toda a produção." EISENSTEIN, S. Do teatro ao cinema, op. cit., p. 21.
[70] ROBINSON, op. cit, p. 33.
[71] Ibidem, p. 35.
[72] CARVALHO, A. M. A *commedia dell'arte*. In: **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Bando do Brasil e Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 60.

dell'arte eram, na maioria, também acrobatas, bailarinos, cantores e músicos. Dessa forma, a profissão exigia rigoroso treinamento técnico e demandava habilidades físicas específicas. A terceira, escreve Carvalho, é uma união e superação das duas anteriores, para Roberto Tessari, o nome indica o espetáculo teatral tratado como indústria, voltada para a elaboração de produtos estéticos.

Ademais, parte do repertório da *commedia dell'arte*, explica Carvalho, era formado por apresentações baseadas num roteiro, um "esqueleto de ação", chamado *scenario* ou *canovàccio*, a partir do qual os artistas 'improvisavam'. Carvalho adverte que esse "improviso" não se refere à pura espontaneidade, e sim a uma recombinação de "elementos de uma estrutura que, apesar de móvel, apresentava uma organização interna até certo ponto rigorosa".[73]

> O chamado 'improviso' era fruto, portanto, de um sólido treinamento. Pode-se dizer que a improvisação na *commedia dell'arte* diz respeito, muito mais a uma utilização de uma espécie de 'técnica de montagem' (de gestos, falas, reações etc) do que, propriamente, à uma invenção de última hora.[74]

Essa estrutura permaneceria, através de homologias, na estrutura dos espetáculos do teatro de variedades e, depois, nos filmes da comédia muda americana.

Enquanto trabalhava para a trupe *Oito rapazes de Lancashire*, Chaplin assistiu às apresentações do palhaço espanhol Marceline (1873-1927), que iria influenciar suas concepções sobre a comédia, escreve Robinson, que faz uma descrição do *clown*: um olhar às vezes zombeteiro, às vezes demoníaco; nunca falava nos palcos; seu traje característico era um fraque apertado, calças largas e gravata borboleta; os pés virados para fora calçavam sapatos enormes; por cima do conjunto, uma cartola; além disso, Marceline era um acrobata excepcional[75] – várias semelhanças com Carlitos (o tipo social do vagabundo era muito comum nos teatros de variedades).[76]

David Robinson conta que o artista também trabalhou para a agência de Charles Frohman, cujas turnês por várias cidades da Grã-Bretanha devem ter sido uma escola e tanto

[73] CARVALHO, op. cit., p. 62.
[74] Ibidem p. 63.
[75] ROBINSON, op. cit., p. 37.
[76] Ibidem, p. 113.

para Chaplin[77] – que aprendera com a mãe um excepcional dom de observação e imitação (esta ele desenvolveria com a pantomima e seria pela observação das ruas e espaços públicos que ele encontraria material para seus filmes).

Trabalhando nessa companhia teatral e, depois, na trupe do *Casey's Circus*, na qual entrou com aproximadamente 17 anos, Chaplin aprendeu sobre o ofício de ator: ler e decorar papéis (o que no início foi difícil, pois ele não tivera educação formal) e também músicas de farsas populares, típicas do teatro de variedade da época.[78] Em seguida, ele entraria para a *Karno, Speechless Comedians*, "ápice de várias tradições inglesas da pantomima", escreve David Robinson, e pela primeira vez na vida teria segurança financeira. Nessa última trupe, os treinamentos e ensaios também eram numerosos, Robinson conta um episódio que ilustra esse rigor técnico e o entrosamento entre a equipe (que lembram a experiência da *commedia dell'arte*): numa vez em que o show de determinada turnê não estava fazendo sucesso, a trupe reuniu pedaços de apresentações anteriores e elaborou um show novo um tanto improvisadamente.[79]

Em apresentações no *vaudeville* dos Estados Unidos, Chaplin chamou a atenção de Mack Sennett, da Keystone, e foi chamado para trabalhar no cinema. Dois anos depois, o artista que fazia "bicos" como vendedor nas horas vagas, se tornaria uma das principais estrelas de Hollywood e um dos salários mais altos dos Estados Unidos.

Chaplin preservaria alguns traços na transição de seu trabalho do teatro para o cinema: os inúmeros ensaios iriam se transformar nas muitas tomadas para uma mesma cena, o que no novo meio possibilitava uma superação estética, pois a melhor tomada seria a escolhida e as outras seriam descartadas; outra superação diz respeito às condições de trabalho dos atores, que não precisariam mais correr riscos diários de acidentes, podendo contar com efeitos da câmera e da edição e, mesmo se corressem eventuais riscos, a cena, depois de pronta, estava assegurada para milhares de "apresentações" – as sessões de cinema (exemplo de como o avanço técnico poderia ser colocado a favor do trabalhador). Outro aspecto preservado foi o de trabalho coletivo entre amigos e conhecidos; no cinema, Chaplin manteve uma equipe mais ou menos fixa ao longo de sua carreira, por exemplo, alguns membros que estavam em *A casa de penhores*, continuaram com ele em *Tempos Modernos*, vinte anos depois – pessoas que foram mantidas por sua capacidade técnica, evidentemente, não apenas por uma questão

[77] ROBINSON, op. cit., p. 55.
[78] Ibidem, p. 49.
[79] Ibidem, p. 92.

afetiva; e que contribuíam, por exemplo, com sugestões para *gags* (a divisão do trabalho e o estilo autoritário de Chaplin não impediam colaborações).[80] O mito ao gênio em Chaplin contribui para o apagamento desse trabalho coletivo (e também o desvincula da tradição citada, que ele atualiza), no entanto, a contrapelo, a participação do artista em várias áreas pode ser vista como tentativa de superar a divisão do trabalho e, ao se investigar tais participações, o pesquisador se depara com o trabalho coletivo. Outro aspecto preservado foi a utilização de roteiros como os *scenario* ou *canovàccio* (que seriam contrapostos aos *scripts* com o planejamento do filme, sobretudo depois da introdução do som no cinema).

1.3 O mecanismo inteiro em funcionamento

Depois do tombo e de conferir se estava tudo bem com o relógio, o *Little Tramp* levanta a escada e, ao se aproximar do meio-fio, enfia o pé dentro do balde, se encharcando. Ao notar a confusão, o policial vai até a frente da loja e Carlitos, com a escada debaixo do braço e sua habitual falta de jeito, vira-se de um lado para o outro, derrubando várias vezes a autoridade e o colega. Para escapar, Carlitos entra na loja, mas piora a situação ao nocautear o chefe algumas vezes, sequência que mostra um contraste clássico nos filmes de Chaplin: Carlitos como Davi (leve e ligeiro) contra eventuais Golias (pesados e lentos), no caso o patrão, mas também o guarda e o trapaceiro, nesse curta-metragem – o sentido político desse duelo se daria nos seguintes termos: instituições ou classes quase imóveis contra uma classe que se caracteriza pela agilidade. Como Davi, Chaplin representa o lado mais fraco que consegue, com sua astúcia, levar a melhor, o que contribuía para a popularidade do *clown*.

Carlitos e escada formam um só corpo e, como escreve Owen Hatherley, em vários casos os adereços cênicos funcionam como instrumentos do inconsciente do *clown* de

[80] Charles Maland conta, por exemplo, como o personagem do dono do circo em *O circo* (1928) funcionava como *shadow-self* do cineasta. MALAND, C. ***Chaplin and American Culture***, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 108 – 109. Rollie Totheroh, *cameraman* de Chaplin, conta sobre as contribuições da equipe: "É claro que todos contribuíam um pouco com as idéias e o enredo. Mas ninguém ousava se intrometer e dizer: 'Oh, você devia fazer isso ou aquilo'. Eu nunca largava a câmera quando eles estavam ensaiando: sempre os seguia, observando cada movimento, tudo o que faziam. Quando a cena estava pronta, se visse alguma coisa ali, eu estava por perto e podia alcançar a câmera num piscar de olhos. E eu dizia, de um modo simpático: 'Ei! Charlie, você podia usar isso' ou: 'Você não vai fazer aquilo?', e ele concordava. Mas você não podia chegar e dizer as coisas que alguns deles diziam, como Albert Austin... Ele dizia algo para Charlie e depois saía contando para todo mundo: 'Eu dei a Charlie aquela *gag*'." Apud ROBINSON, op. cit., p. 166.

Chaplin.[81] A falta de habilidade para lidar com a escada e outros objetos também mostra a submissão do indivíduo às coisas, já comentada; para reforçar, o manuseio descoordenado desses utensílios e as transposições cômicas são imagens dialéticas, pois, como explica Marcos Soares, a submissão às coisas na encenação é superada com o domínio do aparato do cinema,[82] algo semelhante ao corpo desengonçado, alcançado com muito controle, treinamento e destreza física. Além disso, a aparente recusa dos objetos pode ser expressão da alienação do trabalhador sobre o produto de seu trabalho, assim, as coisas criadas por ele se tornam estranhas para ele.

Plano médio da fachada, o assistente se esquiva do policial e foge para dentro da loja; ele e Carlitos então tiram a sorte no "cara ou coroa" para ver qual deles voltará na rua vigiada, para buscar o balde – a pantomima do *Tramp* para jogar a moeda para cima e depois tentar surrupiá-la do colega é uma "atração" à parte para o espectador. Carlitos perde e, na "ponta dos pés", vai até a frente da loja, passa pelas costas do guarda, apanha o balde e consegue escapar dando um drible na autoridade. A imagem volta ao cômodo do balcão, seu colega tenta dar uma de esperto e quer ele mesmo levar o balde, já que não existe mais problema, mas Carlitos fica indignado. Para resolver, eles tiram a sorte novamente e Carlitos, além de ganhar, consegue ficar com a moeda.

Os dois voltam para o depósito, plano geral, o *Little Tramp* abandona o balde no meio do caminho, fazendo com que o assistente tropece e se esborrache no chão. O sujeito, então, tenta acertar Carlitos, que se esquiva e abre os braços numa postura falsamente conciliatória (parte de sua estratégia de luta) – a movimentação dos atores nessa sequência é um exemplo das considerações sobre como a atuação dos cômicos incorporava ritmos da maquinaria industrial: os movimentos verticais (o abaixar e levantar-se dos atores) imitam pistões; assim, o trabalho cotidiano e alienante dos espectadores se transformava em fonte de prazer e diversão.[83]

O chefe surge na sala e, num instante, os movimentos de luta se transformam em movimentos de trabalho: seu colega senta-se rapidamente na escrivaninha e se põe a escrever,

[81] HATHERLEY, op. cit., posição 737 [*ebook]*.
[82] SOARES, op. cit., p. 10.
[83] Correspondência de ritmos ampliada por Walter Benjamin: "Na arte dos cômicos é notória uma relação com a economia. Em seus movimentos abruptos, imitam tanto a maquinaria ao assentar seus golpes na matéria, quanto a conjuntura ao assentá-los na mercadoria". BENJAMIN, W. O flâneur. In: **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011, p. 50.

enquanto Carlitos aproveita o chão molhado e se põe a esfregá-lo. Tentando mostrar-se diligente, ele encharca um delicado violino, para desespero de seu chefe.

Jameson, a partir da frase de Adorno: "não é por nada que o recente tom cheio de alma do violino se inclui entre as grandes inovações da era de Descartes", diz que "durante sua longa ascendência, de fato, o violino preserva essa estreita identificação com a emergência da subjetividade individual no palco do pensamento filosófico" – o sujeito cartesiano, dono de si e de um pensamento linear, seria um modelo para o ideal burguês de *entrepreneur*, que será discutido adiante.[84] Nesse sentido, essa pequena *gag* faz uma sátira a esse sujeito.

O chefe se aproxima de Carlitos, o levanta pelo colarinho e aponta-lhe a saída. "Você está demitido" (em intertítulo). Nesse momento, há uma quebra do ritmo agitado da sequência entrada-luta-trabalho para um ritmo lento, com Carlitos arrasado por ter perdido o emprego. Abatido – ombros caídos e cabisbaixo –, ele pega seu chapéu, passa-lhe a escova, apanha sua bengala e caminha lentamente em direção à saída. No meio do caminho, ele se detém, abre os braços e suplica pelo emprego. O patrão lhe vira as costas, o que faz seu colega rir, levando por isso um chute. Carlitos argumenta que precisa do trabalho, para sustentar sua numerosa família e indica, por meio de uma pantomima, o tamanho de seus filhos em escadinha (alguns maiores que ele mesmo).

Não há acordo e Carlitos, então, oferece dignamente a mão em cumprimento, mas seu chefe novamente lhe dá as costas, balançando nervosamente uma das mãos, que o *clown* aperta jocosamente num último adeus. No entanto, quando o ex-funcionário está prestes a sair, o chefe muda de ideia e o readmite. O *Little Tramp* fica eufórico, corre e pula em seu colo (como uma criança no colo do pai), depois, até beija sua mão; mas quando o chefe sai, dá uma cusparada de nojo.

De acordo com Bertolt Brecht, os eventos cotidianos possuem um cunho de naturalidade, por serem habituais. "Distanciá-los é torná-los extraordinários". Essa técnica da dúvida, elaborada pela ciência, diz o dramaturgo, consiste em desconfiar dos acontecimentos

[84] "Permanece um *medium* privilegiado para a expressão das emoções e as exigências do assunto lírico, e o concerto para violino, muito semelhante ao *Bildungsroman*, representa o veículo para lírica heróica individual, enquanto que em outras formas as cordas orquestrais concentradas convencionalmente representam o jorro do sentimento subjetivo e o protesto contra as necessidades do universo objetivo. Justamente por isso, quando os compositores começam a suprimir o tom cantante do violino e a orquestrar sem cordas, ou a transformar o instrumento de cordas num instrumento quase de percussão (como nos *pizzicati* "feios", nos arranhados e efeitos "esquisitos" de *falsetto* de Schoenberg), o que acontece ao violino é ser tomado como um signo da determinação de expressar o que esmaga o indivíduo, de passar da sentimentalização da angústia individual a uma estrutura nova, pós-individualista". JAMESON, op. cit., p. 19 e 20.

mais corriqueiros e triviais. “O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos”.[85] Esse tipo de gesto, diz Brecht, é significativo para a sociedade de uma determinada época e permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade, por exemplo, nessa cena: o gesto de “beijar a mão” funde o burguês à autoridade religiosa (e pouco antes temos a autoridade paterna), como se o emprego fosse uma graça concedida – e a cuspida é uma subversão a essas autoridades –, assim como mais um exemplo de vulgaridade e falta de modos (burgueses) típicos da comédia pastelão. Outro aspecto interessante é a cena triste com efeitos cômicos – uma sátira ao melodrama (a suposta família não impedirá o “lascivo Carlitos” de cortejar a filha do penhorista). Como se, com horizontes de transformação, a classe trabalhadora conseguisse rir até ao ser demitida.[86]

Essa cena é um exemplo da atuação antipsicológica de Chaplin, em que as emoções são demonstradas exteriormente, pela postura, gestos, pantomima e acrobacia – a felicidade é representada com um salto no colo do patrão. Como escreve Beatrice Picon-Vallin, citando Nikolai Foregger (um dos artistas da equipe da revista construtivista *Kino-fot*), sobre Chaplin “não se pode falar dos olhos, do perfil, é todo o corpo, o mecanismo inteiro que trabalha”.[87] Tal frase se relaciona ao que Paulo Emílio Sales Gomes diz: em Chaplin a carga de gênio não está concentrada na cabeça, mas distribuída pelo corpo todo.[88] O raciocínio de Foregger deve ser ampliado: o corpo de Carlitos age e reage ao ambiente e às coisas, assim o “mecanismo inteiro que trabalha” seria esse conjunto, em última instância, o próprio filme (e o público), como escreve Eisenstein:

> Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme.[89]

Os artistas russos da *Kino-fot*, diz Picon-Vallin, também estavam interessados nesse aspecto antipsicológico da atuação de Chaplin como um contraponto estético ao método

[85] BRECHT, B. “A nova técnica da arte de representar”. In: **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 84 – 85.
[86] Vinte anos depois, quando o desemprego se tornou uma chaga social nos Estados Unidos e no mundo, essa cena seria impossível, basta compará-la com a abordagem desse tema em *Tempos Modernos*.
[87] Apud PICON-VALLIN. O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas. In: Revista Urdimento nº19, novembro de 2012, p. 126.
[88] SALES GOMES, P. Chaplin é cinema? In: **O cinema no século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 47.
[89] EISENSTEIN, S. Fora de quadro, op. cit., p. 43.

introspectivo de Stanislaviski – representante do teatro burguês russo antes da revolução (e que estava sendo utilizado no cinema). Eles identificavam na atuação de Chaplin uma função social: "ameaçando a ordem, a tranqüilidade e os direitos do pequeno burguês americano e dos representantes do poder (pais, policiais e pastores), Carlitos é uma personagem atual. Representa um corpo cheio de saúde".[90]

Ainda acenando em agradecimento pelo "re-emprego", Carlitos olha para seu colega e retoma a briga. Um plano americano mostra que a filha, na cozinha, percebe a confusão na sala ao lado. Plano médio do depósito, o assistente acerta um golpe onde o *Tramp* guarda o relógio e ele sente como se tivesse sido atingido em um ponto vulnerável. Antes de continuar a troca de pancadas, Carlitos espia pela porta se não chamaram a atenção do chefe. A luta prossegue na ponta dos pés e com uma encenação ainda mais estilizada. Carlitos leva a melhor, mas, ao perceber a aproximação da filha do penhorista, rapidamente se joga no chão, fingindo ter sido covardemente agredido por seu colega, que, embora de pé, está zonzo com as "pancadas" e não consegue esclarecer o mal entendido.

Ela ajuda Carlitos e diz para o assistente: "Seu bruto! Batendo em uma criança" (intertítulo). Num plano americano, o *Tramp* coloca um dos dedos na boca com uma expressão infantil e inocente, e, enquanto a filha do penhorista chama a atenção do assistente, Carlitos olha de canto para ela e se aproveita dos seus mimos. Antes de acompanhá-la até a cozinha, ele ainda dá uma cuspida discreta no colega, que esbraveja olhando para a câmera.

Plano médio da cozinha, a moça leva Carlitos pelo braço e oferece um *donnut* para agradá-lo, como uma criança (a postura infantil se desfaz aos poucos, quando ela o manda trabalhar e quando ele tenta cortejá-la). Ele então utiliza a rosquinha para *gags* que brincam com a própria diegese, revelando o caráter de adereço cênico do *donnut*.

Carlitos tenta se aproximar da moça com o pretexto de ajudá-la, mas ela aponta-lhe o tanque. Ele põe-se a lavar os pratos e secá-los na calandra – sua disposição para o serviço impressiona. Depois, tenta nova aproximação, faz da massa, um colar havaiano[91] e da colher um *ukelele*, numa serenata cômica no cinema mudo. A montagem corta para um plano americano da sala ao lado, o chefe sentado na escrivaninha passa ordens ao assistente, que sai resmungando, fazendo careta para o chefe – insubordinações freqüentes no filme.

[90] PICON-VALLIN, op. cit., p. 124.
[91] ROBINSON, op. cit., p. 174.

O assistente entra na cozinha e estraga o flerte de Carlitos, dando-lhe um chute. Carlitos então usa seu colar, para enlaçar o pescoço do colega e a briga recomeça, com os itens da cozinha servindo no combate. Carlitos consegue acertar o colega, mas com a aparição do chefe, o primeiro se disfarça de cozinheiro, prepara duas tortas e sai da cozinha com um sorriso amarelo. Sala do depósito, o *Little Tramp* entra e olha para trás, para verificar se não levantou suspeitas na "cena" da cozinha, assopra as mãos e as esfrega no dispositivo de segurança do cofre, conseguindo surpreendentemente acertar o segredo, para pegar seu lanche.

Nas últimas cenas, Carlitos usa sua astúcia para se fazer de criança indefesa e ganhar os agrados da filha do penhorista. Já vimos que a tradição do *clown* também possui um vínculo com o universo infantil, daquele que ainda não aprendeu as "boas maneiras" (burguesas). Susan Buck-Morss compara as considerações de Benjamin a respeito de Chaplin, como o *clown* mimetiza o movimento da imagem cinematográfica, aos escritos do crítico sobre o comportamento infantil, que imita "instintivamente os objetos como um meio de exercer controle sobre o seu mundo de experiências".[92]

Buck-Morss explica que, de acordo com a teoria psicanalítica, um sintoma neurótico imita um evento traumático como tentativa (falha) de defesa psíquica. Para Walter Benjamin, diz a autora, as novas técnicas miméticas (cinema, por exemplo) poderiam instruir o corpo social a utilizar essa capacidade de forma efetiva, não apenas como defesa do trauma da industrialização, mas como um meio de reconstruir a capacidade para a experiência fragmentada e desarticulada por esse processo. Buck-Morss, na trilha das considerações já citadas anteriormente sobre a atuação de Chaplin (e vinculando-as ao conceito de experiência do crítico), diz que, para Benjamin, o artista resgatava a capacidade para a experiência ao imitar a fragmentação que a ameaçava.

> Recriar mimeticamente a nova realidade da tecnologia (traduzir à linguagem humana seu potencial expressivo) não é somente submeter-se às suas formas dadas, mas antecipar a reapropriação humana de seu poder. Mais ainda, e este é o aspecto político da questão, tal prática restabelece a conexão entre a imaginação e o tecido de inervação física que foi rompido na cultura burguesa. A recepção cognitiva não é mais contemplativa, mas ligada à ação. Só essa recusa a separar o corpo da mente dentro da experiência cognitiva caracteriza a representação imagística de Aragon, em *Le paysan de Paris*. É

[92] BUCK-MORSS, op. cit., p. 322.

> essa insistência de que a ação é irmã do sonho aquilo que Benjamin encontrou de irresistivelmente atraente na posição política do surrealismo.[93]

De acordo com Meyerhold, quando admiramos os movimentos de uma criança estamos admirando sua habilidade biomecânica e se a colocarmos num ambiente com ginástica, esportes e exercícios obrigatórios, "nós devemos alcançar o novo homem que é capaz de qualquer forma de trabalho"[94] – preocupação de uma sociedade revolucionária que tentava construir o socialismo. Chaplin, em sua viagem pela Europa, em 1923, quando perguntado por um repórter se era bolchevique, respondeu: "Eu sou um artista. Eu estou interessado na vida. Bolchevismo é uma nova fase da vida. Eu devo me interessar por ela", no entanto, quando pressionado, disse: "Eu sou um artista, não um político"; como comenta Charles Maland, os comentários evasivos do artista sobre o socialismo devem ser vistos no contexto do *Red Scare* americano.[95]

Para Bertolt Brecht, numa Alemanha em crise e, depois, sob o fascismo, a infância fornecia outro tipo de modelo de pedagogia e aprendizagem. De acordo com uma interessante comparação proposta por Terry Eagleton: a criança começa a "vida social" como um ator amador ou brechtiano, encenando o que ainda não sente verdadeiramente e, com o tempo, acaba se tornando um ator profissional ou aristotélico.[96] O objetivo da teoria brechtiana, diz Eagleton, é reverter esse infeliz processo e nos enviar às condições da infância novamente.

Para o crítico inglês, a criança e o marxista movem-se em direções contrárias, mas se encontram no meio do caminho: o entendimento daquela é primeiro puramente prático, efeito de um envolvimento espontâneo com o mundo, que somente depois se cristaliza em sistemas lógicos e de representação. O marxista, diz Eagleton, é confrontado por esse sistema (ideo)lógico e tem que buscar suas condições práticas que foram suprimidas, revelando-as como retórica ou modo de representação social. "Nós esquecemos que temos de aprender nossas emoções ao compartilhá-las nas formas de comportamento social, esses sentimentos são instituições sociais".[97]

---

[93] BUCK-MORSS, op. cit., p. 322-323.
[94] MEYERHOLD, V. "*The Actor of the Future and Biomechanics*". In: BRAUN (ed), op. cit., p. 246.
[95] MALAND, op. cit., p. 64.
[96] EAGLETON, T. *Brecht and rhetoric*. In: New Literary History, Vol. 16, No. 3, p. 635.
[97] Ibidem, p. 635-6.

O crítico diz que a mimese é o que precede e envolve o significado, a condição material para a emergência do pensamento lógico e cita uma passagem de Brecht para caracterizar o ponto de encontro da criança e do materialista: "Eu agora vejo o pensamento simplesmente como um tipo de comportamento, um comportamento social, além disso. É algo em que *todo o corpo participa*, com todos seus sentidos"[98] [grifo meu]. É como se a criança pensasse com o corpo todo, no entanto, com seu crescimento baseado em normas burguesas, o pensamento fosse compartimentado na cabeça; enquanto isso, as práticas automatizadas no comportamento dos adultos esvaziam-se de pensamento: "De onde vem o capitalismo, mãe? Isso é apenas o que nós *fazemos*, querido" [grifo do autor],[99] brinca Eagleton, dizendo que o revolucionário vê o mundo com o assombro de uma criança.

A estratégia de Brecht diante do público era diferente da utilizada por Meyerhold, os dois buscavam despertar os espectadores, o primeiro desenvolveria o chamado efeito de estranhamento (ou distanciamento), enquanto Meyerhold, como foi visto, buscava um estímulo direto por meio da excitabilidade. No entanto, é possível dizer que os dois se encontravam no meio do caminho em alguns aspectos, por exemplo, além das bases científicas, ambos procuravam conferir à arte funções pedagógicas. De acordo com Marcos Soares, Brecht descrevia a pedagogia do teatro épico como "pedagogia dos sentidos",[100] o que será desenvolvido ao tratarmos da estrutura formal de *A casa de penhores*.

1.4 A sátira ao melodrama e uma lógica pervertida

Intertítulo: "Uma história triste". Plano médio do cômodo do balcão, sobre o qual Carlitos aparece debruçado, comendo suas bolachas e olhando na direção da câmera. Um homem distinto, de cartola, entra de forma grandiloqüente na casa de penhores. O empregado olha sem interesse para ele e volta a mastigar seu lanche – o *clown* adquire ares mais esnobes ao assumir o balcão. O sujeito avança até o centro do cômodo, gesticulando e contando uma história para si mesmo. Carlitos pega um martelo e o coloca sobre o balcão – um aviso sutil. O homem finalmente vira-se para Carlitos, e coloca uma das mãos no casaco a maneira de

[98] EAGLETON, op. cit., p. 636.
[99] Ibidem, p. 636.
[100] SOARES, op. cit., p. 7.

Napoleão; Carlitos faz para ele um sinal de "só um instante", apanha uma câmera na estante e finge tirar um retrato do homem, que dispensa a brincadeira estalando os dedos.

O cavalheiro bate com uma das mãos no peito – no bolso – e se debruça sobre Carlitos com os braços abertos. Este pega o telefone sobre o balcão e, utilizando-o como se fosse um estetoscópio, ausculta onde o sujeito colocou a mão. O homem continua a contar sua história, num momento ele olha para cima e ergue um dos braços como uma súplica aos céus – um gesto bastante teatralizado –, Carlitos, tentando acompanhar seu relato, também olha para o teto, como não vê nada de diferente, tenta uma segunda vez com um binóculo e faz um sinal negativo com a cabeça para o cavalheiro. "A aliança dela. Preciso me desfazer da aliança ou morrerei de fome" (intertítulo).

O sujeito continua o lamento, tira e beija a aliança, enquanto isso, o *Tramp* volta a comer as bolachas.[101] O relato fica cada vez mais dramático, o homem se apóia sobre o balcão como se tivesse perdido suas forças, enxuga as lágrimas, enquanto Carlitos, ainda mastigando, olha fixamente para ele, começa a ficar visivelmente comovido e com dificuldades para segurar o choro. Quando o sujeito vira-se de frente para Carlitos, este irrompe em soluços e lágrimas, e cospe (três vezes) farelo de bolacha na cara do tipo e também diante da câmera – o que quebra a dramaticidade da cena para o espectador, fazendo este rir com a falta de modos e grosseria da comédia pastelão.

Carlitos pega a aliança, oferece sua mão em cumprimento e sai pela esquerda da tela enxugando as lágrimas. Corta para outra parte do balcão com a máquina registradora, uma vitrine de balcão, com vários relógios de bolso, e um pequeno quadro com a imagem aparentemente de uma santa (uma composição sugestiva semelhante à fusão no gesto de beijar a mão do chefe) – a imagem religiosa combina com a atmosfera que a cena até aqui evoca, exemplo de interação entre cenário e encenação. Carlitos pega uma nota de dez dólares e cospe na gaveta do dinheiro. Em seguida, devolve a aliança ao tipo como um gesto de nobreza e lhe entrega a nota. "Dez? Quer cinco de troco?" (intertítulo). O homem prende a nota na boca e tira do bolso – aquele em que ele colocara a mão e Carlitos auscultara – uma grande quantidade de dinheiro; conta cinco dólares de troco e entrega para um *Tramp* chocado com o tanto de dinheiro que o farsante possuía. O elegante sujeito sorri e vai embora. Carlitos olha boquiaberto em sua direção, vira-se para a câmera, pisca várias vezes, sorri embasbacado para o espectador, dá uns tapinhas no rosto e umas marteladas na cabeça para despertar.

[101] A partir daqui, as cenas de Carlitos no balcão são predominantemente filmadas em plano americano.

Nessa cena, o astuto Carlitos – que com suas artimanhas consegue dar a volta no chefe e no guarda, consegue levar a melhor sobre o colega de trabalho – é enganado por um "cliente-ator". Nesse sentido, a cena revela um lado nem tão aparente do comércio: a enganação, ou a astúcia do inimigo nos negócios (e aproxima o universo artístico do comercial). Outro aspecto importante da sequência é a comédia pastelão e o cinema como sátira ao melodrama – do ator com seus gestos grandiloqüentes e dramáticos. A atmosfera criada pela encenação do tipo de cartola envolve Carlitos – os ares de verdade serão dissipados apenas quando o cliente mostrar o tanto de dinheiro que possui e ainda ficar com o anel (para a diversão do espectador, que ri de um Carlitos embasbacado).

Como foi visto, a performance de Chaplin possuía afinidades com o ator meyerholdiano formado na biomecânica, cujo teatro servia como modelo para outros trabalhadores e para o desenvolvimento do "novo homem". Essa cena de *A casa de penhores* contrapõe esse tipo de ator ao do melodrama, uma caricatura do drama burguês e suas bases stanislaviskianas, de introspecção psicológica e sentimentalismo. Ou seja, se o primeiro ator é modelo para o trabalhador, o segundo, com o bolso cheio de dinheiro, é um ator do *star system*, modelo de arrivismo para a burguesia. É interessante realizar uma digressão para verificar a ascensão do drama burguês e sua relação com o "espírito" do capitalismo – por exemplo, a importância dos negócios e do comércio –; assim como, entender as contradições do *star system* para Chaplin e seu *clown*.

Em seu estudo sobre o drama burguês, Peter Szondi explica como a ascensão da burguesia, então classe revolucionária, e sua disputa com a aristocracia, no século XVIII, possibilitaram o novo gênero dramático e de que maneira essa mudança social se deu na forma artística.[102] Um dos exemplos do autor é a peça *The London Merchant* ou *The History of George Barnwell*, do inglês George Lillo, que mostra como a profissão do comerciante passa a ser valorizada. Szondi conta que, no início da obra, um episódio mostra os comerciantes de Londres como salvadores da nação,[103] no entanto, tal episódio não pôde ser transformado em assunto dramático, pois a ação dos comerciantes trata justamente de evitar o que seria tal assunto: a invasão e a guerra. O teórico húngaro diz que os mercadores desbancam seus adversários economicamente, evitando confrontá-los. Assim, diz Szondi, quem vence é a *ratio*.

[102] SZONDI, P. **Teoria do drama burguês** [Século XVIII]. São Paulo: Cosac&Naify, 2014, p. 58.
[103] O rei da Espanha tentara um financiamento com o banco de Gênova para invadir a Inglaterra; os mercadores londrinos, então, acionaram seus agentes na cidade italiana para persuadir o banco de que uma aliança com os comerciantes era mais vantajosa economicamente do que uma com um rei falido. Ibidem, p. 54 – 57.

> A vocação do mercador está fundada na razão, e ele promove sua obra, segundo a compreensão do século XVIII, como esclarecimento prático, isto é, como superação das barreiras naturais e autoimpostas, sejam os mares que separam os continentes, sejam a religião e os costumes que separam os povos. [...] O comerciante age como instrumento da razão, na medida em que corrige sobre a terra a distribuição natural e, por assim dizer, irracional dos bens. [...] Levar à ordem a desordem natural constitui a tarefa do mercador. [104]

Para explicar essa valorização da profissão, Szondi usa a noção de Max Weber para o sujeito do primeiro capitalismo na Europa Ocidental quanto ao "princípio do dever profissional" e que se relaciona ao aspecto religioso contido na palavra alemã *Beruf* e na inglesa *calling* (vocação, profissão). Szondi diz que, com base em escritos de Benjamin Franklin, "Max Weber elucida a ideia de obrigação do indivíduo para com o aumento de seu capital, pressuposto como fim em si mesmo".[105] Na cena, o gesto do cliente-ator de prender a nota na boca, porque precisa das duas mãos para manipular o dinheiro, serve de sátira a essa conduta de vida – o dinheiro como alimento. Max Weber no início de seu capítulo sobre o "espírito" do capitalismo cita um texto de Benjamin Franklin (o sujeito que estampa a nota de cem dólares), cuja primeira frase é: "Lembra-te que *tempo é dinheiro*"[106]. Nesse escrito, Franklin adverte quem, podendo trabalhar o dia inteiro, vagabundeia metade desse período, pois, joga fora o dinheiro que poderia ter ganhado. Szondi chama isso de "tabu do desperdício de tempo".

Em *A casa de penhores*, há uma sátira dessa questão desde a primeira *gag*, quando Carlitos chega atrasado – também é possível dizer que esse "desperdício de tempo" ocorre formalmente na obra, na preponderância do quadro cômico sobre a armação dramática, pois aquele muitas vezes não contribui, é *inútil*, para o andamento da curva dramática. Em outro trecho do mesmo escrito de Franklin é possível elucidar outra subversão chapliniana:

> Lembra-te que o dinheiro é procriador por natureza e fértil. O dinheiro pode gerar dinheiro, e seus rebentos podem gerar ainda mais, e assim por diante. Cinco xelins investidos são seis, reinvestidos são sete xelins e três pences, e assim por diante, até se tornarem cem libras esterlinas. (...) Quem mata uma porca prenhe destrói sua prole até a milésima geração. Quem estraga uma moeda de cinco xelins, assassina (!) tudo o que com ela poderia ser produzido: pilhas inteiras de libras esterlinas.[107]

[104] SZONDI, op. cit., p. 58.
[105] Ibidem, p. 63.
[106] WEBER, op. cit., p. 42.
[107] Apud SZONDI, op. cit., p. 43.

Quando Carlitos dá uma cusparada na gaveta de dinheiro da máquina-registradora está ofendendo essa moral (e o *establishment*, já que algumas notas são estampadas com presidentes); assim como, está subvertendo a lógica de negócio do comerciante (lógica que corrige a desordem do mundo natural...), quando leva os cinco dólares do troco ao patrão na cena seguinte e este – sem saber do ocorrido – toma o prejuízo, por lucro.[108]

Para Szondi, *O mercador de Londres* é um drama burguês, sobretudo, porque "serve à propagação da ascese intramundana que possibilitou e determinou, ao lado de outros fatores, a marcha triunfal do capitalismo burguês e, assim, da própria burguesia".[109] Essa ascese coloca, no lugar das "paixões", os "motivos constantes": uma vida desperta, consciente e clara e a eliminação do gozo espontâneo e impulsivo da vida; noção que corresponde à ideologia da ordem. Já vimos que o *Tramp* funciona numa lógica invertida e cria desordem em vários momentos, sobretudo nas cenas finais de *A casa de penhores*, em que algumas hierarquias são alteradas – entre o patrão e o empregado e entre os personagens-tipo e as coisas, por exemplo. Além disso, se o drama burguês elimina o gozo espontâneo e impulsivo da vida, a comédia muda e os filmes de Chaplin, sobretudo os desse período, fazem justamente o oposto: as brigas e a malícia de Carlitos mostram essa impulsividade agressiva e erótica.

Bertolt Brecht, de acordo com John Willett, se inspirava nessa "lógica pervertida" dos filmes de Chaplin, que o dramaturgo também identificava na obra de Karl Valentim e no surrealismo.[110] Willett conta que, para Brecht, o cinema mudo soviético, com seus filmes revolucionários, estava ligado aos filmes de Chaplin; e Walter Benjamin, escreve Willett, depois forneceu a explicação para essa opinião, quando disse que os cômicos americanos também mostravam a sociedade burguesa sendo subvertida e derrubada.[111] Willett também faz referência a um estudo feito em 1926, na Alemanha, o qual mostrava a predileção da classe média por filmes nacionais, enquanto Chaplin e Eisenstein eram os grandes sucessos entre a classe trabalhadora.

[108] Se Carlitos surrupia a moeda de seu parceiro em outra passagem, aqui ele não faz a mesma coisa com os cinco dólares (algo relacionado à construção da imagem de Carlitos; em *Tempos Modernos*, por uma questão de sobrevivência, roubar (comida) não será visto como crime).
[109] SZONDI, op. cit., p. 69.
[110] WILLETT, J. **The theatre of Bertolt Brecht**. London: The Shenval Press, 1959, p. 145.
[111] Idem, **Brecht in context**. Bloomsbury, p. 112.

Outro paralelo entre as considerações de Szondi sobre o drama burguês e a cena do cliente-ator do anel, se relaciona à sátira ao sentimentalismo presente nesta. O teórico do drama diz que em *O mercador de Londres*, a sentimentalidade funciona como expressão do tabu em que se transforma todo conflito entre os membros de uma família. Szondi diz que o "conflito é negado, pois cada um está convencido da bondade do outro. Mas a recusa do conflito significa somente sua passagem para o íntimo do sujeito".[112] É interessante chamar a atenção para o sentimentalismo, pois ele seria um elemento que Chaplin desenvolveria em suas obras na forma do *pathos* – o curta-metragem *O vagabundo*, lançado meses antes de *A casa de penhores*, é um exemplo de como o *pathos* seria incorporado à figura do *Little Tramp* (as alterações no comportamento do *clown* são conseqüência das pressões sofridas por Chaplin para deixá-lo mais aceitável para a moralidade pública, leia-se burguesa).[113]

Na teoria de Szondi, da sentimentalidade deriva outro aspecto para a formação do gênero dramático burguês: a ênfase na esfera do doméstico e do privado – a pequena família como forma de organização social da burguesia ascendente – que Szondi vai analisar, sobretudo, em duas peças de Diderot.[114] Para este, diz Szondi, a forma mais adequada de mostrar essa esfera em cena era a do chamado *tableau* – o quadro cênico –, em oposição ao *coup de théâtre* – lance teatral (um elemento da tragédia tradicional). No *tableau* ganha importância o vínculo (causa e efeito) entre os acontecimentos da vida cotidiana, parecendo que um provoca o outro e não que são fruto de acasos – estratégia para conferir realismo à cena (Szondi diz que *tableau* e *vérité* são palavras-chave da estética de Diderot):[115]

> [...] se ao tableau é atribuído mais verdade do que ao *incident imprévu* – denominado *coup de théâtre* porque sentido como falso, como meramente teatral e efetuado pelas regras do teatro –, não é porque ele *eo ipso*, além de toda a história, acaba participando dos fatos, mas porque para a sociedade burguesa do século XVIII o imprevisto foi na verdade proscrito. A conduta racional de que falamos com base no ensaio de Max Weber tem por missão também a eliminação do acaso.[116]

[112] SZONDI, op. cit., p. 83.
[113] Uma das instituições que começou a censurar seus filmes foi a *Genteel Tradition – grosso modo*, uma elite decadente, que, no começo do século XX, tentava compensar a perda de poder econômico e social, assumindo a função de guardiã da cultura americana. Essa elite valorizava modos refinados, estilos de vida elegantes e o cultivo da "verdadeira" arte, que, para essa tradição, tinha uma dimensão moral essencial: "a arte deveria ensinar uma conduta moral apropriada". Dessa forma, eles encaravam o cinema como meio corruptor, mas também percebiam como ele poderia ser um poderoso difusor de seus valores, se fosse devidamente regulamentado. MALAND, op. cit., p. 15.
[114] No autor francês, não há a defesa da burguesia enquanto profissão, e sim a defesa da família.
[115] SZONDI, op. cit., p. 94.
[116] Ibidem, p 105.

A eliminação do imprevisto faz parte dos tabus do desperdício de tempo e da ideologia da ordem, que junto com o utilitarismo (e pragmatismo), formariam as "leis do sistema" que com o tempo se transformaria na "gaiola de aço do mundo racional".

No entanto, para Szondi, a desvalorização do *coup de théâthre* deve-se mais ao lugar social do drama, o interior (doméstico) e a família; do que ao tipo social do primeiro capitalista, ponderador e calculador. O teórico diz que é na corte aristocrática, com as lutas (desleais) pelo poder das grandes famílias feudais, que os *coups de théâthre* encontram seu lugar. A reviravolta repentina e os imprevistos soam como falsos para o público burguês que os conhece apenas no teatro. A pequena família burguesa do século XVIII, diferente da família dos séculos posteriores, diz Szondi, "estava unida na certeza de que cada um quer bem ao outro".[117]

O público inicial dos filmes de Chaplin (em sua maioria da classe trabalhadora) não se incomodava com o *coup de théâthre* – o desfecho de *A casa de penhores* mesmo se dá nesses termos. De um ponto de vista dramático, o lance teatral seria "tolerado" na comédia, por esta ser um gênero que não trata de assuntos "sérios"; enquanto um ponto de vista épico, em primeiro lugar, dissolveria a noção de comédia como gênero secundário e identificaria nas reviravoltas do lance teatral uma relação com o ambiente hostil do "homem como lobo do homem" que se tornou a sociedade capitalista. Essa disputa estética (entre a forma épica e a dramática) é expressão do conflito entre demandas coletivas da classe operária e a ideologia burguesa, segundo a qual o indivíduo é dono de seu destino e age como empreendedor (individual), independente de imprevistos e acasos – daí um teatro com bases psicológicas, uma estrutura narrativa coesa, protagonista etc. Para a classe trabalhadora, que sofre determinações econômicas mais severas, essa ideologia não funcionaria muito bem na prática.

O cliente-ator com o anel realiza uma apresentação de um pequeno drama burguês diante de Carlitos e dos espectadores, com direito a sentimentalismo, menção à família (esposa) e a utilização da suposta pobreza como ganha-pão – quase um dos mendigos do Senhor Peachum da *Ópera de três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*, 1928), de Bertolt Brecht. Um ator, aliás, bem sucedido, pois fez fortuna, como atesta o tanto de dinheiro que possui e guarda próximo ao coração. Esse é o ator que serve de modelo para o burguês, um ator do *star system* (pensemos em sua pose e do retrato que Carlitos finge tirar...). É como se, nessa cena,

[117] SZONDI, op. cit., p. 106.

Chaplin chamasse às falas os atores, ou colocasse em questão qual é o "papel" do artista – questão que ganharia maior concretude na ordem do dia, na conjuntura de *Tempos Modernos*.

Se Carlitos parece não levar muito jeito para os negócios, com Chaplin era o oposto.[118] Enquanto trabalhava com as trupes de teatro, Chaplin fazia alguns "bicos", por exemplo, vendendo roupas usadas ou tirando retratos nas ruas – habilidade desenvolvida para sobreviver na pobreza. Quando entrou para o cinema, sua situação financeira já era mais estável e, em poucos anos, ele teria um dos salários mais altos nos Estados Unidos – alçado à fama e à riqueza pelo *star system* hollywoodiano. O contrato com a *Mutual*, por exemplo, firmava um salário de 670 mil dólares por um ano de trabalho. Como escreve David Robinson, Chaplin:

> Por um lado, realizava de modo triunfante o sonho americano de sucesso; por outro, ofendia a reverência puritana pelo dinheiro. O Reverendo Frederick E. Health, pregando na Igreja Batista de Warren Avenue, em Boston, falou em seu sermão "O meio milhão de Charlie Chaplin": "Se Chaplin tivesse vivido nos antigos dias puritanos, eles o teriam tomado por um feiticeiro e tirado sua vida... Acredito em uma boa risada... O grande erro da vida americana, hoje, é essa maneira fraca e imoral de jogar dinheiro fora".[119]

O artista inglês encarnava o mito americano do imigrante pobre que chegava à terra da oportunidade e ficava rico – para Richard Dyer, esse mito, que sustentava que a sociedade americana era tão aberta que qualquer um poderia chegar ao topo, era frequentemente associado às estrelas de cinema.[120] No curta-metragem *O imigrante* (*The immigrant*, de 1917), Chaplin parodia esse mito: numa das cenas, o navio chega a Nova York e os passageiros avistam a Estátua da Liberdade, nesse momento, há um corte, e a imagem de volta ao navio, mostra os guardas da tripulação cercando-os com uma corda, para o registro do serviço de imigração. Além disso, como observa Robert Sklar, a consciência inglesa de classe operária de Chaplin aguçaria sua percepção sobre as diferenças entre as classes sociais.[121]

---

[118] Como mostra sua "estréia" nos palcos, quando sua mãe, Hannah Chaplin, passou mal durante uma apresentação e Charlie, então com cinco anos, espontaneamente a substituiu: ele fez alguns truques infantis, o público gostou e começou a atirar moedas, o garoto então parou a apresentação para recolher o dinheiro e a plateia foi ao delírio com isso – conta David Robinson, para quem o senso para os negócios de Chaplin nasceu nessa noite. ROBINSON, op. cit., p. 22.
[119] Ibidem, p. 159-160.
[120] MALAND, op. cit., p. 13.
[121] SKLAR, op. cit. p. 133.

De acordo com Charles Maland, Chaplin entrou na indústria cinematográfica num momento particularmente favorável, pois esta começava a fazer o marketing dos filmes com base em nomes do elenco. A partir da estabilidade criada pelo *Trust*,[122] diz o autor, a indústria do cinema, em vez de investir em patentes, poderia direcionar capital para outros setores, como o de atores e atrizes, pois já se notava que os espectadores demonstravam interesse naqueles que viam na tela. Maland apresenta outro incremento do *star system*: "Embora a indústria cinemagráfica estivesse começando a padronizar sua tecnologia e método de contar história, o *star system* forneceu um modo de uma companhia diferenciar seu produto daqueles de outras companhias".[123]

Depois de encerrar seu período na *Mutual*, Chaplin assombraria ainda mais pessoas como o reverendo Health com o valor de seu próximo contrato, com a *First National*: um milhão de dólares. No entanto, o aspecto negativo do estrelato – por exemplo, a imagem do artista que esbanja sua riqueza com o chamado consumo conspícuo[124] – não prevaleceria em Chaplin, pelos seguintes motivos: além da origem pobre, ele se mostrava uma pessoa humilde e reservada, e, como cita Maland, para a imprensa da época, "o gênio e a grandiosidade atribuídas a Chaplin eram, (...) 'prova de que o talento pode alcançar o topo, apesar das adversidades'". Outro motivo é que Chaplin era visto como um homem trabalhador e "cultivado" (leitor de Shakespeare, por exemplo, o que compensava a vulgaridade do *clown*). Esses motivos ocasionaram o que o crítico Paulo Emílio Sales Gomes diz sobre a carga mítica ter ficado concentrada em Carlitos, não em Chaplin (pelo menos no começo de sua carreira...).[125]

O *star system* funcionou como uma mola para Chaplin, pois possibilitou a ele uma independência financeira para realizar os próprios filmes, e, quando o cinema de fato se

[122] Por volta de 1908, conta David Cook, o cinema já era uma indústria incipiente, nos Estados Unidos. As salas de exibição eram conhecidas como *nickelodeons*, por causa do preço baixo – um níquel. Salas simples, poeirentas e cadeiras de madeira, para um público da classe trabalhadora e de imigrantes. Com o crescimento e a popularidade desse entretenimento "barato", explica Cook, organizações religiosas e instituições políticas de direita começaram a acusar o cinema de corromper a juventude, incentivar o que havia de pior nas crianças, incitar ao vício e ameaçar a moralidade pública – acusações cujas motivações eram mais econômicas do que ideológicas, pois o cinema tinha roubado o público e receita desses lugares. Como resposta à pressão dessas instituições, ocorria um "aperfeiçoamento" da indústria cinematográfica com a formação da *Motion Picture Patent Company*, *MPPC* ou *Trust* – um acordo entre fabricantes de projetores, a fabricante de filmes fotográficos (Eastman-Kodak), produtores, distribuidores e exibidores para padronizar os produtos, evitar quebra de patentes e trazer mais segurança ao mercado, o qual dominou de 1912 – 1914. COOK, D. ***A history of narrative film***. New York: W.W. Norton & Company, 1990, p. 33 – 60.

[123] MALAND, op. cit., p. 4.

[124] Ibidem, p. 45.

[125] SALES GOMES, P. A personagem cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 116.

tornou uma indústria, essa independência permitiu a ele manter certas características e o ritmo de trabalho. Para Charles Maland,

> Construir o próprio estúdio foi um dos mais perspicazes atos visionários de Chaplin, possibilitando que ele controlasse sua produção e resguardasse os direitos sobre os próprios filmes, uma independência quase inédita em Hollywood, antes ou depois. No entanto, isso custou a ele muito dinheiro e considerável ansiedade.[126]

No entanto, essa mola ao mesmo tempo prendeu Chaplin nesse modo de produção, por exemplo: certa dependência da figura do *Tramp*, dificuldades na passagem do curta para os longas-metragens e, depois, a introdução do som, que colocou fim a comédia muda e ao método de trabalho baseado em roteiros simples. Além disso, os custos de produção de um filme, cada vez maiores com o desenvolvimento técnico, tornavam necessário que o artista levasse em conta como o filme seria recebido pelo público – dilema vivenciado por Chaplin na produção de *Tempos Modernos*, cujo teor político poderia afastar parte do público (o qual deixaria de ser predominantemente da classe operária).

O dinheiro era um elemento importante nos filmes de Chaplin, desde suas obras na *Mutual*: *A casa de penhores*, com as cenas citadas, e *Carlitos no armazém*, em que há uma *gag* em que Carlitos delira com uma maleta cheia de dinheiro. Assim como, nos "longas" posteriores: em *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925), Carlitos fica rico da noite para o dia, ao encontrar uma mina de ouro – uma paródia da história do próprio Chaplin com o cinema; em *O circo* (*The Circus*, 1928), Carlitos ajuda a recuperar o público de um circo a beira da falência; em *Luzes da Cidade* (*City Lights*, 1931), o dinheiro funciona como elemento que soluciona o conflito do enredo; e, em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936), o dinheiro simplesmente desaparece com a crise e a depressão econômica, e os conflitos não podem mais ser resolvidos somente com medidas econômicas (como o *New Deal*), precisando de uma intervenção: a revolução (ou a guerra...).

[126] MALAND, op. cit., p. 45.

1.5 “Que horas são?”

“O trapaceiro” (intertítulo). Plano médio da fachada da casa de penhores, um homem grande e bem vestido caminha pela calçada. Ele se detém para observar a vitrine da loja, espreita o movimento da rua e entra. Plano médio do depósito, a filha do penhorista atravessa a sala em direção ao primeiro cômodo, no entanto, antes de sair, olha para Carlitos, que interrompe seu serviço para lhe mandar um beijo. Na recepção, o trapaceiro está prestes a “abraçar” a máquina registradora quando a moça aparece, frustrando seus planos. Ele então disfarça e a cumprimenta. Corta para um plano americano enquadrando os dois e a máquina registradora entre eles, o trapaceiro, cofiando o bigode e com jeito galanteador, pede para ver as jóias do local; a filha então chama o penhorista.

Plano médio do depósito, o *Tramp* tenta varrer uma corda, que se estica do fundo da sala até o primeiro plano da imagem, deixando-o meio intrigado. De repente, ele para, pensa por um instante, e se coloca a andar sobre a corda como se fosse um número circense da corda-bamba: Carlitos utiliza a vassoura como a vara de equilíbrio e, com o movimento do corpo, imita a dificuldade para não cair. Ele vai até o fundo da sala, faz um giro espetacular e volta para o primeiro plano, abrindo os braços na chegada (e olhando para a câmera) para receber os aplausos do público – outra transição entre trabalho, brincadeira e apresentação artística de circo (como com a escada).

Plano americano do cômodo da recepção, o penhorista atende o trapaceiro, pensando que se trata de um potencial comprador. Ao atravessar o balcão, o sujeito recebe tapinhas nas costas do dono do estabelecimento e, quando passa pela moça, o primeiro faz alguns galanteios para ela, que ouve lisonjeada ajeitando o cabelo (a proximidade desta com a máquina registradora, as notas em sua mão e a sequência anterior mostram que o sujeito cobiça na verdade o dinheiro – que pretendia alcançar através do furto, mas outra via que se apresenta é a do casamento –, como se a filha do penhorista e a máquina se fundissem, um nivelamento entre pessoas e coisas, eliminando a hierarquia entre elas).

Plano médio do depósito, Carlitos no fundo da sala continua a varrer, os três personagens da cena anterior entram, o pai manda a moça para a cozinha e oferece a seu convidado uma cadeira. Carlitos, entretanto, “sem querer”, retira a cadeira, fazendo com que o

sujeito caia no chão – e, como este, ele também é "varrido" – para desespero do dono da casa de penhores, que estapeia Carlitos e o despacha para a recepção com um pontapé.

Num plano americano do balcão, Carlitos aparece atendendo um cliente que trouxe um relógio-despertador. O *Tramp*, com um ar mais afetado de especialista, chacoalha o despertador e o aproxima de seu ouvido. O cliente indica o preço almejado com os dedos: dois dólares. Carlitos coloca o relógio no balcão, pega um estetoscópio da estante e começa a "examinar" o objeto, tentando auscultar os "batimentos" do relógio em várias de suas partes – sequência que remete às *gags* anteriores e a relação coração-relógio (invertida). Em seguida, ele coloca o despertador no balcão e tenta verificar sua pulsação com os dedos, depois dá alguns petelecos na campainha do alarme e checa mais uma vez o "pulso". O exame passa da delicadeza dos dedos para uma abordagem mais violenta: Carlitos dá uma martelada no relógio, depois, com uma pua, faz uma abertura no metal (na primeira tentativa, o relógio escapa e o *Tramp* sorri para o cliente, que já mostra sinais de perplexidade). Com um terceiro instrumento, Carlitos abre o relógio como se fosse uma latinha com alimento em conserva. Ele abre delicadamente a tampa da "lata" – com modos burgueses – e cheira duas vezes o mecanismo interno; retira uma peça do telefone e a coloca no olho (como uma lente de joalheiro). Na sequência, Carlitos esborrifa óleo nas engrenagens, coça a cabeça – primeiro sinal de complicação – e, com um alicate, começa a extrair as peças do mecanismo. Ele retira algumas espirais metálicas e as coloca sobre o balcão, dá mais uma martelada na engrenagem, mas acerta a própria mão. Arranca com dificuldade outra espiral mais longa, a mensura – como se fosse um alfaiate com sua fita métrica ou um editor na montagem do filme... – e com outro alicate, corta uma parte dela. Depois, ele ainda martela mais um pouco a carcaça de lata para que as últimas peças caiam, dá mais uma chacoalhada, coloca o "relógio" perto do ouvido e sorri para um cliente bastante perturbado (em *close-up*).

Outro ângulo enquadra Carlitos de frente, o cliente de costas e a superfície do balcão no alinhamento inferior. O *Tramp* tenta ouvir mais uma vez o relógio, mas balança negativamente a cabeça para o sujeito. Carlitos pega um martelo, faz algumas piruetas com ele e, gratuitamente, dá uma martelada na mão do pobre coitado que se apoiava no balcão. Em seguida, o *clown* apanha uma das peças, analisa-a – coloca a "lente de joalheiro" num dos olhos, mas observa a peça com o outro – e a reinstala na lataria oca, girando-a como um parafuso, como se estivesse "dando corda"; chacoalha mais um pouco o relógio e o coloca perto do ouvido, e, de repente, de forma insólita, as peças dispersas sobre o balcão começam a

se mexer como se, separadas, ainda respondessem ao estímulo (de "dar corda") ou tivessem ganhado vida. Os dois olham espantados para as peças em movimento, Carlitos tenta acertá-las com o martelo, mas elas se esquivam; ele, então, esborrifa óleo nas peças e elas param de se mexer. O *Tramp* apanha as peças e as coloca de volta na carcaça metálica e, sem pedir licença, toma o chapéu do cliente e o utiliza para recolher a bagunça de fragmentos, óleo e lata sobre o balcão – gesto que funciona como metáfora do tipo de pensamento que o filme suscita ao espectador, substituir um pensamento linear cartesiano (simbolizado no relógio intacto), para outro de associações em rede.

Carlitos devolve o chapéu e balança a cabeça negativamente ao cliente, como se tivesse feito tudo ao seu alcance. O sujeito vira-se para ir embora, mas subitamente desperta de seu torpor, volta-se para Carlitos e, muito irritado, começa a reclamar. O *Tramp* dá de ombros e acerta uma martelada na testa deste, que fica zonzo e deixa a casa de penhores cambaleando. Enquanto observa o outro sair, o *clown* olha para o martelo e dobra (torce) algumas vezes a parte do metal – revelando a natureza de adereço cênico da ferramenta e desfazendo qualquer ilusão da cena –, coloca o martelo no balcão e esfrega as mãos.

Um plano geral da fachada mostra o cliente cambaleando até o meio da rua e, com inocente ignorância, tentando ouvir se o relógio ainda funciona. Enquanto isso, um tipo bêbado, que passava por ali, se aproxima e pergunta: "Que horas são?" (intertítulo). O cliente se enraivece, coloca a mão na cara do bêbado e o empurra para longe, fazendo-o cair de pernas pro ar no meio-fio.

A sequência em que Carlitos tenta avaliar o valor do despertador se tornou célebre praticamente desde a estréia do curta-metragem, assim, alguns meses depois desta, o dramaturgo americano Harvey O'Higgins escreveu no jornal *The New Republic* que a sequência era uma ilustração ideal da arte de Charles Chaplin: "A imaginação é precisa. A atuação é contida e naturalista. O resultado é um grito. E não acredite que tal atuação é uma questão crua e simples. É tão sutil em sua naturalidade quanto os tons de uma entonação numa fala trágica".[127] O autor provavelmente classifica como naturalista o modo como Carlitos se comporta, como se estivesse realizando uma tarefa rotineira e não houvesse nada de absurdo em seus métodos (em contraste com a atuação utilizada para o cliente, que fica aturdido). O dramaturgo também nota que as primeiras tentativas de Carlitos com o despertador são as de

[127] O'HIGGINS, H. Site oficial de Charles Chaplin. Disponível em: http://www.charliechaplin.com/en/films/25-the-pawnshop [último acesso 29/01/2018]

um médico examinando seu paciente. Dessa forma, a mistura entre orgânico e mecânico, presente no próprio *clown* e na *gag* em que ele toma seu relógio como coração, é reatualizada, como se o relógio enguiçado se tornasse um ser vivo doente (o objeto de fato ganha vida no final da sequência, com as peças mexendo-se como vermes sobre o balcão).

A sequência tem quase cinco minutos e funciona como "coração" ou microcosmo do filme, através do qual as relações internas da obra e externas com o contexto histórico aparecem miniaturizadas. O despedaçamento do mecanismo do relógio serve de metáfora para o desaprisionamento das forças produtivas, num sentido amplo: o cronômetro do taylorismo; o tabu do desperdício de tempo no "espírito" do capitalismo; e, o relógio como representação do tempo mecânico e vazio, no qual o avanço da técnica é tomado como sinônimo de progresso. No sentido micro, a cena corresponde à dissolução do enredo clássico, que liberta as forças produtivas (estéticas) internas da obra: as afinidades eletivas com o surrealismo, biomecânica e teatro épico brechtiano. A separação entre os dois sentidos é para fins da análise, pois os dois se misturam.

Walter Benjamin, numa carta a Max Horkheimer, em 1940,[128] ao analisar o livro *A idade viril*, de Michel Leiris, lembra-se dessa sequência do curta-metragem e cita Alfred Polgar, que referiu-se a ela como "uma imagem magnífica para a terapia psicanalítica";[129] relação com o inconsciente que reforça a afinidade com o surrealismo – o próprio relógio-despertador é um objeto que possui um lado da racionalidade e outro ligado ao mundo do sono e dos sonhos (o seu desmantelamento representando a fusão de sonho e realidade). Além disso, o absurdo das peças se mexendo é uma surpresa surrealista. Outra proposição benjaminiana que pode servir de referência é a comparação que ele estabelece entre o cinegrafista e o cirurgião no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte.[130] Assim, parafraseando o crítico alemão, Carlitos com a ajuda dos aparelhos (e do cinema) penetra no âmago da razão instrumental ou a submete, comicamente, a uma terapia.

Uma das ferramentas utilizadas nessa terapia é o "efeito de estranhamento" brechtiano. O relógio é um objeto do cotidiano, um item tanto doméstico quanto público (ordenamento do tempo na cidade e no trabalho), com o qual as pessoas já se habituaram (inclusive com as questões do "espírito" do capitalismo impregnadas nesse objeto). A *gag* elege esse objeto

[128] BENJAMIN, W. *On French literature*. In: New Left Review 51 - May/June 2008, p. 34.
[129] POLGAR, A. Chaplin. In: Revista Serrote. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 158.
[130] BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, p. 187.

"neutro" como digno de reflexão e análise, numa imagem dialética, em que a submissão à tecnologia, ao despedaçar o mecanismo, é superada pelo domínio do aparato do cinema. Se o relógio pode ser tomado como uma representação do uso da máquina pelo taylorismo que resulta em mecanização e desumanização do trabalhador, a cena do filme mostra como a máquina (do cinema) pode ser utilizada para diversão e re-humanização do trabalhador. Processo relacionado às reflexões sobre como a fragmentação moderna é refuncionalizada no cinema e nos filmes de Chaplin.

O relógio (e sua carga de representação) se transformaria numa imagem análoga da expressão "jaula de aço". Michael Löwy explica que o segundo termo da expressão usada por Max Weber, em alemão, *stahlhartes Gehäuse*, é polissêmico e pode significar, entre outras coisas, a caixa de um relógio e um habitáculo. Löwy opta por esse último, pois as definições orgânicas[131] contradizem o caráter mecânico da expressão de Weber e, para Löwy, o termo habitáculo, que possui raiz comum com "habitação", assim como, *Haus* (casa), reforça o sentido de encerramento. Foi a tradução de Talcott Parsons para o inglês, *iron cage*, que deixou a expressão famosa, como constata Peter Baehr (citado por Löwy): "a expressão revelou-se notavelmente produtiva e ressoante. Tocou uma veia profunda de inteligibilidade e reconhecimento" e acabou ganhando "dinâmica própria".[132] É interessante para essa análise que o termo misture definições orgânicas com mecânicas, entre essa última a da caixa de relógio. Além disso, uma definição que se relaciona ao ambiente doméstico, espaço social burguês, um encerramento que precisava ser superado pelas demandas coletivas.

Alguns filmes exemplificam esse *Zeitgeist* presente na imagem do relógio: em *O homem mosca* (*Safety Last*, de 1923, direção de Fred. C. Newmeyer e Sam Taylor), há uma das cenas mais famosas da comédia muda americana, quando o *clown* de Harold Lloyd, ao escalar um edifício, fica pendurado nos ponteiros de um grande relógio. Em *Metrópolis* (*Metropolis*, de 1927, direção de Fritz Lang), Freder, trabalhando numa máquina semelhante a um relógio gigante, cai exausto, com os imensos ponteiros pesando sobre suas costas (como a cruz de Cristo). Um terceiro exemplo: em *Kuhle Wampe* (de 1932, direção de Slatan Dudow e roteiro de Bertolt Brecht), há uma cena em que um jovem trabalhador antes de cometer suicídio, se jogando de um prédio, tira cuidadosamente seu relógio de pulso e o coloca sobre a mesa. E, em *A greve* (de 1923), de Eisenstein, o relógio serve de disfarce para uma câmera

[131] O termo pode se referir ao caroço de uma fruta ou a concha de um caramujo.
[132] Apud LÖWY, M. **A jaula de aço** – Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Editora Boitempo, 2014, p. 52.

fotográfica utilizada por um delator contra os trabalhadores; no entanto, em *Outubro* (1927), um peculiar relógio que mostra as horas em várias capitais do mundo serve de metáfora para o tempo da revolução.

No plano formal, a dissolução do enredo do filme significa que categorias dramáticas como profundidade psicológica, empatia, conflito interpessoal, relação de causa e efeito (uma cena em função da outra), desenlace e catarse não ganham relevo no filme. Sua armação dramática funciona como uma espécie de varal no qual as *gags* estão penduradas como peças de roupas, e são os quadros cômicos que são enfatizados e que vão compor o sentido do filme (para além do enredo). Esse tipo de construção baseia-se no princípio de "um tema e sua variações": "Soupault percebeu que Chaplin foi o primeiro (e os russos seguiram seu exemplo) a construir um filme com um tema e suas variações – ou seja, com o elemento da composição – e que isto se contrapõe a filmes baseados em ação e suspense".[133]

Meyerhold explica como "os russos seguiram seu exemplo", usando como referência o cinema de Sergei Eisenstein e como este divide tudo em "atrações" – episódios de caráter conclusivos – construídos de acordo com princípios musicais e não com o objetivo convencional de fazer avançar a narrativa.[134] Para o diretor de teatro, essa construção musical fundamenta-se na noção de ritmo, que é alcançado nos filmes a partir de um rigoroso e harmônico planejamento do todo; com isso, o cineasta russo consegue ultrapassar os limites do enredo e da trama, e explorar a habilidade do cinema de estimular o poder de associação – e imaginação – do espectador. Para Meyerhold, tal habilidade se desenvolveu com o surgimento de Chaplin e foi também trabalhada por Eisenstein,[135] que descreve essa estrutura da seguinte forma:

> (...) o verdadeiro ritmo pressupõe antes de tudo *unidade* orgânica. Nem uma alternância mecânica sucessiva de cortes transversais, nem um entrelaçamento de temas antagônicos, mas acima de tudo uma unidade que, no jogo das contradições internas, através de uma mudança no jogo com o objetivo de traçar seu impulso orgânico – eis o que está na base do ritmo.[136]

---

[133] BENJAMIN, W. *Chaplin in retrospect*, In: : **The *work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media***. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London: 2008, p. 335 – 336.
[134] MEYERHOLD, V. *Chaplin and chaplinism*. In: BRAUN (ed), op. cit., p. 318.
[135] Ibidem, p. 318.
[136] "Não se trata de uma unidade externa da história, que traz também a imagem clássica da cena da perseguição [Griffith], mas da unidade interna, que pode ser conseguida pela montagem como um sistema inteiramente diferente de estrutura, na qual a chamada montagem paralela pode figurar como uma das variantes mais elevadas ou particularmente pessoais". EISENSTEIN, S. Dickens, Griffith e nós. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 205.

Já vimos que esse tipo de construção provém da estrutura fragmentada do teatro de variedades (*music hall* e *vaudeville*), com seus quadros autônomos e diversos, que poderiam compreender desde apresentações de dança, números circenses, "aberrações", declamação de poesia, mágica, até números cômicos (que eram os mais populares), assim, Carlitos em *A casa de penhores*, aparece em diferentes quadros: espanando a poeira; balançando na escada, brigando com o parceiro, dançando, tocando uma serenata para a moça, avaliando objetos, andando numa corda bamba improvisada etc. Essa construção rítmica distribui as tensões ao longo da obra, em vez de acumulá-las para uma catarse no final, o que se relaciona ao seu caráter anti-ilusionista e outras categorias de uma dramaturgia não-aristotélica; o espectador não tem a atenção voltada para o desfecho ou desenlace da armação dramática, mas sim para as *gags* ou "atrações" ao longo da trama.

O potencial que o cinema pode ter de explorar a imaginação do espectador tem um sentido político importante. Esses filmes propõem uma subversão e um estranhamento ao hábito de uma cultura "racional-voltada-para-os-fins" (da "jaula de aço"), ou seja, como coloca Marcos Soares, a partir das considerações benjaminianas sobre o surrealismo, esses filmes propõem um pensamento que não se pauta somente por aquilo que *é*, mas também por aquilo que *pode ser*. O horizonte político utópico que se coloca é evidente, para retomar a frase do socialista de esquerda Robert LaMonte, citado por Howard Zinn: "enquanto os progressistas trabalhariam por reformas, os socialistas deveriam fazer apenas "demandas impossíveis", que revelariam as limitações dessas reformas".[137]

Walter Benjamin escreve que a proposta e a tarefa mais autêntica do surrealismo era mobilizar para a revolução as energias da embriaguez; "mas isso não basta", para o crítico também era necessário acrescentar um pressuposto dialético nessa estratégia.

> De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.[138]

[137] ZINN, op. cit., p. 386.
[138] BENJAMIN, W. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, p. 33.

Esse pressuposto dialético seria acrescentado com a embriaguez e a iluminação profana ocasionada pelo pensamento. Benjamin, quando comenta sobre o teatro épico de Brecht, diz que "não há melhor ponto de partida para o pensamento do que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma". [139]

De acordo com Marcos Soares, a "pedagogia dos sentidos" de Brecht, citada anteriormente, baseava-se "na convicção de que o pensamento poderia ser a mais prazerosa das atividades humanas, com o riso assumindo um lugar de destaque na hierarquia das categorias mentais humanas". Para Brecht, explica Soares, "rir de alguma coisa significa ser capaz de reconhecer suas contradições".[140]

Dessa perspectiva, continua Marcos Soares, a estrutura fragmentada da comédia muda pode servir como ponto de partida para

> um novo tipo de pensamento, em vez de um raciocínio linearmente construído com base nas regras do realismo, em que um evento leva naturalmente ao próximo, o pensamento se dá através da construção de associações entre materiais díspares, revelando redes de ligações causais e enfatizando as dinâmicas de desenvolvimento, com o enredo como mero pretexto no qual o comediante pendura suas 'atrações', numa estrutura altamente paratática, sem que uma atração prepare o caminho para a próxima, mas numa regra simples de funcionamento sucessivo, como no *vaudeville* e outras formas de entretenimento popular.[141]

A construção de associações corresponde à estrutura "espacial" mencionada, que se relaciona ao uso preponderante de planos médios e abertos – inscrevendo o "todo" na parte (plano) –, à interação entre atores, objetos e cenário, à atuação não-psicológica e à utilização desses planos como forma de preservar as marcas do trabalho desses artistas. Assim, as forças desaprisionadas são reorganizadas ou reestruturadas por meio do rigor dos ensaios, treinamentos e da montagem (edição) dessa estrutura espacial, assim como, por meio das afinidades eletivas com o surrealismo francês, a biomecânica de Meyerhold e o teatro épico de Brecht.

O ponto máximo dessa libertação formal é visto nas últimas cenas do curta-metragem, as mais anárquicas do filme, nas quais até as categorias se dissolvem na confusão e Carlitos

[139] BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, p. 134.
[140] SOARES, op. cit., p. 9.
[141] Ibidem, p. 7-8.

termina como herói (por meio de um lance teatral, o que suaviza o aspecto “heróico” da cena, num sentido dramático). Se a cena do ator com anel formula uma pergunta sobre o papel do ator (e do artista, por extensão), a cena do relógio e as finais respondem a questão com a metáfora do desaprisionamento e o caráter anárquico que altera a ordem anterior, estabelecendo outra, na qual é a lógica de Carlitos que prevalece sobre a lógica convencional. Vamos a elas.

Plano médio do depósito, o trapaceiro e o penhorista aparecem sentados no centro da imagem, Carlitos entra pela porta à direita, atravessa a sala e quase pisa no chapéu do primeiro, que estava no chão, desesperando os dois sujeitos que observavam compenetradamente as jóias. Plano médio do cômodo do balcão, uma senhora entra no estabelecimento carregando um aquário coberto por um pano, ela o coloca em cima do balcão e chama por atendimento. Plano americano da sala de depósito enquadrando o trapaceiro e o penhorista, este mostra inocentemente os brilhantes para o sujeito que fita ameaçadoramente as jóias. Um *close-up* mostra o estojo com a mercadoria valiosa.

Plano americano do balcão, Carlitos aparece para atender à cliente, ela aponta o item sobre o balcão e o *Tramp* coça a cabeça intrigado com o mistério causado pelo pano. Ele descobre o objeto e ri para a moça quando vê o aquário com dois peixes (variação da gaiola). Carlitos o levanta até a altura dos olhos para um primeiro exame, depois o devolve ao balcão e tenta agarrar um dos peixes, mas retira rapidamente a mão, como se tivesse sido mordido. Na sequência, ele pega um vidro com ácido na estante (um *close-up* mostra a garrafa em detalhe), e agita o produto químico como se preparasse um *drink*. Ele novamente ergue o aquário e tenta agarrar os peixes, sem sucesso. Corta para um plano médio do depósito, o penhorista pede que o cliente-trapaceiro aguarde um instante, guarda o estojo de jóias no cofre (deixando a porta escancarada) e vai até a recepção.

Plano médio do balcão, o penhorista entra e pergunta algo a Carlitos, que, segurando o vidro de ácido na mão, aponta para o aquário e sorri para o chefe. O penhorista se irrita com o funcionário e o manda sair dali. Carlitos, ao tentar argumentar, agita os braços imprudentemente e um pouco de ácido voa nos olhos do patrão, que se irrita ainda mais e empurra o empregado para a sala de depósito. Tem início a confusão final: o *Tramp* sai cambaleando e mergulha no violoncelo que estava encostado na parede. Ele se levanta com a cabeça dentro do instrumento – e quando fica de frente para a câmera, parece que o violoncelo criou pernas e braços, fusão que é o ponto alto da dissolução de hierarquia entre os objetos e

as pessoas. Carlitos vacila desorientado pela sala e acerta um golpe no assistente, que lhe devolve um chute. Plano médio do balcão, o penhorista dispensa a cliente com o aquário e abre os braços olhando para a câmera.

Plano geral do depósito, Carlitos consegue se desenroscar do instrumento e o utiliza para tentar acertar o assistente, que se esquiva fazendo o *clown* acertar o trapaceiro. A confusão continua alternando planos na cozinha e na sala de depósito e tortas arremessadas. O trapaceiro aproveita para roubar o cofre e Carlitos, depois de acertar seu patrão com um rolo de macarrão, se esconde num baú do depósito – como uma criança brincando de "esconde-esconde" (a atitude de Carlitos não tem lógica, é um *coup de théâtre*, que vai transformar a fuga e covardia em heroísmo).

Plano médio da cozinha, o assistente e a filha amparam o penhorista que se recupera da pancada, em seguida, os três também vão para o depósito. Plano médio deste, eles entram pela esquerda, enquanto o trapaceiro sai do cofre com as jóias e aponta um revólver para os três. O trapaceiro caminha pela sala e para, perto da porta, de costas para o baú; Carlitos, então, abre a tampa, se levanta e acerta o ladrão com o rolo de macarrão. O trapaceiro cambaleia alguns passos, vira-se de frente para a câmera, faz uma careta e cai no chão (numa queda estilizada). O *Tramp* sai do baú, vira-se de frente para a câmera e faz uma pequena pirueta, abrindo os braços para receber os aplausos do público. Depois, recebe os cumprimentos do penhorista, abre os braços para ganhar um abraço e um beijo da moça – enquanto o pai dela faz festa – e dá um último chute no assistente. *Fade out*. *The end*.

****

Se, como disse Harvey O'Higgins, a *gag* em que Carlitos analisa o relógio-despertador é uma ilustração ideal da arte de Chaplin, *A casa de penhores* pode ser considerado um filme-síntese na produção do artista e sua equipe, do período de curtas-metragens. Além disso, a obra estabelecia um contraponto a outro importante filme da história do cinema: *O Nascimento de uma Nação*, de D.W. Griffith, lançado cerca de um ano e meio antes. Enquanto o longa-metragem de Griffith mostrava como o cinema poderia servir à ordem burguesa, o curta-metragem de Chaplin representava o potencial subversivo e revolucionário que também havia no cinema. Potencial em consonância com uma época com horizontes de transformação. No entanto, a entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, assim como, mudanças na indústria cinematográfica americana iriam começar a mudar o jogo de

forças entre capital e trabalho, enfraquecendo este e cerceando cada vez mais um horizonte revolucionário.

A comparação entre o filme de Chaplin e o de Griffith, levantada já durante a análise, serve para ilustrar um momento-chave da indústria cinematográfica americana: a passagem do curta-metragem para o longa-metragem, como formato padrão, pois o último se mostrava mais lucrativo. Esse processo não iria alterar apenas a duração dos filmes, mas seu modo de produção, sua estrutura e o público de cinema.[142]

A introdução dos longas-metragens e a construção de salas de exibição luxuosas marcaram o fim da era *nickelondeon* e o início do que, anos depois, viria a ser o sistema de estúdio de Hollywood. Essas alterações visavam tornar o cinema uma "arte respeitável" para a classe média e alta, por fornecerem um formato análogo ao teatro comercial (burguês) e possibilitarem adaptações mais aceitáveis (realistas) de peças e romances. A indústria cinematográfica americana foi buscar, então, na cena do drama burguês, elementos de uma arte ligada ao sagrado – uma estrutura mais coesa (elos de causa e efeito), ilusionismo (a "quarta parede"), maior profundidade psicológica etc –, para que o cinema deixasse de ser um entretenimento "barato" da classe operária e atraísse classes mais abastadas.[143]

Tais mudanças representaram um retrocesso para a comédia muda, com seus roteiros que eram "esqueletos de ação" (da tradição da *commedia dell'arte*),[144] sua estrutura espacial baseada em *gags*, sua vulgaridade (produtiva) e sua relação viva com um público formado majoritariamente por trabalhadores e imigrantes; e dariam início a uma relação conflituosa entre a *gag* e o que viria a se tornar a "narrativa clássica" de Hollywood. Como explica Marcos Soares,

> para Benjamin, a luta entre a *gag* e a linearidade narrativa, ou, entre um cinema de atrações, com seus sobressaltos de surpresa e ritmo irregular, e o que viria a ser conhecido como o estilo clássico de Hollywood e suas regras de continuidade e realismo, estava longe de ser inevitável ou louvável. Ao invés de adotar uma perspectiva teleológica, na qual os estilos mais recentes do cinema são resultado de um desenvolvimento natural – que o cinema mudo já apontava, mas que ainda não era capaz de materializar –, Benjamin

[142] COOK, op. cit., p. 39 – 41.
[143] COSTA, I. Brecht no cativeiro das forças produtivas. In: **Nem uma lágrima**, São Paulo: Expressão Popular : Nankin Editorial, 2012, p. 140.
[144] O formato mais longo também era mais caro, exigindo maior planejamento, com isso os roteiros se tornaram cada vez mais detalhados.

> defendia a comédia muda como uma das realizações plenas das poéticas vanguardistas, como o surrealismo e o teatro épico.[145]

E em vez de buscar uma acomodação crítica, dizendo, por exemplo, que "as atrações não são eliminadas pelo paradigma clássico, elas simplesmente encontram seu lugar dentro dele", Benjamin identificava, de acordo com Soares, no confronto entre a *gag* e a narrativa, uma luta política, e a comédia muda como uma "reminiscência que relampeja num momento de perigo".[146]

No contexto mais amplo da luta entre capital e trabalho, a Primeira Guerra Mundial serviu tanto para os Estados Unidos estimularem uma economia combalida, que apresentava sinais de recessão, quanto para a criação de um sistema de repressão interna no país contra demandas trabalhistas – sobretudo as "impossíveis", mencionadas por LaMonte.[147]

A guerra faria a economia voltar a crescer e os próximos anos nos Estados Unidos seriam marcados pelo desenvolvimento de uma forma de organização do trabalho industrial que ficaria conhecida como fordismo e por uma relativa prosperidade econômica: o número de desempregados cairia de quatro milhões, em 1921, para dois milhões, em 1927; e o salário dos trabalhadores, em geral, subiria, possibilitando a uma parte considerável das famílias o acesso ao carro, rádio e refrigerador (produtos da linha de montagem e fabricação em massa).[148]

No entanto, essa imagem, diz Zinn, ofuscava a situação de pequenos agricultores, dos negros e de outra porção de famílias de imigrantes, que não ganhavam o bastante para sobreviver. De acordo com o historiador, tal prosperidade estava concentrada na elite: enquanto o salário dos trabalhadores aumentava numa taxa de pouco mais de 1% ao ano, o "salário" dos empresários crescia noutra, de 16% ao ano. "A décima parte do 1% das famílias mais ricas recebiam a mesma renda que 42% das famílias mais pobres, de acordo com uma pesquisa do *Brookings Institution*".[149] De acordo com John Galbraith, essa má distribuição de renda seria um dos fatores para o *crash* de 1929, assim como: a especulação financeira; a má

[145] SOARES, op. cit., p. 5.
[146] Ibidem, p. 5.
[147] ZINN, op. cit., p. 353 – 354.
[148] Ibidem, p. 373.
[149] Ibidem, p. 373.

estrutura das empresas e dos bancos; o estado incerto da balança comercial; e a insuficiência dos conhecimentos econômicos dos conselheiros do governo.[150]

Essas questões – o desenvolvimento do fordismo e da indústria cinematográfica, o *crash* de 1929 e a Depressão econômica, assim como, a nova elevação da temperatura da luta de classes nos Estados Unidos – estarão presentes em *Tempos Modernos*, nosso objeto de estudo do próximo capítulo. Dessa forma, a análise de *A casa de penhores* nos fornecerá uma base para avaliar os retrocessos e avanços da indústria cinematográfica, possibilitando um novo olhar para o longa-metragem (um ponto de vista distinto daquele que concebe a história como um desenvolvimento teleológico) e uma maior compreensão sobre o processo de transmissão da cultura; mostrando, por exemplo, por que hoje em dia os longas-metragens de Chaplin são mais conhecidos do que os curtas. O leitor verá, logo na primeira imagem de *Tempos Modernos*, um indício das afinidades e diferenças entre os dois filmes: o enorme relógio (em *close-up*) que ocupa toda a tela remete imediatamente à *gag* do relógio-despertador despedaçado, mas numa chave invertida. A obra de 1936 não possui a mesma radicalidade e experimentação do laboratório artístico de 1916, por outro lado, o cinema americano (Hollywood) ampliara ainda mais seu público (sobretudo, internacionalmente) e era possível tentar promover sabotagens e refuncionalizações dessas engrenagens num sentido progressista. Dessa forma, procuraremos analisar e interpretar *Tempos Modernos*, a partir de outro ângulo (no entanto, levando em conta o que vários autores já escreveram sobre o filme), no qual será possível identificar as contradições da conjuntura da década de 1930.

[150] GALBRAITH, J. **1929 – A Grande Crise**. São Paulo: Larousse, 2010, p. 168 – 176.

2. *Tempos Modernos* (1936): sabotagens e refuncionalizações de engrenagens do capital

2.1 Primeiras peças de um quebra-cabeça

Na tela, um relógio, em *close-up*, marca quase seis horas. Depois de alguns segundos, a trilha sonora rompe o silêncio, com som forte de metais – evocando choques da metrópole: despertador, buzina do trânsito, apito da fábrica etc. *Charlie Chaplin in Modern Times*. A música então se torna mais lírica, com violinos, e aparecem os créditos para os profissionais responsáveis pela realização do filme. Personagens principais: um trabalhador de fábrica, Charlie Chaplin; uma menina de rua (*gamin*), Paulette Goddard. "'*Tempos Modernos'*. Uma história da indústria, do empreendimento individual – a cruzada humana em busca pela felicidade". Não por acaso, Chaplin chamou o filme de "uma história americana",[151] já no subtítulo há uma referência à Declaração de Independência dos Estados Unidos[152] – o que, no entanto, não impediria a obra de atravessar algumas fronteiras.

Em seguida, dois planos médios, em *plongée*,[153] justapõem um rebanho de ovelhas a homens saindo do metrô. Antes de começar a ver um universo ficcional, o espectador se depara com um recurso que Eisenstein, diz Maland,[154] chamaria de uma "montagem intelectual": a combinação de dois planos cujo *produto* é uma "terceira imagem"[155] e, nesse caso, também uma *gag*. O autor, no entanto, observa que enquanto nas obras do cineasta russo o significado da montagem é definido pelas imagens anteriores, em *Tempos Modernos*, devido ao pouco contexto (começo do filme), é difícil determiná-lo: seria uma crítica aos trabalhadores que se comportam como dóceis ovelhas ou ao sistema econômico e político que os trata como ovelhas?

---

[151] MELLEN, J. ***Modern Times***. London: British Film Institute, 2013, p. 38.
[152] "Consideramos estas verdades evidentes por si mesmas, que todos os homens são criados iguais, que são dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes estão a vida, a liberdade e a busca pela felicidade". Apud DRIVER, S. **A Declaração de Independência dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 7.
[153] Tomada em que a câmera filma o "objeto" de cima para baixo.
[154] MALAND, op. cit., p. 151.
[155] "[...] a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o *resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente." EISENSTEIN, S. Palavra e imagem. In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 16.

A dúvida, todavia, pode ser produtiva, estimulando o espectador a ver o "problema" por diversos ângulos e levar ainda outros sentidos em consideração. Por exemplo, a comparação pode ser uma paródia ao discurso religioso – sobretudo depois da referência ao documento histórico de 1776. Aqui, a igualdade e a ideia de rebanho parecem mais uma redução à condição animal: se, no taylorismo, o funcionário-modelo era do "tipo de um boi",[156] no fordismo, seria do tipo de uma ovelha? Entretanto, a ovelha negra, Carlitos, indica que a montagem também pode ocorrer dentro do plano, quebrando o fatalismo da comparação e mostrando ao espectador que ele deve ficar atento aos pormenores.

Ademais, ela apresenta um dos "atores" principais de *Tempos Modernos*: as massas, que aparecerão no papel de trabalhadores, manifestantes em protesto, transeuntes, desempregados e plateia. Segundo Maland,[157] o título da obra durante as gravações era *The Masses* (nome semelhante ao do jornal do Partido Comunista), o que antecipava seu teor político.[158] Na época, Chaplin negaria tal informação e destacaria o lado de entretenimento do filme, para não afastar espectadores "menos politizados" e evitar a censura – o que mostra uma tentativa de utilizar a imprensa a seu favor, transformando polêmicas em propagandas, e as determinações comerciais que a obra teria que lidar.

"O filme é uma criação da coletividade",[159] tanto por ser feito *para* um coletivo – a bilheteria das massas, que deve mais do que compensar os gastos investidos –, quanto por ser feito *por* um coletivo. Em *Tempos Modernos*, a ênfase no público amplo aparece na escolha pelo filme mudo (silencioso), com trilha, efeitos de som e partes de cinema falado (sonoro). Tal decisão de Chaplin, cerca de oito anos depois da introdução do som no cinema, além de uma tentativa de preservar e articular a pantomima com as novas tecnologias, deve ser vista como questão política. Durante uma importante e longa viagem, entre 1931 e 1932, o cineasta testemunharia a Depressão econômica e seus efeitos por diversos países e se envolveria cada vez mais publicamente em debates políticos relacionados à crise. Fatores que serviriam como ponto de partida para seu próximo trabalho. Assim, se este trataria de problemas de âmbito público (ordem épica[160]) e de escala mundial, deveria buscar tais espectadores, além dos

[156] TAYLOR apud BRAVERMAN, op. cit., p. 99.
[157] MALAND, op. cit., p. 145;
[158] Nos anos 1910, havia a *The Masses* e, nos anos 1930, a *New Masses*. MALAND, op. cit., p. 127 – 143.
[159] BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 172.
[160] "A tradição alemã dividiu as nossas experiências no mundo em três dimensões, às quais correspondem três gêneros literários. A dimensão da interioridade, da subjetividade, que corresponde ao gênero lírico. A dimensão pública, a dimensão da vida cotidiana, no sentido rua, muita gente reunida, [...], a esfera política, a esfera dos

americanos; um filme mudo tem mais apelo internacional que outro falado. No aspecto financeiro, uma eventual baixa bilheteria no mercado doméstico – já acostumado aos *talkies* (filmes falados) –, poderia ser compensada com esse alcance em outros países. Um aproveitamento da fama de Chaplin, do imperialismo de Hollywood e sua distribuição massificada.[161] Ao contar "uma história americana", o filme enfatizaria a parcela da classe trabalhadora do país composta por imigrantes (o próprio Chaplin), salientar esse aspecto da realidade "local" era uma forma econômica de também se dirigir aos trabalhadores do mundo.

Três planos gerais se sucedem: os operários atravessam uma avenida e caminham para a fábrica, que aparece ao fundo (já parte do cenário de Charles D. Hall, Russel Spencer e equipe).[162] Aglomeram-se nos relógios de ponto e seguem para o serviço. Em *plongée*, um enorme maquinário forma uma perspectiva na imagem – vigas de sustentação, tubulação, paredes brancas e janelas completam a arquitetura cenográfica. Um plano médio mostra outro ponto de vista, no qual uma parte do maquinário aparece em detalhe e um funcionário, de uma posição mais elevada, observa a movimentação dos demais. A trilha sonora, gradualmente, torna-se semelhante ao som de máquinas.

Plano geral do setor de controle (ou do dínamo), com mais turbinas e um painel, composto por manivelas, registros e uma tela. A trilha é interrompida por um apito de fábrica. Um funcionário forte e sem camisa (Sam Stein) aciona uma grande alavanca, que emite ruídos e faíscas, ligando – por meio de energia elétrica – os motores.

Corta para um c*lose-up* de uma superfície de vidro com a inscrição "*President*" e "*Electro Steel Corp*." – um obstáculo diante da câmera, que não se detém e, através da montagem, entra sem ser anunciada: substituição gradual para um plano americano do presidente da empresa (Allan Garcia), de terno e gravata borboleta, em seu balcão de negócios, montando um quebra-cabeça. Ele desiste do jogo e, com um ar de tédio, passa os olhos num jornal (*funny papers*), cuja última página mostra uma história em quadrinhos do *Tarzan*. Depois, engole um comprimido, trazido por sua secretária,[163] observa numa tela

---

negócios, a esfera das guerras, isso é a esfera do épico. E a terceira esfera, que corresponde ao âmbito da vida privada; [...] família, briga de pai com filho, briga entre irmãos, amores, grandes paixões. Esta é a esfera do dramático." COSTA, I. Brecht e o teatro épico, disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092. Último acesso: 03/12/2017.

[161] Os dois últimos consolidados com a introdução do som.

[162] De acordo com Dan Kamin, essa tomada utilizou um recurso técnico conhecido como "*matte shots*" para criar uma fábrica inexistente, o qual reduzia os custos do filme. KAMIN, *The machine age: Modern Times*, op. cit., p. 34/36.

[163] Não conseguimos identificar o nome da atriz (sempre que possível indicaremos o nome dos atores).

alguns setores da fábrica e aciona uma campainha. Plano médio do setor dos controles, o patrão aparece na tela dentro da tela e o som estridente se espalha pelo local. O funcionário responsável corre para atender ao chamado: "Seção 5, mais rápido, 4.1". O expediente mal começou e o presidente já ordena – em alto e bom som – um aumento de velocidade. O empregado bate uma continência e mexe nos controles.

A cena da sala do presidente interrompe o ritmo agitado da sequência inicial. Os planos gerais, a movimentação dos operários ("anônimos") e a vibração da trilha sonora contrastam com o plano americano do presidente (individualizado), que aparece sentado, e a ausência de trilha – a cena do setor do dínamo faz uma mediação desse contraste. O filme, que acompanhava os homens a caminho do serviço, faz um desvio, para mostrar outras partes da fábrica, o qual ampliaremos para elucidar e antecipar alguns aspectos da obra.

A referência ao *Tarzan* reitera a comparação entre homem e animal. E o personagem dos quadrinhos assemelha-se ao funcionário dos controles; neste, a força física contrapõe-se comicamente a suas tarefas, como se houvesse um desperdício. Sem demora, o presidente é caricaturizado como desocupado, mas o quebra-cabeça, que é mero passatempo para o executivo, pode adquirir valor didático para o espectador, ao funcionar como metáfora para a estrutura do próprio filme – cuja armação narrativa do todo mantém visíveis suas partes. *Tempos Modernos* também é montado com "peças" (do jogo e da máquina) de tamanhos variados, *grosso modo*, os episódios: da fábrica, hospital, cenas de rua, prisão, navio naufragado, lar idealizado, loja de departamentos, barraco caindo aos pedaços, fábrica em reforma, café-restaurante. Episódios que são interligados por fios de enredo (o primeiro, centrado em Carlitos; o segundo, na *gamin*; e o terceiro, na amizade entre eles, a partir da metade do filme) e cujo "tema unificador é a luta por sobrevivência".[164] Essa luta, velha conhecida de Carlitos, em *Tempos Modernos*, ganha importância decisiva – agravada pela crise econômica – e, como veremos, também funcionará como elemento desagregador. No filme, esse tema principal ganhará expressão na luta por trabalho, moradia, alimento, felicidade; e envolverá outros temas como a relação entre o homem e o animal (e a máquina); o fordismo; a vida urbana; a noção de progresso; a sociedade fraturada em classes etc.

A estrutura episódica não agradou grande parte dos críticos, tanto da época como de hoje. E, em geral, eles não relacionaram devidamente tal estrutura aos temas. Por exemplo, para Otis Ferguson, crítico americano dos anos 1930, *Tempos Modernos* "é um longa-

[164] ROBINSON, op. cit., p. 444.

metragem feito com muitos curtas de um ou dois rolos, cujos títulos poderiam ser *A fábrica*, *O presidiário*, *O vigia* e *O garçom cantor*"; Ferguson diz que o filme possui novos pontos de vista – da fábrica, greves e miséria –, "mas eles são secundários", um fio de enredo e "o resto são coisas de comédia desconectadas".[165]

As reações dos críticos da época – diz Maland – "sugerem que eles perceberam muitos elementos na obra. Mas seus textos também demonstram que embora houvesse diferentes sabores para agradar pelo menos um pouco a todos, eles não estavam misturados bem o suficiente para agradar alguém completamente".[166] A obra gerou opiniões diversas e certa divisão, em linhas gerais, críticos conservadores consideraram *Tempos Modernos* entretenimento desprovido de política, enquanto os progressistas diziam que a obra era tanto engraçada quanto socialmente comprometida – no entanto, para grande parte destes, Chaplin poderia ter sido mais explícito; cobrança que era produto da crescente importância atribuída à arte engajada na Depressão econômica.[167]

Tais avaliações de certo modo se mantiveram até nossos dias. Por exemplo, para David Robinson, o filme "é uma resposta emocional às circunstâncias da época, sempre baseada na comédia" e não tem "a estrutura orgânica e integrada dos longas anteriores de Chaplin";[168] Richard Schickel vai mais longe: "narrativamente, é um filme remendado [*patchy film*], quase uma compilação de muitos curtas fora de moda".[169]

Com base numa leitura, com expectativas dramáticas, que não estabelecia tantas associações para além daquelas da linearidade do enredo, os críticos, em geral, desperdiçaram (ou neutralizaram) boa parte do filme – problema na recepção de seus longas, que Chaplin conhecia.[170] Mesmo autores progressistas não perceberam que a dificuldade para se produzir cinema engajado a partir de Hollywood era justamente um dos conflitos que constituíam *Tempos Modernos*. Kyle Crichton, crítico da época, chegou perto; ele se surpreendeu que tal filme pudesse ter sido realizado e estivesse sendo distribuído: "Para qualquer um que tivesse estudado a organização, financeira e ideológica, de Hollywood, *Tempos Modernos* não era

[165] FERGUSON, O. *Hallelujah, Bum Again*. In: SCHICKEL, R (ed). ***The Essential Chaplin***. Chicago: Ivan R. Dee, 2006, posição 2713. [*ebook*].
[166] MALAND, op. cit., p. 155.
[167] Ibidem, op. cit., p. 155 – 156.
[168] ROBINSON, op. cit., p. 466.
[169] SCHICKEL, R. *Introduction: The Tramp Transformed*. In: SCHICKEL, op. cit., p. 344.
[170] Como indica uma declaração sua a respeito de *Em busca do ouro*: "A dança dos pãezinhos. Isso é tudo pelo que me parabenizaram. É um mero dente da roda da máquina. Um detalhe. Se isso é tudo que eles notaram especialmente, eles deviam estar cegos durante o resto!". Apud ROBINSON, op. cit., p. 491.

tanto um bom filme, mas um evento histórico".[171] Era possível começar a estudar essa organização a partir do próprio filme. Por exemplo, Charles Maland diz que *Tempos Modernos* é em vários aspectos uma das obras mais interessantes e fascinantes de Chaplin e que poderia ser estudado como um caso de ambivalência entre estética e política, que, para ele, é evidente no filme em si, mas também aparente em sua produção, publicidade e mesmo em sua recepção crítica.[172] Em outras palavras, tais "ambivalências" correspondem às contradições do contexto histórico e das condições nas quais o filme foi realizado, e que foram assimiladas em sua forma, como marcas não apagadas – para já estabelecermos uma afinidade eletiva com os objetos antiquados.

Vinte anos ligam o relógio despedaçado, de *A casa de penhores*, ao enorme relógio intacto, em plano fechado, que inicia *Tempos Modernos*. O desaprisionamento das forças produtivas, que a célebre *gag* metaforizava, tomara um rumo contrário, o qual poderíamos caracterizar como a difusão e consolidação do fordismo nos Estados Unidos – a introdução do som assinala a implementação desse modelo de produção fabril no cinema e a padronização da uma narrativa clássica hollywoodiana, que privilegiava sua estrutura dramática; ou seja, um cinema convencional (ou dominante), nos moldes do drama burguês. No entanto, o *crash* de 1929 e a crise econômica elevariam a temperatura da luta de classes e explicitariam as contradições produzidas nesse percurso de desenvolvimento capitalista – inclusive a relação conflituosa entre a *gag* e a narrativa (que representava a luta de classes), lida nos filmes anteriores de Chaplin como uma "estrutura orgânica e integrada".[173] Já não era possível desenvolver plenamente aquela estrutura espacial baseada em *gags*, assim como, Carlitos não possui a mesma vulgaridade (produtiva) e o melodrama não é satirizado como no curta-metragem; mas havia como lutar para promover sabotagens e refuncionalizações a partir da narrativa clássica e aproveitar o caráter de mercadoria do filme.[174] Para entendermos esse processo entre a estrutura deste e seus temas, poderíamos começar com a contradição que faz

[171] Apud MALAND, p. 152.
[172] MALAND, op. cit., p. 143.
[173] Ver também: KARNICK, K.B; JENKINS, H. *Introduction: Funny Stories*. In: ***Classical Hollywood Comedy***. New York: Routledge, 1995, p. 63 – 86.
[174] Segundo Benjamin, "Brecht criou o conceito de 'refuncionalização' para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção a serviço das lutas de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista". BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 127.

com que seu título soe como uma autoironia, uma vez que, em 1936, o cinema mudo já era um passado distante para o público.[175]

De acordo com David Cook, a passagem do cinema mudo para o sonoro (cuja data simbólica é o lançamento de *O cantor de jazz*, 1927) começou como uma estratégia de marketing dos estúdios, para reverter a diminuição do público.[176] Tal estratégia exigiu investimentos altíssimos – compra de novos aparelhos para o *set* de filmagem e a instalação de rede elétrica nas salas de exibição, por exemplo –, fazendo com que os estúdios recorressem a empréstimos, o que, por sua vez, fortaleceu a aliança entre Hollywood e Wall Street; que investia há anos na indústria cinematográfica de olho nos lucros financeiros e ideológicos – o cinema já se mostrara um excelente veículo de propaganda para o *American Dream* e o *American way of life*.[177]

Para tornar o negócio mais seguro, executivos de corporações e bancos passaram a ocupar cargos de supervisão e controle nos estúdios. Em pouco tempo, diz Cook, os filmes começariam a ser produzidos de acordo com o método mais eficiente que a indústria americana havia alcançado: a linha de montagem de produtos padronizados. O procedimento passava a ser rigorosamente planejado e dividido. *Grosso modo*, na concepção do filme, elaborava-se um roteiro super-detalhado de como ele deveria ser feito (inclusive descrição dos planos),[178] já nos moldes da censura do *Hays Office* e da Igreja Católica – o que facilitava o trabalho e evitava perda de tempo e dinheiro (por exemplo, uma história de amor terminava em casamento; de crime, em punição); na execução, o roteiro seguia para os setores da produção, da qual saía o filme pronto, praticamente conforme descrito no papel. A novidade do som trouxe o público de volta, tanto que a bilheteria dos primeiros anos já mais do que compensava os gastos investidos – lucros que também possibilitariam a sobrevivência de Hollywood na Depressão econômica –; já em 1928, o pior filme sonoro superava em bilheteria o melhor filme mudo.[179] Assim como, consolidou o sistema de estúdios e a verticalização da indústria: os maiores estúdios (MGM, Paramount, Warner Bros., 20th

[175] COOK, op. cit., p. 266.
[176] Nos Estados Unidos, o rádio e o automóvel se tornaram formas alternativas de diversão para um público já cansado das desgastadas fórmulas de Hollywood. Ibidem, p. 253 – 266.
[177] Ibidem, p. 296 – 302.
[178] Ibidem, p. 209.
[179] Ibidem, p. 262.

Century-Fox e RKO) passaram a deter não apenas os meios de produção, mas também os de distribuição e exibição.[180]

O processo de produção de *Tempos Modernos* apresentaria semelhanças com esse novo padrão hollywoodiano, mas também diferenças importantes. Chaplin chegou a adaptar seu estúdio para a nova tecnologia – investindo uma considerável soma –, mas os resultados dos testes de falas não foram muito encorajadores.[181] Com isso, o cineasta descartaria a possibilidade de um filme integralmente sonoro e realizaria um filme mudo, no qual ampliaria e desenvolveria os experimentos com som iniciados em *Luzes da Cidade* (1931) e acrescentaria partes de cinema sonoro. O cineasta também teria problemas com um aperto da fiscalização de impostos promovido pelo governo, devido à situação da economia;[182] ou seja, Chaplin tinha independência financeira para produzir o filme, mas a questão era delicada. Em agosto de 1934, o roteiro estava pronto, mas não tinha o formato convencional e seria modificado ao longo do trabalho, por exemplo, episódios seriam descartados ou reelaborados e o final modificado.[183] "Trabalhei muito em *Tempos Modernos*. Quando trabalhei uma cena à perfeição, parece que ela caiu da árvore. Eu balanço os ramos e sacrifico os melhores episódios. Eles têm existência individual. Posso mostrá-los separadamente, um por um, como meus primeiros filmes de dois rolos".[184] Na verdade, não podia, pois Chaplin era da United Artists, um estúdio menor, e só detinha os meios de produção e não os demais.

As filmagens começaram em outubro de 1934, ano da história americana que Michael Denning classifica como "emblema de insurreição, agitação e esperança";[185] por outro lado, a administração Roosevelt completava cerca de um ano e meio, e já lançara as bases do *New Deal*. Como começamos a ver, a produção do filme seria marcada por uma tensão entre as demandas de seus assuntos políticos, que geraram polêmicas, e as comerciais (seu lado de entretenimento, não menos político), e conjugaria concepção e execução, reagindo a um contexto bastante instável. Assim, a estrutura episódica (e heterogênea) seria resultado desse processo, baseado numa relação entre: a necessidade de tornar a obra atrativa um pouco a todos; junto com a tentativa de compor um panorama sócio-histórico de sua época (determinações dos temas épicos e do fordismo); a experiência histórica de muitos anos seria

[180] COOK, op. cit., p. 296 – 302.
[181] KORNHABER, D. ***Charlie Chaplin, Director***. Evanston: Northwestern University Press, 2014, p. 209.
[182] ROBINSON, op. cit., p. 457.
[183] Ibidem, p. 469 – 472.
[184] Apud ROBINSON, op. cit., p. 491.
[185] DENNING, M. ***The Cultural Front****: the laboring of American culture in the twentieth century*. London: Verso, 1998, p. xiv.

condensada em “poucos dias” do entrecho tradicional, o que ocasionaria problemas, veremos que sua curva dramática não se desenvolve, permanecendo incompleta e repetitiva, mais baseada no “acaso” do que em elos de causalidade – características que, por sua vez, também eram sintomas da crise econômica e do “empreendimento individual”.

Através do contexto da introdução do som, percebemos que “uma história da indústria”, do subtítulo, pode abranger a própria indústria cinematográfica. Além disso, como escreve Maland,[186] o termo “indústria” poderia se referir tanto à habilidade do trabalhador, quanto à fábrica como setor da economia – Raymond Williams ensina que é a partir da Revolução Industrial que o termo ganha esse último significado, antes disso, ele designava atributos humanos: “habilidade, assiduidade, perseverança, diligência”.[187] De acordo com Denning, distinções como essa faziam parte da retórica dos anos 1930, quando até as palavras eram “trabalhadas”[188] – e se mostravam históricas, poderíamos acrescentar. Veremos que esse termo, mais do que uma “ambigüidade”, assinala uma contradição, uma vez que a indústria capitalista se desenvolve às expensas da habilidade do trabalhador. Assim, embora não tenhamos visto nenhum calendário na parede da *Electro Steel Corp.*, o tempo dos relógios de ponto será contraposto a um tempo histórico.

Na continuação da análise, vamos mostrar como o filme tenta assimilar produtivamente seus temas em diferentes níveis de sua estrutura formal e evidenciar a mencionada luta política (tomando partido nela e funcionando como um campo de treinamento), na qual o espectador também era parte interessada. Por isso as primeiras imagens funcionam como uma *provocação*, para que o público não seguisse *Tempos Modernos* contemplativamente, como dóceis ovelhas. Assim, o filme gradualmente forneceria materiais e ferramentas para que o espectador examinasse sua época, no entanto, este também seria examinado e testado, através da ironia da obra. Como argumentaremos, esse episódio da fábrica é situado antes do *crash*, quando a atividade industrial americana estava em alta.

[186] MALAND, op. cit., p. 150.
[187] WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 15 – 16.
[188] “*The language itself was ‘labored’*”. DENNING, op. cit., p. xvi – xvii. Parafraseando Benjamin, poderíamos dizer: uma época em que o mundo do trabalho tentava tomar (também) a palavra. BENJAMIN, O autor como produtor, op. cit., p. 124.

2.2 A produção do fordismo: um "novo homem" e uma "nova sociedade"

> "Eu fui notificado por pseudo-especialistas que o trabalho repetitivo destrói a alma e o corpo, mas esse não foi o resultado de nossas investigações." [189]

Plano geral do setor da produção, a trilha sonora é reintroduzida e a câmera, de Rollie Totheroh e Ira Morgan, realiza um giro mostrando o ambiente, no qual aparecem operários, rodas, correias de transmissão e linhas de montagem. Enquanto os alto-falantes anunciam: "Contramestre, verifique a série cinco" e "As porcas estão frouxas", aparece Carlitos justamente apertando porcas. Parte da trilha sonora acompanha a batida das ferramentas, simulando o barulho da fábrica, enquanto outra, a performance do *clown*.[190]

Plano médio da esteira rolante, Carlitos se coça – o corpo mecanizado continua corpo –, perde algumas peças e esbarra em Big Bill (Stanley Sandford), que desconta, com um chute. O contra-mestre (Walter James) cobra mais agilidade, o dedo em riste é sua ferramenta, e sua bronca também se mostra um gesto repetitivo; Carlitos tenta retrucar, mas precisa "manter-se na linha"... Uma abelha aparece para atazaná-lo (*close-up*) e, com seu vôo irregular, mais livre, parece zombar dos homens "presos" à esteira automática. Plano médio, um colega (James C. Morton) o "ajuda", mas, além da abelha, acerta o rosto do *clown*. Em seguida, sua ferramenta se enrosca numa porca, ele é arrastado e, mais uma vez, é socorrido pouco amavelmente. Nova interrupção, para outra bronca – enfatizada pela trilha sonora. Depois de um novo aumento de velocidade, os alto-falantes anunciam uma substituição temporária, que o *clown* aproveita. No entanto, mesmo fora da linha, ele ainda repete os movimentos de sua função, precisando sacudir-se para retomar o autocontrole. Plano médio da entrada do banheiro, Carlitos bate o cartão num relógio-ponto, que mais parece uma peça de museu.[191] Como podemos ver, os tempos não são tão modernos assim...

As célebres sequências de Carlitos na linha de montagem são uma sátira ao fordismo, forma de organização do trabalho desenvolvida a partir do taylorismo. Nelas, as *gags* se

---

[189] FORD, Henry Apud KAES, A. ***Shell Shock Cinema*** – *Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press, p. 175.

[190] A trilha do filme foi composta por Chaplin, que contou com uma equipe técnica (Alfred Newman, Edward Powell, David Raksin, Paul Neal, Frank Maher) e sessenta e quatro músicos, para condução, arranjo e gravação. BROCK, T. *The Music in Modern Times*. In: https://www.charliechaplin.com/en/films/6-Modern-Times/articles/132-The-Music-of-Modern-Times, último acesso: 14/01/2018.

[191] STEWART, G. *Modern Hard Times: Chaplin and the Cinema of Self-Reflection*. In: Critical Inquiry, Vol, 3, No. 2 (Winter, 1976), p. 302.

sucedem como as peças na linha, porém, não como "coisas de comédia desconectadas". As "peças cômicas" vão sugerindo conexões entre si, com base naquilo que descrevemos como um tema e suas variações. Por exemplo, a comparação entre o homem e o animal é retomada – e acrescenta-se nela a máquina – lembrando a seguinte formulação de Marx: "uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colméia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colméia em sua mente antes de construí-la com a cera".[192] Para Marx, o trabalho é um processo entre o homem e a natureza. "Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências que nela jazem latentes e submete o jogo de suas forças a seu próprio domínio."[193] Ou seja, humaniza-se e torna-se dono de si próprio. Mas não é bem isso que vemos em cena.

Marx, ao observar as fábricas já de seu tempo, diz Konder, verificou que "os trabalhadores – os homens que produzem os bens materiais indispensáveis à vida – não se *realizam* como seres humanos nas atividades deles. Ao contrário, na indústria moderna do capitalismo o trabalho é odiado pelos trabalhadores...".[194] Seu conceito de alienação está ligado a esse processo,[195] cujo último estágio era o fordismo. Fixado no esboço-de-gesto e numa posição da linha, o trabalhador não tem autonomia e o todo do trabalho na mente.[196] Assim, ele "entra" (Carlitos, literalmente, como veremos) na linha de montagem como "força de trabalho", mera matéria-prima que, junto a outras, vai compor o produto a ser fabricado.

> Todas as formas de produção capitalista... – escreve Marx – têm em comum o fato de que não é o operário quem utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário; contudo, somente com as máquinas é que está inversão adquire, tecnicamente, uma realidade concreta.[197]

[192] MARX, K. O processo de trabalho e o processo de valorização. In: **O capital – crítica da economia política**, Livro I. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 255 – 256
[193] Ibidem, p. 255 – 256.
[194] KONDER, L. **Marx – vida e obra**. São Paulo: Paz & Terra, p. 33 – 34.
[195] "Tendo sido obrigados a vender sua força de trabalho a outro, os trabalhadores também entregam seu interesse no trabalho, que foi agora 'alienado'. [...] Torna-se, portanto fundamental para o capitalista que o controle sobre o processo de trabalho passe das mãos do trabalhador para suas próprias. Essa transição apresenta-se na história como *a alienação progressiva dos processos de produção* do trabalhador". BRAVERMAN, op. cit., p. 59.
[196] PINTO, op. cit., p. 38.
[197] Apud BENJAMIN, Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 125.

Famoso pela linha de montagem, o fordismo, no entanto, se tornaria bem mais amplo. Aquela era uma parte importante e contribuiu para o que, de acordo com Augusto, foi a principal inovação de Ford: incutir em seus contemporâneos a noção de produção e consumo em massa de produtos padronizados.[198] De acordo com David Harvey,

> O que havia de especial em Ford (e que, em última análise, distingue o fordismo do taylorismo) era a sua visão, seu reconhecimento explícito de que produção em massa significava consumo de massa, um novo sistema de reprodução da força de trabalho, uma nova política de controle e gerência do trabalho, uma nova estética e uma nova psicologia, em suma, um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista.[199]

Para Ford, uma nova sociedade poderia ser construída por meio do poder corporativo, a partir desse consumo massificado.[200] Estratégia que se misturava com manobras de cooptação: a esteira automática não foi implantada sem resistência dos operários, para vencê-la e evitar sindicalização (combativa dos *Industrial Workers of the World*, IWW), Ford anunciou um salário de cinco dólares e uma jornada de oito horas, "uma das mais refinadas manobras de redução de custos que jamais fizemos",[201] ele ironiza em sua autobiografia. Tal manobra se mostraria prática para o trabalhador "entrar na linha", e também para que ele tivesse tempo de lazer e renda para consumir os produtos produzidos em massa nas fábricas – ou seja, para que ele permanecesse na "linha" depois do expediente.

O "novo homem" a ser criado pelo fordismo era o consumidor.[202] Harvey conta que, por volta de 1916, Ford enviou pesquisadores aos lares dos seus trabalhadores (em grande parte, imigrantes) para avaliar se eles tinham certa "probidade moral, de vida familiar e de capacidade de consumo prudente (isto é, não alcoólico) e 'racional' para corresponder às necessidades e expectativas da corporação" – o que Antonio Gramsci classifica como uma "aparência de 'puritanismo'".[203] Uma experiência, continua Harvey, que não durou muito

[198] PINTO, op. cit., p. 34.
[199] HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 121.
[200] Ibidem, p. 122.
[201] Apud BRAVERMAN, op. cit., p. 132.
[202] "Na fase primitiva da acumulação capitalista, 'a economia política só vê no proletário o operário', que deve receber o mínimo indispensável para conservar sua força de trabalho; jamais o considera 'em seus lazeres, em sua humanidade'. Esse ponto de vista da classe dominante se inverte assim que o grau de abundância atingido na produção de mercadorias exige uma colaboração a mais por parte do operário. Subitamente lavado do absoluto desprezo com que é tratado em todas as formas de organização e controle da produção, ele continua a existir fora dessa produção, aparentemente tratado como adulto, com uma amabilidade forçada, sob o disfarce de consumidor." DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 31
[203] "Deve-se observar como os industriais (especialmente Ford) se interessaram pelas relações sexuais de seus empregados e, em geral, pela organização de suas famílias; a aparência de "puritanismo" assumida por esse

tempo, mas cuja existência era um sinal dos "dos profundos problemas sociais, psicológicos e políticos que o fordismo iria trazer".[204] Como explica Raymond Williams, na produção em massa, a competição entre fabricantes dificulta o planejamento e faz com que as pesquisas de mercado misturem-se com propagandas: no lugar de descobrir demandas, criá-las e estimulá-las. "Com o fortalecimento dessa tendência, se torna cada vez mais óbvio que a sociedade não está controlando sua vida econômica, mas é em parte controlada por ela".[205] Processo que enfraquecia uma "consciência social", diz Williams, e reduzia a atividade humana a previsíveis padrões de demanda e consumo "da mão para a boca".

Para esse "novo homem" o trabalho continuava a ser desumano, algo a ser esquecido ou compensado através do consumo e lazer – casa própria, automóvel, rádio, eletrodomésticos, sessões de cinema etc. A partir dessas experiências podemos ver como o fordismo iria se expandir socialmente. Se o taylorismo poderia ser entendido como a racionalização do tempo; o fordismo era a *espacialização* desse tempo racionalizado.[206] A "nova sociedade" era uma ampliação da "jaula de aço" (do mundo da "ação-racional-em finalidade") e *Tempos Modernos* vai montar seu painel, mostrando as relações de produção, vigilância e consumo (e suas contradições) da fábrica para outras instituições representativas, como, hospital, polícia (prisão), burocracia, lojas de departamento etc. Tal ampliação também será indicada pela trilha, por exemplo, ao evocar o som de máquinas para as demais "engrenagens sociais", e na forma como os veículos aparecem, sobretudo, como ambulâncias, carros de trabalho, camburões, trânsito – e num *outdoor*.

A *gag* com o telão do banheiro satiriza um traço dessa sociedade, a vigilância obsessiva. Embora esta funcionasse, sua própria necessidade também mostrava que as coisas não estavam tão sob controle assim. "Se o operário se aliena em sua atividade produtiva, a verdade é que o capitalista se aliena em sua atividade improdutiva",[207] diz Konder, explicando que, para a teoria marxista, embora os capitalistas "se aproveitem da alienação do trabalho do operário, eles também sofrem as conseqüências desumanizadoras da divisão social do

---

interesse (como no caso do proibicionismo) não deve levar a avaliações erradas; a verdade é que não se pode desenvolver o novo tipo de homem exigido pela racionalização da produção e do trabalho enquanto o instinto sexual não for adequadamente regulamentado, não for também ele racionalizado." GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere – Volume 4**: Temas de cultura. Ação católica. Americanismo e fordismo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, p. 252.

[204] HARVEY, op. cit., p. 122.

[205] WILLIAMS, W. ***The Long Revolution***. London: Chatto &Windus, 1961, p. 296 – 297.

[206] JAMESON, J. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 60.

[207] KONDER, op. cit., p. 35.

trabalho, quer dizer, do sistema que engendra o fenômeno".[208] As instituições burguesas, em alguma medida, também se alienam de seus criadores, como provam as guerras e as crises, mas também o cinema progressista – o que conferia potenciais subversivos ao lazer.

Com base nos escritos de Lênin[209] e Benjamin[210], poderíamos argumentar que um filme, ao eleger o trabalho na linha de montagem como um dos temas, já possui certo grau de autorreferencialidade. Hollywood mesmo havia se transformado numa e Carlitos, como operário da linha, não deixa de ser uma autorreferência. Chaplin, no entanto, reforça esse aspecto ao longo da obra. Nesse episódio poderíamos citar as cenas nas quais há "uma tela dentro da tela" e a célebre sequência em que Carlitos é engolido pelas engrenagens, desliza como um filme no interior do projetor[211] e depois é resgatado "voltando o filme". Ao submeter o trabalho alienado na esteira (e o fordismo) à análise, Chaplin inclui seu próprio ofício de cineasta, conferindo à metalinguagem associações didáticas entre: operários e artistas; indústria (de base, siderúrgica) e indústria cinematográfica. Assim, numa relação mais dinâmica entre "base e superestrutura", o cinema é representado como uma das forças sociais responsáveis pela produção primária da própria sociedade e dos próprios homens, isto é, "a produção e reprodução da vida real".[212]

Dessa maneira, o filme mostra o cinema como parte do sistema fordista – um meio que produz e reproduz o fordismo e que usa os operários-artistas e os espectadores-consumidores, estimulando um comportamento de dóceis ovelhas conformistas –; mas não adere a certo fatalismo.

---

[208] KONDER, op. cit., p. 35.

[209] "O [aparato do] cinema é sistematicamente empregado para o estudo do trabalho, para as melhores operações e o aumento de sua intensidade, isto é, para acelerar os trabalhadores" LÊNIN, V. *The Taylor System – Man's Enslavement by the Machine.* https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1914/mar/13.htm Último acesso: 03/12/2017.

[210] "Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme". BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 125.

[211] Os cineastas Luc e Jean-Pierre Dardenne comentam tal semelhança no documentário *Chaplin Today*, extras do DVD da Versátil.

[212] WILLIAMS, Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011, p. 48 – 49.

2.3 *A spanner in the works* [213]

Diferente dos irmãos Lumière, Chaplin filma a entrada dos trabalhadores na fábrica e, em vez da forma naturalista, assistimos a uma construção artificial – que não exclui a anterior, mas a assimila criticamente. Frank Krutnik[214] explica que nas comédias da época, o cômico é jogado no centro de um mundo ficcional já pronto, e a identidade que ele assume divide-se entre alinhar-se, como personagem, e desempenhar sua performance, como artista. Nesse sentido, a ferramenta de Carlitos, a chave estrela (*spanner*), remete à expressão do título desta seção, que de certa forma sintetiza a função de nosso operário de fábrica: atrapalhar o desenvolvimento natural da produção fordista (e da narrativa clássica). Na *mise-en-scène* (ou coreografia...) da linha de montagem notamos uma diferença entre Carlitos e os demais operários, que destaca o *clown.* Através de uma atuação mais estilizada, Chaplin mostra a dialética entre o uso instrumental da tecnologia no fordismo e seu uso progressista no cinema, no qual até mesmo a mecanização do homem é fonte de criatividade e humor. Como escreve Michael North, Chaplin utiliza a linha de montagem para produzir comédia, em vez de dominação,[215] suscitando, poderíamos acrescentar, um movimento em contracorrente.

Essas cenas representam uma vitória simbólica do trabalhador sobre a máquina (na forma como ela é usada no capitalismo) e desenvolvem aquilo que Walter Benjamin chama de a "vingança" que o ator de cinema realiza em nome do espectador,[216] pois trata do próprio trabalho alienado. Os espectadores que sentem seu emprego como uma rotina mecanizada (leia-se escravizante), mesmo que não seja numa linha de montagem – "*locus classicus* da insatisfação no trabalho"[217] –, se vêem representados na tela, através de uma identificação, mas também de um estranhamento, e isso estimula neles tanto um sentimento de dignidade, quanto uma resistência contra a naturalização dessa condição pelo cotidiano (tendência apontada pela atuação dos demais).

---

[213] "Uma chave nas engrenagens", expressão em inglês (britânico) que num sentido figurado significa: impedir ou atrapalhar o desenvolvimento de uma atividade, seu andamento "natural".
[214] KRUTNIK, F. *A spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian*. In: KARNICK, K.B; JENKINS, H (ed). ***Classical Hollywood Comedy***. New York: Routledge, 1995, p. 26 – 27.
[215] NORTH, M. ***Machine-Age Comedy***. Oxford: Oxford University Press, 2009, posição 3614 [*ebook*].
[216] BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 179.
[217] "A indústria automotiva é o *locus classicus* de insatisfação no trabalho; a linha de montagem a representa de modo essencial. Mas o que espanta é o grau em que o descontentamento da linha de montagem e do operário se reflete no funcionalismo do escritório e até nas funções gerenciais. O escritório, hoje, onde o trabalho é segmentado e autoritário, é quase sempre uma fábrica." Relatório Força-Tarefa Especial Apud BRAVERMAN, op. cit., p. 39 – 40.

Gramsci identificou uma forma de superação[218] noutro sentido: com treinamento e hábito, apenas o gesto físico se tornaria mecanizado, deixando "o cérebro livre e desimpedido para outras ocupações".[219] Para o filósofo italiano, o trabalho rotinizado seria então como caminhar – não haveria a necessidade de pensar cada movimento – e até os industriais compreendiam essa ameaça presente nos novos métodos. Por isso, diz ele, a expressão sobre o "gorila operário" era relativizada, pois este, uma vez habituado ao trabalho, poderia pensar em outras coisas: que sua ocupação não lhe dava satisfações imediatas e que queriam reduzi-lo a uma besta de carga. No entanto, isso dependia de certas circunstâncias, a saber, se os operários estavam organizados em sindicatos e depois do trabalho frequentavam reuniões, motivados pela insatisfação, ou se a suportavam, pensando num cargo (e salário) melhor e a casa própria – *sonhos de consumo*, que poderíamos relacionar com o que Mike Davis denomina a "mentalidade pequeno-burguesa" do proletário americano, os quais a (relativa) prosperidade dos anos 1920 pareciam tornar possíveis.[220] Pensemos em Carlitos, que, sem nenhuma pressa para voltar ao serviço, numa transposição cômica, utiliza a ferramenta para lixar as unhas e ainda chama a atenção de seu substituto quando este tenta devolver-lhe as chaves; já vimos que o ar de pequeno-burguês do *Little Tramp* era um dos aspectos cômicos de sua figura, mas no novo contexto essa fusão adquiria valor sintomático, quando trabalhadores começavam a se identificar mais com uma ascensão social via consumo, do que com a classe trabalhadora.[221]

A linha de montagem aumentou a produtividade e os lucros, possibilitando o pagamento de um alto salário, que, no entanto, era destinado a uma parte (ainda que considerável) da mão-de-obra, que Gramsci denomina de "a aristocracia operária"[222] (que no filme poderia ser: o funcionário dos controles, o contramestre, alguns operários etc.) – afinal, o alto salário, para continuar "redução de custos", não poderia comprometer os lucros da empresa e a concorrência entre trabalhadores. Vemos a hostilidade entre Carlitos, colegas e superiores – os dois primeiros não conseguem se ajudar, sem se agredir; um gesto que mostra o nível da concorrência no trabalho (e uma estratégia do filme de mostrar uma coisa e seu

[218] Essa superação não significa a simples negação do fordismo, mas inclui sua assimilação.
[219] GRAMSCI, op. cit., p. 271 – 272.
[220] DAVIS, M. ***Prisoners of the American Dream*** *– Politics and Economy in the History of the US Working Class*. London/New York: Verso, 1990, p. 21.
[221] "A elevação do salário desperta no trabalhador a obsessão do enriquecimento [típica] do capitalista, que, contudo, ele apenas pode satisfazer mediante o sacrifício de seu espírito (*Geist*) e de seu corpo". MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 27. Ver também: BITENCOURT, G. **Modernização urbana e experimentação formal em "Manhattan Transfer"**, de John dos Passos. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, 2017, p. 175 – 178.
[222] GRAMSCI, op. cit., p. 273.

contrário). Ademais, a rotatividade na linha era alta, poderíamos dizer que ela empregava e desempregava muitas pessoas, assim como, aumentava postos não-especializados e diminuía os especializados.

Ao reunir num mesmo espaço inúmeros operários, a esteira aumentava a concorrência, mas também criava condições materiais para ideias coletivas. Nas sequências do setor de produção, percebemos uma coincidência entre o som dos instrumentos e das ferramentas, que vai além da mera redundância: ela aponta uma associação entre o trabalho de operários e o de artistas. Por um lado, num sentido negativo: a introdução do som assinalou a verticalização da indústria cinematográfica, seus conglomerados passaram a deter praticamente o monopólio dos meios de produção, distribuição e exibição; e os trabalhadores intelectuais (artistas), a ocupar uma posição na linha de montagem de Hollywood. Para uma parcela deles, valia o que diz Benjamin: sua proletarização não os tornava proletários, pois, "a classe burguesa pôs à sua disposição, sob a forma da educação, um meio de produção que o torna solidário com essa classe e, mais ainda, que torna essa classe solidária com ele devido ao privilégio educacional";[223] e Brecht: os intelectuais, de um ponto de vista econômico, participam da gerência – através de compensações financeiras –, "enquanto, de um ponto de vista social, tendem já para o proletariado".[224] Todavia, na indústria de entretenimento americana, uma importante parte desses profissionais, explica Denning,[225] vinha da classe trabalhadora e imigrante, e tivera uma formação no teatro de variedades (o próprio Chaplin); além disso, grande parte de seu público era dessa classe. Fatores que conferiam um sotaque plebeu e étnico a esse aparato cultural,[226] transformando-o num campo em disputa – ainda que desigual. Encoberta por uma ilusória aliança de classes durante a década de 1920, essa luta começaria a se tornar explícita a partir de 1929.

As sequências de Carlitos na esteira automática expressam esse conflito, que diversas vezes seria neutralizado pela crítica como uma luta contra a "tirania das máquinas".[227] O filme, no entanto, mostra que a luta entre trabalhador e máquina representa outra: a luta de classes (entre capital e trabalho). Sua autorreferencialidade, recurso que Chaplin vinha

[223] BENJAMIN, B. O autor como produtor, op. cit., p. 136.
[224] BRECHT, B. Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny. In: **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 11 – 12.
[225] DENNING, op. cit., p. xviii – xix, p. 47.
[226] O desenvolvimento desse aparato cultural, explica Denning, estava ligado ao fordismo e sua divisão entre trabalho e lazer, e trabalho manual e mental. O aparato ia desde uma indústria de entretenimento ligada à cultura de massas, imprensa, até universidades, produção científica etc. DENNING, op. cit., p. 38 – 50.
[227] ROBINSON, op. cit., p. 466. Michael North, por exemplo, que faz uma análise interessante, diz que, em *Tempos Modernos*, Chaplin parece lamentar a Revolução Industrial inteira. NORTH, op. cit., posição. 3636.

trabalhando pelo menos desde *Em busca do ouro*,[228] procura evidenciar essa diferença, assim, em vez de um recurso que isola e esgota a obra nela mesma, tenta mostrar que essa luta diz respeito a todos os trabalhadores e que há diferentes usos da técnica. *Tempos Modernos* mantém uma consciência viva e produtiva de ser filme, estimulando no espectador um distanciamento, para que, diferente dos operários na esteira rolante, ele não fique preso ao enredo e consiga ter uma noção mais ampla, para realizar associações entre os elementos da cena – desde a mais simples abelha (ou ainda, as axilas, o corpo do ator) até o "todo".

Ele poderia notar que, na *Electro Steel Corp.*, há uma única voz: a do dono – a qual apenas é ouvida através dos dispositivos técnicos, ou seja, é a posse dos meios que lhe confere autoridade. Nesse sentido, a combinação de cinema mudo e o uso criativo do som evidenciava relações de produção da época, quando apenas executivos tinham voz para mandar – inclusive no cinema: ao comandar sua equipe por câmeras e telões, o presidente representa uma "figuração" daquela aliança entre Hollywood e o capital corporativo e financeiro (Wall Street). Além disso, a trilha sonora de um filme convencional geralmente não é notada em si mesma e como resultado do trabalho de músicos. O filme "clássico" de Hollywood, como mercadoria padronizada e serializada, tende a apagar suas marcas do trabalho e seu processo de fabricação, como explica Jacques Aumont, tais filmes "mascaram" seu caráter de montagem.[229] Assim, se, nesses filmes, o trabalho coletivo tende a ser apagado em função da estrutura dramática e da representação do universo diegético, em *Tempos Modernos*, esse trabalho é preservado.

A concorrência na linha é encenada através da comédia pastelão e de uma movimentação dos atores que combina e coordena gestos repetitivos a outros "imprevistos" e irregulares. As grosserias e a fisicalidade desse tipo de humor e as reiteradas comparações entre o homem e o animal se contrapõem à vida regrada (automatizada) do fordismo, não como indisciplina, mas numa coreografia precisa, na qual o trabalho dos atores não desaparecia no personagem. Tal coreografia denunciava a degradação do operário e o caráter autoritário da "nova sociedade". E expressava, na harmonia dos movimentos, uma espécie de

[228] O enredo de *Em busca do ouro* conta uma histórica de ascensão social, mas, através da autorreferência, tal ascensão e o próprio filme são problematizados. Em *O circo*, a autorreferencialidade se torna mais evidente, inclusive a relação da obra com o público. "Pode-se argumentar que a autorreferência não é seu único conteúdo, mas antes uma espécie de conotação suplementar pela qual a obra procura justificar sua própria existência, uma vez dada a situação histórica única – a divisão do público, a crise dos gêneros, a perda de status da arte no mercado –, na qual a autorreferencialidade passa a existir e pode, ela própria, ser documentada." JAMESON, op. cit., p. 127.
[229] AUMONT, op. cit., p. 60, 64 e 74.

cooperação e possíveis laços entre operários e artistas.[230] Se, por um lado, pretendiam reduzir o operário a condição de máquina ou de animal domesticado, por outro, ele poderia aprender algo com ambas, com a precisão da primeira, e com o fato de que o homem é um animal e a consciência disso é uma forma de vinculá-lo a sua própria história humana.

Outras formas de trabalho coletivo e "cooperação" são indicadas no processo de plágio contra *Tempos Modernos*,[231] por mostrar que a equipe de profissionais envolvidos na realização inclui até advogados – poderíamos comparar os créditos dos dois filmes estudados para verificar o aumento de profissionais e cargos (e da divisão do trabalho) –, e que a obra se inspirava (ou apropriava-se) em outras. O filme de Chaplin mantém uma relação com *A nós a liberdade* (*À nous la liberté!*, 1931), de René Clair, *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), de Fritz Lang; e também com obras literárias, como, *Tempos Difíceis* (*Hard Times*, 1854), de Charles Dickens; e com a tradição picaresca.[232] Além disso, há um reaproveitamento até de seus trabalhos anteriores, reelaborando e recombinando quadros cômicos. Se o tempo do fordismo, do relógio de ponto, repunha o passado de uma forma negativa, com relações de produção arcaicas, mobilizar essa tradição e fazer referências à história eram formas de tornar visível e mais vivo esse trabalho coletivo e engajar também o passado na luta.

2.4 A função da máquina

Plano médio da sala do presidente, a secretária vem avisá-lo sobre uma visita. Três homens entram com uma máquina. Um deles coloca uma maleta sobre a mesa e aciona o gravador: "Bom dia, meus amigos. Essa gravação vem até vocês através da *Sales Talk Transcription Company, Incorporated*. É o vendedor mecânico quem lhes fala. Tenho o prazer de apresentar-lhes o Sr. J. Willacomb Bellows, o inventor da máquina alimentadora Bellows" – o sujeito (Murdock MacQuarrie) se inclina ao ser mencionado – "um dispositivo

[230] Como escreve Brecht, a comédia pastelão não era apenas um produto do meio das classes baixas, mas também um meio de produção. BRECHT, *The Threepenny Lawsuit.* In: SILBERMAN, M (ed). ***Brecht on Film and Radio***. London: Bloomsbury, p. 165 – 168.

[231] A empresa Franco-alemã Tobis processou Chaplin por causa das semelhanças entre *Tempos Modernos* e *A nós a liberdade*, de René Clair. ROBINSON, op. cit., p. 481. De fato, há várias semelhanças entre os filmes: a comparação entre a fábrica e a prisão, algumas coreografias para representar o automatismo de trabalhadores e prisioneiros e até algumas *gags* na linha de montagem.

[232] MELLEN, op. cit., p. 38. KARNICK, K.B; JENKINS, H. *Introduction: Funny Stories*. In: ***Classical Hollywood Comedy***. New York: Routledge, 1995, p. 63 – 86.

prático que automaticamente alimentará seus homens durante o trabalho. Não pare para almoçar, supere a concorrência. A autoalimentadora Bellows eliminará a hora do almoço" – justamente a hora preferida de Carlitos (quando tem o que comer) – "aumentará sua produção e diminuirá seus custos", diz a mensagem dirigida ao executivo. A gravação ainda apresenta algumas características da "máquina maravilhosa" e termina propondo uma demonstração prática, pois "atos falam mais que alto que palavras".

"*Sales talk*" significa "conversa de vendedor" (lábia), uma pista para deixar o espectador desconfiado. Como escreve Donna Kornhaber,[233] as vozes mediadas por aparelhos em *Tempos Modernos* são de indivíduos vinculados ao sistema de poder e do capital: ou dão ordens ou tentam vender algo; elas procuram moldar o mundo de acordo com seus objetivos e não admitem resposta. Enquanto, nos filmes convencionais, o som serve para homogeneizar a cena e tornar os personagens mais "reais" (num sentido ilusionista) – vale lembrar que o diálogo é uma categoria fundamental para o drama burguês –, no filme de Chaplin, o dispositivo sonoro inverte a hierarquia entre objetos e personagens e contribui para destacar os elementos da cena. De acordo com Dan Kamin, a divisão do trabalho é levada ao absurdo separando o vendedor de seu discurso.[234]

A alimentadora automática é uma sátira à noção de progresso no capitalismo, o desenvolvimento da técnica atrelado predominantemente aos interesses financeiros e seu teste funciona, entre outras coisas, como um artifício do filme para testar essa noção – e chamar "às falas" outras categorias de trabalhadores mentais: cientistas e publicitários. A sequência toda tem cerca de sete minutos, mais de um terço do episódio da fábrica, ou seja, de mero intervalo, o almoço vira um bloco temático. A "hora do almoço" é vista pelo executivo como perda de tempo e pode ser eliminada para aumentar a produtividade, assim como, elementos que não contribuem para o andamento ou continuidade da curva dramática num roteiro padrão podem ser eliminados como desnecessários. *Tempos Modernos*, ao invés de eliminar essa hora, vai enfatizá-la e multiplicá-la em inúmeras passagens, reforçando que a mencionada perspectiva épica (distanciada) dos materiais também precisa ser levada em consideração.

Essas multiplicações expressam o poder da técnica (a produção em larga escala), mas atrelado às necessidades vitais humanas. Aquelas funcionam como um basta às promessas de felicidades do capitalismo, que a crise iria desmascarar; e, com isso, reivindicar o direito dos

[233] KORNHABER, op. cit., p. 215 – 216.
[234] KAMIN, op. cit., p. 6/36.

excluídos de sentar-se à mesa (do progresso) – é também essa possibilidade que os executivos querem controlar. No progresso teleológico, ligado à razão instrumental,[235] o tempo "homogêneo e vazio" do relógio de ponto, outro objeto multiplicado ao longo do filme, é uma propriedade privada,[236] como escreve Guy Debord: é um tempo das coisas, vinculado à produção em série e as leis da mercadoria. O principal produto – diz Debord – que essa produção fez passar da raridade luxuosa para o consumo corrente foi "a *história*, mas apenas como história do movimento abstrato das coisas, que domina todo uso qualitativo da vida".[237] A reivindicação de "*viver* o tempo histórico"[238] em sua plenitude ultrapassava a condição de operário-consumidores.

O avanço da técnica reduz a participação do operário, o que poderia ser compensado se o tempo adquirido virasse, em vez de mais-valia, estudo ou descanso – a exemplo do encarregado dos controles que aparece lendo uma revista; gesto que, entretanto, diante dos colegas da produção, se transforma em regalia e o aproxima do chefe. Em outras palavras, esse avanço poderia ser usado a favor da autonomia do operário, autonomia que o *alimenta*,[239] se pensarmos numa equação entre a fome do corpo e a fome mental, para um equilíbrio humano – o que podemos depreender da proposição de Marx, na qual o trabalho aparece como vital também ao ser vinculado ao alimento (mel) e ao abrigo (colméia). Dois exemplos do avanço da técnica a serviço da emancipação do operário eram o próprio cinema (progressista) e a teoria marxista, os quais poderiam contribuir para a reconstrução da rede de cultura, ciência e aprendizado que costumava ser estender a partir do trabalho.[240]

A relação do homem com a máquina era uma questão complexa e da ordem do dia na época. Como explica David Harvey, "uma ala do modernismo apelou para a imagem da racionalidade incorporada na máquina, na fábrica, no poder da tecnologia contemporânea ou da cidade como 'máquina viva'".[241] De acordo com o autor, o "racional" estava ligado à eficiência tecnológica para atingir metas socialmente úteis, mas o modernismo também assumiu no período entre-guerras uma forte tendência positivista. "Uma visão tão limitada das

[235] Razão do mundo da "ação-racional em finalidade", que separa "meios e fins", assim como, "concepção e execução". Ela pretende alcançar o progresso mediante o sacrifício do corpo e do espírito do trabalhador.
[236] DEBORD, op. cit., p. 99.
[237] Ibidem, p. 99.
[238] Ibidem, p. 100.
[239] Uma relação mais dinâmica entre as coisas materiais e espirituais, como colocada por Benjamin. LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio** – uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2014, p. 58 – 61. Ver também BRAVERMAN, op. cit., p. 121.
[240] Sobre tal cultura ver BRAVERMAN, op. cit., p. 112 – 123.
[241] HARVEY, op. cit., p. 38.

qualidades essenciais do modernismo estava bastante propensa à perversão e ao abuso", diz Harvey, mencionando *Tempos Modernos* como uma objeção ao mito da máquina.[242]

"As máquinas devem beneficiar a humanidade. Elas não devem se traduzir em tragédia e lançar os homens ao desemprego. Os equipamentos que poupam trabalho não são realmente feitos para o lucro, mas para ajudar a humanidade na busca da felicidade",[243] ainda que idealista, tal declaração de Chaplin esclarece um pouco sua posição sobre a função da técnica. Apesar da *Electro Steel Corp.* pertencer ao ramo siderúrgico, não sabemos direito o que ela produz, mas, ao longo do expediente e nessa última cena, recebemos pistas. É também por meio do próprio ocultamento, que o filme tenta mostrar o que de fato se produz na fábrica. Como escreve Iná Camargo, "Marx insistia que não se deve apresentar a produção capitalista como algo que ela não é, por exemplo, 'produção que tem por finalidade imediata a satisfação ou a criação de meios de satisfação de alguma necessidade'; seu objetivo imediato e motivo determinante é a produção de mais-valia", lembra a autora, que complementa: "E desde Adam Smith os ideólogos do capitalismo sabem que um dos segredos desse sistema é *criar necessidades*".[244]

A cena do teste transforma algo trivial como o almoço num evento digno de espanto e além de vincular a técnica (um assunto "sofisticado") à comida (um assunto "baixo", a depender da classe social), como necessidades vitais, ela as coloca, ao lado do trabalho e da diversão, como motivo para reunir pessoas. A função dessas ocasiões é semelhante à descrita por Benjamin[245] sobre o teatro brechtiano: mostrar as separações que existem na totalidade falsa e mistificadora do público; é a partir dessa constatação que pode surgir uma unidade mais concreta, baseada em interesses em comum. No teste, a "plateia" é dividida em interesses diversos, até antagônicos. De um lado, os executivos, interessados em aumentar a produção e diminuir os custos, e os cientistas, em vender seu produto; de outro, os trabalhadores, que aparecem reduzidos a cobaias.

No início do experimento, a máquina tem ares de mordomo ou babá. Em plano americano, Carlitos aparece acomodado na engenhoca, que lhe serve sopa, pedaços de carne e milho (*close-up*, câmera subjetiva). De repente, ela começa a girar a espiga rápido demais, fazendo com que os grãos quase atinjam a lente da objetiva (semelhantemente à *gag* com a

[242] HARVEY, op. cit., p. 39.
[243] Apud ROBINSON, op. cit., p. 464.
[244] COSTA, I. Brecht no cativeiro das forças produtivas. In: **Nem uma lágrima**, São Paulo: Expressão Popular : Nankin Editorial, 2012, p. 150.
[245] BENJAMIN, Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, op. cit., p. 86 – 87.

bolacha de *A casa de penhores*). A equipe técnica intervém, mas piora a situação. A máquina descontrolada joga sopa, serve alguns parafusos e distribui pancadas com o guardanapo, nocauteando Carlitos. Ou seja, não se mostra "prática", segundo o presidente da empresa. Em vez disso, revela-se uma comediante promissora, ao realizar uma performance de comédia pastelão, como observa Garret Stewart.[246] Seu número também mostra a transformação de uma postura servil numa rebelde e, em meio ao absurdo da situação, a promessa histórica da técnica, acabar com a escassez, é apontada: Carlitos, que almoçava apenas uma maçã, com a máquina, tem sua refeição aumentada. No capitalismo, porém, isso tem um custo alto: o trabalhador é reduzido "a uma atividade abstrata e a uma barriga".[247]

Por reunir os principais temas tratados no filme (relação do homem com a máquina, alienação, noção de progresso, alimento), tal cena tem uma função semelhante daquela em que Carlitos analisa o relógio em *A casa de penhores*. O mecanismo da máquina fornece uma amostra do funcionamento do filme e sua produção: o movimento circular, no qual as coisas vão trocando de lugares e papéis; e a questão sobre sua praticidade ou utilidade. O caráter de experimentação e intervenção, próprio da ciência e da arte; "vamos tentar mais uma vez com a sopa", tentativas correlatas às dezenas de tomadas para chegar ao resultado desejado nas filmagens, aspecto no qual Chaplin era famoso – o que Benjamin chamou de a perfectibilidade que o cinema tornava possível.[248]

Por outro lado, diferente do teatro, no cinema, as apresentações não podiam ser reguladas com base na reação do público.[249] Chaplin compensava um pouco essa fraqueza transformando sua equipe técnica (e a si mesmo) em plateia, durante a produção e depois ao projetar as cenas gravadas, testando-as e regulando as mudanças de acordo com suas reações.[250] Esse aspecto de uma dialética entre concepção e execução era praticamente impossível nos filmes hollywoodianos, com sua rígida divisão e sua base em fórmulas de sucesso, regulando-se pela bilheteria, ou pelo que chamavam de o "gosto do público", e para isso contavam com um setor próprio (publicitário) e com os jornalistas. Os filmes de Chaplin também contavam com propaganda e já mencionamos sua "*sales talk*", ao dizer que *Tempos Modernos* era apenas entretenimento.

---

[246] STEWART, op. cit., p. 301.
[247] MARX, op. cit., p. 26.
[248] De acordo com Richard Brody foram cerca de duzentas tomadas (imaginemos também o trabalho para selecionar e editar o material). < https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/charlie-chaplins-scandalous-life-and-boundless-artistry > último acesso em 15/04/2018.
[249] BRECHT, B. **Diário de trabalho V.2**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 81 – 82.
[250] ROBINSON, op. cit., p. 165 – 168, p. 475.

Um dos efeitos cômicos da autoalimentadora tem como base um qüiproquó, a máquina, criada para determinado fim, realiza outro. O qüiproquó é um recurso recorrente como fonte de humor nos filmes de Chaplin e, em *Tempos Modernos*, ele ajuda a compor sua engrenagem. Desde a autoironia do título, que também funciona como ironia a sua época; o gesto de agitar a bandeira vermelha no protesto, cena que mostra um encontro, mas também um desencontro das partes; quando Carlitos esbarra com a *gamin*, na primeira vez em que se encontram, e assume a culpa do furto, cena que mistura falta de indulgência, interesse próprio e boa ação; até o final do filme, quando o queijo comum é transformado em queijo-suíço; e a canção-pantomímica: um pequeno conto de prostituição ou de noivado? Esta última diversas vezes desperdiçada como *nonsense*. Essas sequências testam o espectador: como se esse recurso se desdobrasse num modo de ver o "duplo (ou vários)-sentido" das coisas, para que ele duvidasse do que via na tela.

No teste da autoalimentadora, justamente quando ela sai do controle é que podemos perceber que Chaplin está no controle (ainda que não totalmente) e realiza a performance cômica de forma um tanto invertida. Gradualmente, o filme propõe outro uso da máquina, ligado às necessidades vitais humanas, um processo que se desenvolve à medida que o espectador pratica esse uso a partir do próprio filme.

2.5 *Ballet mécanique*

> *O Circo* [1928] é o primeiro produto da arte do filme que também é o produto da idade. Chaplin ficou mais velho desde o último filme [Em busca do ouro, 1925]. Mas ele também atua como velho. E a coisa mais comovente nesse novo filme é a sensação de que Chaplin agora tem uma clara visão geral de suas possibilidades e está decidido a trabalhar exclusivamente dentro desses limites para atingir seus objetivos.[251]

Chaplin certa vez teria dito, observa Esther Leslie,[252] que invejava Mickey Mouse porque o desenho animado não precisava parar para respirar entre uma *gag* e outra. Quando filmou *Tempos Modernos*, o artista tinha aproximadamente 46 anos, mas a questão da idade

[251] BENJAMIN, W. *Chaplin in retrospect*. In: **The *work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media***. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 335.
[252] LESLIE, E. ***Hollywood Flatlands****: Animation, Critical Theory and the Avant-garde*. London: Verso, 2004, p. 111.

ganhava um contorno diverso: no cinema falado, filmado a 24 quadros por segundo, a imagem é mais lenta e realista do que no mudo (18 ou 16 quadros por segundo). O primeiro gera um efeito de ilusão maior do que o segundo, no qual a imagem parece acelerada.[253] Essa questão mostra que a figura do *clown* estava ligada ao cinema mudo não apenas pela pantomima (e ausência de fala), mas pelo seu próprio jeito de movimentar-se e sua agilidade. Michael North, sobre essa passagem de Benjamin, escreve que o aspecto de "velho" poderia dizer respeito ao próprio filme, pois *O circo* foi lançado na fronteira do cinema mudo para o sonoro.[254] Alguns críticos da época, diz Maland, consideraram a obra de 1928 antiquada, porque suas *gags* e estrutura lembravam aquelas dos curtas-metragens; como vimos, *Tempos Modernos* também seria caracterizado dessa forma, no entanto, diferente de boa parte dos autores, defendemos que esse aspecto era algo a ser valorizado. No final do expediente, a *Electro Steel Corp.* se transforma num picadeiro. Sabemos que os artistas deste executam seus números com a precisão da máquina e que o circo também "mistura" homens e animais e é o lugar da fantasia e da ilusão, assim como, de uma anarquia controlada. O sistema capitalista, no entanto, e apesar de todo planejamento e vigilância, acelerava para o descontrole.

"E assim o tempo marcha até o final da tarde" – o intertítulo pode ser uma referência, como observa Kamin,[255] ao *newsreel The March of Time*, mas também à "marcha do progresso" e, nessa última parte deste episódio e nos próximos, veremos aonde ela nos conduzirá. O presidente ordena velocidade máxima na produção. Carlitos tenta acompanhar (a trilha acentua o ritmo frenético), até que se desespera: ele se joga sobre a esteira atrás das peças e segue pela linha até ser engolido por uma abertura – como escreve Kamin: "*The nut tightener goes completely nuts*" (O apertador de porcas fica complemente louco), o autor mostra como o filme explora diferentes sentidos da palavra "*Nut*".[256]

Num plano geral inusitado e peculiar (quase em duas dimensões) do interior das engrenagens, o *clown* aparece deslizando pelas rodas dentadas, ao som de uma trilha onírica de *music box*, que realça o aspecto surrealista da cena: em vez de ser trucidado pelas máquinas, Carlitos desliza como um filme no interior do projetor – a fronteira entre universo onírico e o da vigília será desenvolvida pela obra, mas, em *Tempos Modernos*, as afinidades eletivas com o surrealismo (como com a biomecânica e o teatro brechtiano) travarão uma disputa com a ordem burguesa. Como escreve North, a cena serve de metáfora para a

[253] O documentário *Chaplin Today* compara cenas de *Tempos Modernos* que foram gravadas nos dois registros.
[254] NORTH, op. cit., posição 3606 [*ebook*].
[255] KAMIN, op. cit., p. 7 e 8/36 [ebook].
[256] Ibidem, p. 8/36.

transformação de Chaplin em mercadoria.[257] Mas, uma mercadoria um tanto indigesta ao sistema. Deitado sobre uma enorme roda dentada, o *clown* aproveita para apertar suas porcas; ou seja, as porcas que ele aperta nas peças também estão presentes nos motores principais, chamando a atenção para a relação entre pormenor e todo. Assim, seu esboço-de-gesto alienado se transforma num potencial gesto de sabotagem, e o espectador, ao realizar tais associações, passa de uma postura de consumidor inofensivo para outra mais crítica e ativa. E, se há pouco quase nos desesperamos com Carlitos, agora, nos distanciamos dele.

Plano médio da esteira, Carlitos retorna (ao comportamento dos curtas), senta-se na linha e gira suas ferramentas, que já não parecem pesadas. O colapso nervoso é representado por um balé, ou seja, não é uma representação convencional da loucura, lembrando a mencionada definição de Frank Krutnik, sobre a divisão do ator cômico entre a personagem ficcional e a performance artística. Na primeira de três partes da dança, Carlitos mexe, com as chaves, narizes e mamilos dos colegas, transforma-as em chifres (imitando um animal mecânico) ao ver a secretária e a persegue por causa dos "botões-porca" de sua roupa, depois, na rua, persegue outra mulher, também por causa de dois maliciosos botões – esta é uma distinta senhora (usa chapéu e bolsa) e apresenta um tipo social que reaparecerá em outros momentos. Entre as duas perseguições, Carlitos se depara com um hidrante cujos parafusos são do mesmo formato das porcas e seu gesto "emoldura" tal objeto: o hidrante remete à água subterrânea sob pressão, no sentido de uma força reprimida, que, embora não esteja aparente, existe. Ademais, ao explorar as semelhanças de formatos nesses diversos parafusos e botões, a dança relaciona máquinas, animais, seres humanos e impulso sexual. A perseguição à segunda mulher acaba quando um policial aparece, invertendo os papéis, Carlitos corre de volta para a fábrica, lança as ferramentas para cima e não se esquece de bater o cartão antes de entrar, lançando-o também no ar.

A segunda parte acontece no setor de controle, o *clown* imita zombeteiramente, com um ar infantil, os movimentos do responsável da área, aplicando "a repetição e descontinuidade" de sua função aos comandos, o que ocasiona explosões nas turbinas e interfere no sistema de câmeras da fábrica – um corte mostra o presidente desesperado com os aparelhos em pane. Aqui a questão da "vingança" ganha maior expressão, Carlitos desconta

[257] North diz que o movimento de Carlitos, como um filme no projetor, inclui o aparato do cinema em sua crítica à máquina (algo relacionado ao que dissemos sobre o filme mostrar o cinema como parte do fordismo). No entanto, para o autor, o filme não se coloca tanto como contraponto a esse uso. North também diz que certa pobreza de recursos da cena se desdobraria na pobreza dos personagens. Preferimos ver como uma medida de economia, que aliás não impediria a cena de se tornar icônica. NORTH, op. cit., posição 3637 [*ebook*].

os sucessivos aumentos de velocidade e a divisão dos setores também começa a ser ameaçada. Na terceira parte, o *clown* explora as linhas de montagem a seu favor e espirra óleo no rosto dos colegas, transformando, com um número de palhaço, a fábrica num picadeiro de circo – sabemos que usualmente o óleo é esborrifado com parcimônia para lubrificar as engrenagens, para "facilitar" seu funcionamento; à primeira vista, Carlitos não economiza, mas também não esborrifa a esmo, ele acerta os olhos dos demais.[258] Os funcionários tentam persegui-lo, e um artifício é adicionado ao típico número da comédia pastelão: Carlitos religa a esteira, fazendo com que eles voltem ao trabalho, mostrando comicamente o automatismo dos colegas. O clímax dessa parte é quando ele, como um trapezista, pendura-se num gancho; uma segunda modalidade de linha de montagem, localizado num setor da produção, que ainda não aparecera. O "ponto alto" é enfatizado também pela trilha, como um rufar dos tambores.

A dança expressa o descontrole do operário, mas também uma reconquista simbólica sobre o próprio corpo e subjetividade, outrora subdivididos. Ao percorrer diversos setores da fábrica, essa reconquista é ampliada, superando, também simbolicamente, a divisão do trabalho. O ar infantil que Carlitos adquire em alguns momentos representa tanto a retomada do homem numa idade anterior a essa divisão, quanto a imaturidade de um protesto solitário. O didatismo da sequência consiste em mostrar como um protesto individual é limitado, Carlitos vai direto para o manicômio. Porém, enlouquecer é a coisa mais sensata que poderia ocorrer ao operário naquelas condições de trabalho, assim, a loucura de Carlitos denuncia a loucura do sistema. Se, em *A casa de penhores*, a lógica pervertida de Carlitos triunfava (também na estrutura da obra), aqui ela luta contra a razão instrumental e as constantes reinserções da ordem desta razão.

Ademais, a transformação do gesto alienado em movimentos lúdicos e expressivos tenta recuperar e atualizar uma tradição coletiva. Mas esta não como o peso da civilização e sim como uma libertação de toda experiência, de acordo com a noção benjaminiana de uma barbárie positiva.[259]

O "esboço de gesto" e a mecanização fordista se transformam numa coreografia de refinada pantomima, arte que Chaplin aperfeiçoaria ao longo de sua vida: "Durante anos, especializei-me em um tipo de comédia – estritamente, a pantomima. Eu a avaliei, calibrei, estudei. Tenho sido capaz de estabelecer princípios exatos que governam suas reações nas

[258] Se na cena anterior o filme testou o sentido do "paladar", nessa e em outras brinca com outros sentidos.
[259] BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 114 – 199.

plateias."[260] O balé seria resultado de um acúmulo dos temas das *gags*, uma quantidade que se transformava (brevemente) numa nova qualidade; assim como, de um acúmulo da experiência coreográfica de Chaplin.[261]

Nesse sentido, se as novas formas de organização industrial seqüestravam a experiência e a autonomia do trabalhador, a arte vinha em seu auxílio como uma pedagogia para reconstruí-la, transformando a fábrica num local divertido. O gesto alienante era transformado em movimentos cuja graça funcionava como fonte de felicidade e aprendizado para o espectador. Daí também o ar infantil, como alusão ao potencial de aprendizado da criança. Em cena, a atuação de Chaplin funciona como uma espécie de dispositivo (des)organizador e o prazer de ver seu trabalho (que inclui sua equipe) é semelhante àquele descrito por Meyerhold sobre ver trabalhadores habilidosos em ação. Se lembrarmos dos ensinamentos do diretor russo, esse número e outros poderiam representar tentativas de quebrar o automatismo do corpo social (da plateia), tanto físico quanto intelectual.

No final do episódio, um plano médio mostra o setor dos controles, onde o presidente aparece ao lado de policiais, do encarregado do setor e dos demais operários, uma reunião simbólica;[262] o primeiro, diante da recusa de Carlitos em descer, manda que o guindaste seja abaixado. Embora derrotado, o *clown* ainda consegue espirrar óleo no rosto do patrão e de Big Bill, e, antes de ser jogado na ambulância, no médico e no policial.

Vimos que o principal produto que a siderúrgica *Electro Steel Corp.* produz é a mais-valia (e grades para a "jaula de aço") e como certos artifícios (concorrência, altos salários) impedem a usina siderúrgica de, em contrapartida, produzir "a massa férrea do

[260] Apud Robinson, op. cit., p. 473.
[261] Essa nova qualidade ocasiona uma surpresa ao espectador, nos termos da explicação de Brecht: "O simples fato de conhecer o homem de determinada maneira gera um sentimento de triunfo; e também é prazeroso não o conhecer totalmente, de modo definitivo; ao contrário, ele não se exaure com facilidade, abrigando e ocultando dentro de si muitas possibilidades (de onde vem sua capacidade de desenvolvimento). Sabê-lo passível de ser modificado por seu ambiente e, por sua vez, de modificar o ambiente – isto é, ser capaz de lidar com conseqüências –, tudo isso gera a sensação de prazer. Claro que isso não se aplica quando o homem é visto como algo mecânico, totalmente substituível, sem resistência, como acontece hoje por causa de determinadas condições sociais". BRECHT Apud BENJAMIN, W. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão). In: **Ensaios sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 20.
[262] Essa reunião parece expressar o que diz Benjamin sobre os trabalhadores alemães: "Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião que ela nadava com a corrente. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da corrente, na qual ela supunha estar nadando. Daí só havia um passo para crer que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava uma grande conquista política." BENJAMIN, Sobre o conceito da História. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 227.

proletariado."[263] Essa seria uma das principais tarefas da "década vermelha",[264] um campo de batalha no qual *Tempos Modernos* também travaria combate.

2.6 Rupturas: o *crash* e o discurso de conciliação

> "Já passamos o pior, e com uma união determinada de esforços nos recuperaremos rapidamente..." [265]

"Procure relaxar e evite transtornos [*excitement*]" (intertítulo), diz o médico a Carlitos – que aparece vestido com seus trajes típicos e recuperado do colapso nervoso. Ele assente, mas já na escadaria do hospital, é surpreendido com os choques da vida moderna: enquanto o *clown* se espreguiça, a imagem se dissolve parcialmente para o *close-up* de um braço manuseando uma britadeira e quatro planos mostrados obliquamente: em plano geral, dois caminhões de bombeiro passam em velocidade; trânsito de automóveis e aglomeração de pessoas; plano médio dessa movimentação e de outro ponto de vista da avenida – a trilha sonora acentua a confusão dos movimentos.

O efeito cômico é ocasionado pelo disparate do conselho do médico diante da agitação da metrópole. Para os habitantes da modernidade é difícil relaxar, eles precisam desenvolver um tipo de atenção aguda, cujos primeiros sintomas e efeitos foram interceptados por Charles Baudelaire (e Edgar Allan Poe):

> Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-nos estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria elétrica. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de "um caleidoscópio dotado de consciência".[266]

A sequência de *Tempos Modernos*, no entanto, além de mostrar essa experiência, remete ao *crash* de 1929, o colapso da bolsa de Nova York – início do que se tornaria a

[263] BENJAMIN, Sobre alguns temas em Baudelaire, In: **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 114.
[264] COSTA, **Panorama do Rio Vermelho**. São Paulo: Nankin Editorial 2001, p. 89.
[265] Presidente americano Herbert Hoover, em maio de 1930, Apud GALBRAITH, J. **1929 – A Grande Crise**. São Paulo: Larousse, 2010, p. 139.
[266] BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire, op. cit., p. 124-125.

Grande Depressão, época em que o capitalismo seria colocado em xeque e essa desorientação se ampliaria para a conjuntura política. Assim, essas imagens suscitam um movimento, entre indivíduo e circunstâncias históricas, semelhante ao descrito por Benjamin, quando relaciona a função do cinema à experiência da vida moderna, daquele que enfrenta desde o trânsito à ordem social vigente.[267] Tanto o *crash* quanto esse enfrentamento serão confirmados pelas cenas seguintes.

Michael North interpreta a montagem dessas imagens como "francamente distópica",[268] por mostrar o desnorteamento do *Little Tramp* com os choques urbanos, que fazem com que sua cela pareça confortável. North, entretanto, parece cometer um ligeiro erro na sequência do filme, ao dizer que essa cena sucede a primeira prisão de Carlitos.[269] O autor observa que a estrutura dramática de *Tempos Modernos* não segue uma causalidade: primeiro a fábrica leva os trabalhadores à loucura com as demandas por produtividade, depois inexplicavelmente fecha as portas.[270] Mas é essa ausência de motivação (dramática) e a utilização de um registro próximo ao dos *newsreel* que procuram ocasionar um estranhamento e induzir o espectador a uma posição distanciada (épica). As fábricas fecharam por causa da quebra da bolsa.[271] Como escreve Mellen, os episódios do filme não são simplesmente dispostos aleatoriamente.[272] Por um momento o espectador se sente desorientado, como Carlitos, mas ao rir da cena consegue se distanciar. A estrutura formal do filme tenta assimilar os choques e a fragmentação ameaçadores e utilizá-los a favor do espectador, mostrando como o cinema poderia funcionar como um campo de treinamento. Assim, se o operário da linha de montagem não tem o todo do trabalho na mente e, por extensão, o todo do processo sócio-histórico, o cinema progressista (*Tempos Modernos*, como exemplo) poderia

[267] BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 192.
[268] NORTH, op. cit., posição 3732 [*ebook*].
[269] Charles Maland também comete um erro parecido, ao dizer que a cena do protesto sucede a prisão de Carlitos. Dan Kamin diz que, em 1954, Chaplin relançou o filme e fez algumas alterações, mas ele menciona apenas mudanças na canção-pantomímica do final e não mudanças na ordem dos episódios. MALAND, op. cit., p. 152; KAMIN, op. cit., p. 35/36.
[270] North diz que essa falta de sentido (dramático) é expressão dos ciclos irracionais dos negócios modernos e que a estrutura repetitiva do filme é a ampliação do colapso nervoso de Carlitos. Conforme estamos argumentando, ao se distanciar de Carlitos, o espectador pode superar esse colapso e alienação. NORTH, op. cit., posição. 3679. [*ebook*]
[271] O processo histórico não foi tão simples e linear, mas de acordo com Galbraith: "Em 1933, o Produto Nacional Bruto (produção total da economia, GNP na sigla em inglês) era quase um terço inferior ao de 1929. Somente em 1937 o volume físico da produção recuperou os níveis de 1929 e depois logo voltou a cair. Até 1941, o valor em dólares da produção permaneceu inferior ao de 1929." GALBRAITH, op. cit., p. 161.
[272] Como escreve Mellen, as sequências do filme vão mostrando o aprofundamento das contradições com simetrias ligando os episódios. MELLEN, op. cit., p. 38.

reconstituir e organizar essa experiência histórica usando, entre outros recursos, sua montagem de forma expressiva.

Essa sequência constitui mais uma intervenção do narrador, ou seja, mostra a presença de uma instância narrativa que está contando a história. Em vez dos motivos serem situados diegeticamente enquanto cenas – por exemplo, Carlitos poderia deixar o hospital e se deparar com um trabalhador operando uma britadeira numa obra, em seguida, com ruas movimentadas –, eles são introduzidos abruptamente e como fragmentos, uma economia na narrativa que possibilita a esta maior produtividade formal, acentuando-se o efeito cômico e o choque, que confronta o espectador. De fato, *Tempos Modernos*, "narrativamente, é um filme remendado" e sua heterogeneidade lembra uma colagem das artes plásticas.[273]

Tal procedimento é o contrário do padrão hollywoodiano, complementando o que já vimos: as leis de continuidade dramáticas, que mascaram a montagem, fazem com que o filme pareça "contar a si próprio", como no drama, com seus elos de causalidade e a "quarta parede".[274] Esse apagamento acentua um efeito de ilusão e de "transparência" – assim, nesses filmes convencionais, o que aparece na tela tem a pretensão de se passar pela própria realidade – que conduz o espectador a "esquecer-se de si mesmo" e mergulhar na obra, um comportamento contemplativo, como caracterizado por Benjamin.[275]

Grosso modo, de acordo com Aumont,[276] entre os anos 1930 e 1940, esses dois usos da montagem aparecem na teoria do cinema polarizados entre os nomes de Sergei Eisenstein e do crítico francês André Bazin. O primeiro na defesa da montagem também como função expressiva e do filme como a articulação de um discurso sobre o real, enquanto para o segundo, o filme deveria mostrar a própria realidade ("janela para o real") e a montagem, subordinar-se a esse preceito. Mas, como escreve Christian Metz: "O filme tradicional é apresentado como história, não como discurso. Ainda que seja discurso... mas um discurso cuja característica básica, a qual lhe confere sua efetividade como discurso, é precisamente que ele apaga os traços da enunciação, e mascara-os como história".[277] Além desse, outro

[273] Todos os filmes são remendados, mas a maioria tende a esconder esse caráter. A heterogeneidade de *Tempos Modernos* começa com a mistura de cinema muda e sonoro e é ampliada com o uso de registros mais e menos realistas e na disparidade de materiais: Declaração de Independência, história em quadrinhos do *Tarzan*, quebra-cabeça, comédia pastelão, *newsreel*, jornal impresso, propaganda (no rádio e *outdoor*), melodrama, *music hall*; fotografia de Abraham Lincoln, Mickey Mouse etc.
[274] AUMONT, op. cit., p. 70 – 87.
[275] BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 192 – 194.
[276] AUMONT, op. cit., p. 72.
[277] METZ Apud KRUTNIK, op. cit., p. 22.

aspecto da história "que se conta sozinha" é que a ênfase nos elos de ligação e continuidade também mascaram circunstâncias de rupturas e uma sociedade fraturada em classes sociais com interesses antagônicos. O abrandamento dessas tensões proporciona no público a contemplação mencionada, tentando reduzi-lo a dóceis ovelhas.

Os filmes convencionais[278] de certa forma reproduziam o tom otimista e conciliador do discurso hegemônico, tão distantes da realidade como o conselho do médico. John Galbraith escreve sobre a natureza ritual desse discurso, tanto antes do colapso, quanto depois, quando pregavam uma suposta rápida recuperação e o resgate da fé no sistema. "Não há motivo para preocupação. A maré alta da prosperidade continuará",[279] declarou Andrew W. Mellon, Secretário do Tesouro do Governo dos Estados Unidos, em campanha por Herbert Hoover (candidato do Partido Republicano, o mesmo de Calvin Coolidge; Hoover seria eleito e governaria entre 1929 e 1933).[280]

Para Galbraith, a "grande orgia especulativa" de 1928 e 1929 não era justificada somente pelo crédito fácil para compra de ações – em outras épocas, o crédito também era fácil e não havia tanta especulação, além disso, as regras para empréstimos nesses dois anos poderiam ser consideradas até rígidas em comparação com outros, diz o autor.

> Muito mais importante do que a taxa de juros e a oferta de crédito é a disposição de ânimo das pessoas. A especulação em grande escala exige um sentimento geral de confiança e otimismo e a convicção de que as pessoas comuns têm a possibilidade de enriquecer. As pessoas também devem ter fé nas boas intenções e mesmo na benevolência dos outros, pois é por intermédio dos outros que elas enriquecerão. Em 1929, o professor Dice observou: "As pessoas comuns acreditam nos chefes. Não consideramos mais os dirigentes da indústria como grandes trapaceiros. Já não ouvimos a voz deles no rádio? Não estamos familiarizados com suas idéias, que eles nos exprimiram quase do modo como um homem fala a um amigo?" Tal sentimento de confiança é essencial para um *boom*.[281]

Depois do *crash*[282] e da gradual deterioração da economia esses discursos ainda eram proferidos, estratégia que Galbraith denomina como "esforços para a tranquilização": a administração do republicano Herbert Hoover não conseguiria superar a crise, tampouco

[278] Por exemplo, os filmes de um dos cineastas mais populares da década, Frank Capra, cujos filmes misturavam informalidade e o populismo e otimismo do *New Deal*, e que foram classificados por um crítico como "fantasias de boa vontade". COOK, op. cit., p. 314 – 315.
[279] Apud GALBRAITH, op. cit., p 33.
[280] GALBRAITH, op. cit., p 33.
[281] Ibidem, p. 162.
[282] Ibidem, p. 168 – 176.

oferecer uma perspectiva nesse sentido, o que, entre outros fatores, ocasionou sua derrota nas eleições de 1932, na qual os americanos elegeram o democrata Franklin Delano Roosevelt.

Logo em seu início, a administração Roosevelt criou um programa de reformas, o *New Deal*, cuja finalidade, para Zinn, era reorganizar o capitalismo para que a crise pudesse ser superada e o sistema estabilizado; assim como, eliminar rebeliões, movimentos de desempregados, laços de auto-ajuda entre os excluídos e greves gerais. Uma de suas primeiras medidas foi o *National Recovery Act* (NRA), em 1933, "dominado pelos grandes negócios e para servir seus interesses."[283] Com Roosevelt e o *New Deal*, tais discursos rituais se sofisticariam (através, por exemplo, do uso que o presidente faria do rádio[284]). O *New Deal*, parafraseando Gramsci, tentaria sanar e dominar, dentro de certos limites, as incuráveis contradições do capitalismo explicitadas pela quebra da bolsa e pela Depressão econômica e restabelecer uma atmosfera de conciliação de classes. "Esses incessantes e persistentes esforços... formam o campo do 'conjuntural', e é nele que as forças da oposição se organizam".[285]

Anos atrás, Carlitos ainda conseguia flanar com seus passinhos de dândi pelas ruas de *Luzes da Cidade*. Embora a questão do conflito social fosse anunciada praticamente desde a abertura do filme, com a inauguração do monumento "Paz e Prosperidade" – no qual Carlitos dormia despreocupadamente –, a cidade ainda não havia se transformado num campo de batalha. Pelas ruas de *Tempos Modernos*, *o clown* já não anda com tanta desenvoltura e será jogado de um lado a outro. Os próximos episódios vão continuar a compor o panorama sócio-histórico, agora, depois do *crash*, tanto com lugares (engrenagens sociais), quanto com conflitos históricos representativos da década. Como dissemos, o filme, em vez de mascarar os choques do dia-a-dia e da época (as disputas da conjuntura entre uma noção reformista e outra revolucionária), tentará organizá-los, sem promover um apaziguamento – daí também sua paródia à religião e uma noção de que tais conflitos poderiam ser resolvidos através de uma solidariedade caridosa ou conciliação.

[283] ZINN, op. cit., p. 383.
[284] Como escreve Marcos Soares: "devemos nos lembrar de que Roosevelt foi o primeiro presidente americano cujas campanhas foram sistematicamente alimentadas pela expansão dos meios de comunicação de massas (o rádio e o cinema), que explicitou os laços entre a política e o mundo da mercadoria". SOARES, M. O projeto inacabado de *Cidadão Kane*. In: SOARES, M; CEVASCO, M.E. (org.). **Crítica Cultural Materialista**. São Paulo: Editora Humanitas, 2008, p. 217.
[285] GRAMSCI Apud DENNING, op. cit., p. 23.

2.7 Uma bandeira vermelha num filme em preto e branco

> "Senti meus pés se unirem àqueles estranhos passos arrastados de milhares de corpos movendo-se numa mesma direção, milhares de pés, e minha própria respiração. Como se uma corrente elétrica tivesse passado por mim, me arrepiei. Eu estava marchando." [286]

Plano médio da calçada de uma fábrica, Carlitos tropeça no próprio pé, ao passar em frente à porta: "Fechado" e "[Propriedade] Particular, mantenha distância" (na parede) – começa a tocar a trilha sonora: uma adaptação de *Halleluja, I'm a Bum* (Aleluia, eu sou um Vagabundo), música do repertório dos *Industrial Workers of the World*.[287] Plano americano da esquina, um caminhão carregado com madeira passa por Carlitos. Plano médio (distanciando-se para um plano geral) a partir da carroceria, na ponta de uma das vigas (postes de telégrafo), há uma bandeira vermelha, que acaba caindo no meio da rua. Carlitos tenta restituí-la, agitando a bandeira e "gritando" – acima, em contraponto, uma bandeira da "*Rescue Mission*" aparece tremulando. A trilha se transforma numa espécie de marcha e uma multidão em protesto, vindo da Avenida da Maré (*Tide Ave*) dobra a esquina, transformando comicamente o gesto solícito em conclamação à luta. Os homens carregam cartazes em inglês: "*Liberty or Death*", "*Unite*"; espanhol: "*Libertad*"; "*Unidad*" e uma terceira língua. E também pedaços de pau. A repentina aparição de fato lembra uma inundação ou uma subida na maré – o que também remete aos imigrantes. Tão repentino quanto o protesto é a repressão da cavalaria da polícia (a trilha acentua o choque), os manifestantes atiram pedras e tentam revidar as agressões, mas são dispersados. A polícia então prende o "líder" deles: Carlitos, que inexplicavelmente tinha ido parar no bueiro. O movimento, nessa ocasião, foi por água abaixo?

Com uma tomada que filma os trabalhadores de frente, a massa anônima da saída do metrô ganha rostos, uma identidade que pode ser conquistada com a consciência de classe adquirida através da luta política. A cena faz referência aos confrontos da época e também diz respeito à exigência do homem comum de ser filmado (usufruir do progresso técnico), que

[286] Meridel Le Sueur sobre a greve geral de Minneapolis. Apud DENNING, op. cit., p. xiv.
[287] Ou melhor, ela foi incorporada ao seu repertório: "Por sessenta anos, a canção, '*Hallelujah I'm a Bum*' foi uma música popular americana. Ela era cantada por soldados durante a Guerra Hispano-Americana, pelo Exército de Coxey, pelos lenhadores do noroeste, trabalhadores da construção, catadores, que compareceram a convenção do IWW em 1908, e pelos desempregados de todo o país durante a depressão de 1930". KORNBLUH, J.L. (ed). ***Rebel voices – an IWW anthology***. PM Press, 2011, p. 71.

Benjamin[288] formula, sobretudo, a partir do cinema revolucionário russo – no contexto de disputa, poderíamos assinalar como as conquistas não são garantias permanentes, a saber, "ao ganharem rostos", essas pessoas também ficam mais vulneráveis, pois podem ser reconhecidas pela polícia, como ocorreu com líderes trabalhistas do período que foram perseguidos e presos.

Por exemplo, os *Wobblies.* A referência a eles não aparece apenas na trilha, mas na própria dialética entre "vagabundagem" e "luta por direitos" presente na cena, que indica a formação de laços; entretanto, o encontro fortuito também servirá para mostrar o desencontro das partes (artistas e trabalhadores).

Os membros da IWW eram pejorativamente chamados de vagabundos ("*I Won't Work*"), mas, de forma bem-humorada, essa denominação era refuncionalizada, entre outras coisas, como material para suas canções (como a do filme), para mobilizar todos esses "vagabundos" por direitos trabalhistas.[289] Patrick Renshaw conta que os *Wobblies* buscavam acolher e organizar não apenas trabalhadores especializados, mas imigrantes, marginalizados e desempregados.[290] Como vimos, *Tempos Modernos* é "uma história americana", mas oferece condições para uma leitura a contracorrente (a partir do ponto de vista dos vencidos), assim, é pertinente apresentar alguns momentos da formação da classe trabalhadora do país e da história do IWW. Sobretudo a respeito da imigração (e migração), pois como escreve Iná Camargo: "Quando se estuda qualquer aspecto da vida cultural americana, a tendência é esquecer a história da formação de sua população em geral e em particular da sua classe trabalhadora. (...). Estamos falando da imigração em massa (...)." [291] E, como vimos, essa era uma forma econômica utilizada pelo filme para explorar um aspecto local que remetesse aos trabalhadores de outros países.

Renshaw[292] explica que a revolução industrial e a organização sindical nos Estados Unidos começaram muito mais tarde do que, por exemplo, na Grã-Bretanha. Uma razão desse atraso era que parte considerável da classe trabalhadora americana inicialmente era composta

[288] BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 183 – 186.
[289] RENSHAW, P. ***The Wobblies*** *– The Story of Syndicalism in the United States.* Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1967, p. 22.
[290] Patrick Renshaw escreve: "Se os movimentos populares e progressistas da virada do século podem ser interpretados como a resposta daqueles que foram deslocados e deixados de lado pela marcha do capitalismo americano, o IWW era a réplica desesperada do 'um quinto submerso': os trabalhadores imigrantes e migrantes, os não-qualificados, sem organização e indesejados, as parcelas mais pobres e fracas da mão-de-obra." RENSHAW, op. cit., p. 26.
[291] COSTA, op. cit., p. 32.
[292] RENSHAWN, op. cit., p. 29

por mão-de-obra escrava e de trabalho forçado (por causa de crime ou dívida), circunstância nada favorável para o desenvolvimento de idéias e práticas como livre associação de trabalhadores e lutas por melhores salários e condições laborais. Para Renshaw, tampouco os valores agrários dos *Founding Fathers* poderiam fornecer tal perspectiva coletivista. Da época colonial até a Guerra Civil, diz o autor, o país era predominantemente rural (até 1900, cerca de 60% da população vivia no campo). Apenas a partir de 1920, a maioria de sua população passou a viver nas cidades.[293]

Antes desse êxodo, diz Renshaw, o sonho americano de igualdade parecia facilmente realizável: novos imigrantes "empurravam" os antigos para cima na escala social, enquanto a expansão para o Oeste oferecia aparentemente infinitas oportunidades para a livre iniciativa ("empreendedorismo individual"). Embora haja controvérsias sobre a função da fronteira, salienta o autor, o sonho dos trabalhadores da época, de escapar da "escravidão assalariada" para um novo mundo no Oeste, fez com que eles não se sentissem atraídos por sindicatos ou promessas socialistas e utópicas.[294]

> Além disso, os apelos a uma solidariedade proletária encontraram pouca simpatia entre fazendeiros que foram forçados a deixar suas terras para trabalhar por salários nas cidades. Os salários dos artesãos permaneceram mais altos do que na Europa, e havia uma aparente ausência de estrutura de classe (...). Assim, os trabalhadores americanos permaneceram praticamente sem consciência de classe, em comparação aos sindicatos europeus. O traço mais marcante da vida industrial nos Estados Unidos não era de classe, mas de raça. De 1820 a 1920, 35 milhões de imigrantes realizaram a árdua jornada para chegar aos Estados Unidos. Profundas diferenças culturais e religiosas malograram as tentativas de forjar uma unidade da classe trabalhadora, enquanto barreiras lingüísticas dificultaram a mútua compreensão, comunicação e a propaganda sindical.[295]

Mike Davis também identifica a reação negativa dos trabalhadores americanos nativos aos imigrantes, desde meados do século XIX, como "o obstáculo mais desastroso para a unidade trabalhista" – embora o autor mencione um primeiro fator (cronológico): o rápido desenvolvimento industrial de várias cidades, cuja mão-de-obra também cresceu, mas sem raízes nas resistências de artesãos às indústrias, ou seja, sem muita experiência política – como seus colegas europeus.[296] Para Davis, foi esse desenvolvimento industrial, mais do que

[293] RENSHAWN, op. cit., p. 29.
[294] Ibidem, p. 29.
[295] Ibidem, p. 30.
[296] DAVIS, op. cit., p. 20 – 22.

a expansão das terras da fronteira, que abriu oportunidades para pequenos empreendedores, fornecendo condições materiais para ideologias pequeno-burguesas, de mobilidade social individual, para parte considerável dos trabalhadores. Esses fatores (ausência de uma tradição de artesãos e forte fluxo migratório) resultavam numa certa falta de unidade e consciência de classe, e forneceriam as condições históricas para o desenvolvimento do taylorismo e do fordismo – mas, como vimos no capítulo anterior, havia épocas em que a classe operária mostrava sua força.[297]

A revolução fordista incentivaria a mentalidade pequeno burguesa do operário, mas também propiciaria o nascimento dos *Wobblies*, cuja militância envolvia lutas por direitos, como de sindicalização, e procurava acolher e organizar os trabalhadores que perderam seu emprego com a introdução da linha de montagem, assim como, superar as barreiras lingüísticas entre a mão-de-obra imigrante. Ademais, suas atividades eram mais envolvidas em questões políticas e culturais (engajamento de artistas, agitação e propaganda) do que, por exemplo, as do *American Federation of Labor* (AFL), que admitia apenas trabalhadores especializados e tratava prioritariamente de barganhas e melhorias salariais.[298]

Contudo, apesar de sua importância histórica, os *Wobblies* não conseguiram difundir-se entre os operários da produção em massa – empreitada que ficaria a cargo do *Congress of Industrial Organizations* (CIO).[299] E, como escreve Mike Davis, se, por um lado, o IWW era exemplo de um sindicato combativo e solidário nos locais de trabalho, por outro, não tinha muito a dizer sobre a dependência que as comunidades mais pobres tinham da igreja e de assistência.[300] Devido a essas falhas, a organização teve dificuldades para sobreviver à perseguição e repressão e na década de 1930 estava quase extinta (mas existe até hoje).

Poderíamos dizer que a sequência do filme aponta que essa dificuldade para se forjar uma unidade e fortalecer os laços proletários ainda não fora superada, mesmo com as novas condições históricas. O desencontro das partes também indica falhas do próprio Chaplin. Diferente de artistas como Bertolt Brecht ou Sergei Eisenstein, Chaplin não vinha de um

[297] HARVEY, op. cit., p. 123 – 124.
[298] COSTA, op. cit., p. 50 – 54.
[299] RENSHAWN, op. cit., p. 265. De acordo com Denning: "Tecnicamente, o CIO origina-se como um grupo dissidente de sindicalistas industriais no interior da *American Federation of Labor* no outono de 1935." Ainda segundo Denning, o CIO foi fundado por John L. Lewis, líder do *United Mine Workers*, e outros sindicatos, como resposta a uma série de conflitos entre trabalhadores e o *establishment*. Sua criação também está ligada ao *National Industrial Recovery Act*, de 1933, que trazia o direito de trabalhadores escolherem seus próprios representantes, e de certa forma ao fordismo. DENNING, op. cit., p. 6 – 7.
[300] DAVIS, op. cit., p. 47.

contexto de formação política militante e engajada. Este conhecia as engrenagens do capitalismo, sobretudo a máquina de Hollywood, mas faltava-lhe uma experiência política no sentido revolucionário, como os dois primeiros viveram. Isso limitaria a capacidade da obra de, por exemplo, funcionar como uma criação coletiva capaz de contribuir para a formação de "coletivos" na plateia.[301]

Em termos de um enfrentamento direto, essa é uma das cenas mais representativas do filme, embora os trabalhadores não tenham muitas chances contra a brutalidade policial e se dispersem. No entanto, o quanto dessa dispersão diagnosticava um desentrosamento das partes ou limitações da obra? Por um lado poderíamos argumentar que justamente a ausência de militância possibilitava a Chaplin uma visão mais distanciada do quadro de forças, conferindo a obra um caráter mais analítico, por outro, que as circunstâncias exigiam mesmo maior intervenção de artistas. Outro ponto que também precisava ser considerado era a censura – a rapidez (a passagem têm um minuto e vinte segundos) e a precisão coreográfica seriam uma forma de driblá-la?

É interessante notar como o corpo e o "corpo social" apareciam na época. Por exemplo, a citação inicial dessa seção, de Meridel Le Seuer, e os escritos de Tillie Lerner, mencionados por Denning, mostram essa preocupação de tentar ler as lições dos corpos em movimento, mas antes também participar desse movimento. Essas questões, como vimos, estavam na ordem do dia e a cena de certa forma poderia ser vista como uma referência à formação do que Michael Denning chama de uma frente cultural.[302]

No final, vemos como o aparato repressivo faz valer o aviso "[Propriedade] Particular, mantenha distância". Baudelaire já descrevera os policiais como "os guardiões do sono público",[303] ou seja, além da ordem da propriedade privada, eles também precisam manter as

[301] Noção brechtiana que podemos entender como a mencionada capacidade da obra dividir a plateia através de debates (em coletivos de interesses diversos), mas também como ela pode funcionar como modelo alternativo (progressista) de organização do trabalho. Brecht formula essa noção na mesma época que suas peças didáticas, as quais eram elaboradas com base numa certa relação entre obra e público, ou melhor, na supressão dessa divisão – pressuposto que não estava tão consolidado nos Estados Unidos.

[302] A frente cultural tem relação com o laço entre trabalhadores e artistas que estamos apontando. De acordo com Denning, "a frente cultural era resultado de um encontro entre um poderoso movimento social democrático – a Frente Popular – e o aparato cultural moderno do entretenimento de massa e educação". A base da Frente Popular era formada principalmente pelo sindicalismo industrial do CIO. DENNING, op. cit., p. xvii – xviii.

[303] "Haveis sentido, vós que a curiosidade do flâneur tantas vezes envolveu num motim, a mesma alegria que eu em ver um guardião do sono público – agente da polícia, o verdadeiro exército – espancar um republicano? E como eu, haveis dito com vossos botões: 'Espanca, espanca um pouco mais forte, espanca mais, policial do meu coração; pois nesse espancamento supremo, eu te adoro e te julgo semelhante a Júpiter, o grande justiceiro. O homem que espancas é um inimigo das rosas e os perfumes públicos, um fanático dos utensílios; é um inimigo de Watteau, um inimigo de Rafael, um inimigo encarniçado do luxo, das belas-artes e das belas-letras,

condições para o *American Dream*. Para tanto, a violência também tinha que ser em larga escala, como mostra outra placa, que aparece no canto superior direito, quando Carlitos é pego saindo do bueiro. Depois, da mesma forma que fora jogado na ambulância, o *clown* é jogado no camburão e a normalidade da razão instrumental é restaurada. Ademais, podemos notar que a cena começa com o caminhão (de trabalho), que deixa cair a bandeira, e termina com o caminhão da polícia, arranjo que vai se repetir outras duas vezes.

Na sequência, seremos apresentados a *gamin* (Paulette Goddard) – uma vez que em nossa análise argumentamos que *Tempos Modernos* também usa sua montagem como função expressiva, a introdução dessa nova linha de enredo, após a prisão de Carlitos, deve ser problematizada e investigada. A utilização do melodrama relaciona-se às questões colocadas sobre as limitações da obra. Esta efetuará um recuo estratégico – no sentido de tentar recuperar tal tradição e incorporá-la criticamente (refuncionalizá-la); daí também a referência a *Tempos Difíceis*, de Charles Dickens. Na prática artística, a operação não é tão simples, trata-se de uma disputa, o melodrama também era bastante explorado no cinema convencional. A prisão de Carlitos reforça a metáfora para o aprisionamento das forças produtivas (estéticas), que a internação no manicômico e o plano fechado do relógio já sinalizavam. As demais vezes que ele volta a ser preso (comicamente, por vontade própria) acentuam tal metáfora e servirão para satirizar o *American Dream* como prisão.

2.8 O melodrama

> "Estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica; quem o diz são os próprios elementos de que o cinema se faz: máquina, laboratório e financiamento não se compadecem, transformam. É preciso encontrar sentimentos à altura do cinema, do estágio técnico de que ele é sinal." [304]

Brecht, na seção "No cinema, o interesse humano deve ter um papel", do ensaio "O processo de três vinténs", escreve que Chaplin sabe perfeitamente bem que deve ser "humano", isto é, filistino, para conseguir fazer qualquer coisa diferente e para isso muda seu

---

iconoclasta jurado, carrasco de Vênus e de Apolo! Ele não quer mais trabalhar, operário humilde e anônimo, na produção de rosas e perfumes públicos; ele quer ser livre, o ignorante, e é capaz de fundar uma fábrica de flores e perfumes novos. Espanca religiosamente as omoplatas do anarquista!'" BAUDELAIRE Apud SOARES, M. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013 p. 171 – 172.

[304] SCHWARZ, R. O cinema e *Os fuzis*. In: SCHWARZ, R. **O pai de família**. São Paulo: Companhia das letras, 2008, p. 30.

estilo inescrupulosamente, e exemplifica com o *close-up* do olhar de cachorro abandonado, de Carlitos, no final de *Luzes da Cidade*.[305] Brecht entende por "filistino", um sujeito que defende concepções burguesas de arte: profundidade e introspecção psicológica, por exemplo, numa época em que o capitalismo exterminou (revolucionariamente) tais concepções. O que o autor alemão diz sobre Chaplin mudar inescrupulosamente seu estilo nos dá uma ideia de como o lirismo (sentimentalismo) que o *clown* começara a apresentar, já nos curtas-metragens, tinha certa dose de ironia.[306] Por exemplo, na citada cena de *Luzes da Cidade*, é ao entregar a moeda, e não a flor, que a florista (Virginia Cherril) segura a mão de Carlitos e descobre sua ilusão. A cena mostra o que nos une no capitalismo.

Semelhantemente aos longas anteriores, em *Tempos Modernos*, o melodrama é utilizado como um material de apelo popular e compõe o jogo entre os recursos de identificação e distanciamento. Mas, diferente daquelas, na obra de 1936, como observa Maland,[307] o *pathos* não aparece concentrado na figura de Carlitos e sim na figura da *gamin* (e sua família). Tampouco é associado a um romance entre o *clown* e a figura feminina.

A *gamin* é apresentada ao espectador através de um *close-up*, estimulando um princípio de empatia entre o público e ela – que existe também com Carlitos, mas bastante mediada pelo humor. Com aquela, também haverá mediação: seu rosto é precedido por simplórias bananas, que no contexto de fome ganham extrema importância, assim, vemos um tipo social e um retrato de sua condição. A menina aparece no cais, com uma faca nos dentes – gesto que mostra a luta por sobrevivência –,[308] distribuindo bananas para outras crianças, até que o responsável do local aparece e as espanta. Michael North diz que, depois das cenas da fábrica quase futurista, o filme parece voltar no tempo. De fato, a crise jogou muitas pessoas numa situação primitiva.

Na sequência, um plano médio mostra a cozinha de um casebre miserável, onde duas crianças brincam com latas vazias. A irmã mais velha aparece, distribui bananas para as mais novas – um intertítulo informa que elas são órfãs de mãe – e diz para elas se esconderem,

[305] BRECHT, *The Threepenny Lawsuit.* In: SILBERMAN (org), op. cit., p. 171.
[306] Rosenfeld tem uma definição interessante, da qual só discordamos do termo "neutralizar": "(...) o sentimentalismo nas fitas de Chaplin nada mais é senão a sua ironia às avessas. Ambos são os dois lados da mesma moeda e se neutralizam mutuamente, a ironia temperando o sentimentalismo e este humanizando a ironia. (...) É sabido que os marginais, como elementos não inteiramente integrados a determinada sociedade desenvolvem facilmente, devido à distância frente aos valores da maioria, uma atitude de ironia e, ao mesmo tempo, de sentimentalismo, no sentido de anseio por integração por quem sente a melancolia do isolado". ROSENFELD, A. **Na cinelândia paulistana**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 193.
[307] MALAND, op. cit., p. 150.
[308] NORTH, op. cit., posição 3739 [*ebook*].

preparando uma surpresa para o pai (Stanley Blystone) – "um dos desempregados". Este entra, deixa o chapéu sobre a mesa, toma um gole de água e senta-se. Em *close-up*, ele fecha os olhos e passa a mão pelo rosto. Plano médio, a *gamin* retorna, tapa os olhos do pai por um instante e mostra as bananas; em seguida, as crianças também entram e há uma nova divisão da fruta.

Pelo tom melodramático (acentuado pela trilha de violinos), tais cenas destoam do que vimos do filme até aqui, e para entendermos o motivo dessa mudança, é preciso conhecer um pouco a história desse gênero teatral, cuja origem está ligada à Revolução Francesa e, de acordo com Raymond Williams, era uma forma de espetáculo alternativa ao drama burguês.[309] Segundo o autor, o principal elemento do melodrama, que contribuiu para sua "base popular radical", era que parte dele apresentava um herói ou heroína pobre que era vitimado por um vilão rico ou poderoso.

> Mas não é tão fácil assim. Outro elemento-chave desse tipo de melodrama é que, após peripécias e reviravoltas, e situações aparentemente sem esperança, a vítima pobre é salva e o herói ou heroína vive feliz para sempre. Não há problema em entender o porquê de essas soluções serem populares. Mas há um problema na tentativa de vincular esses golpes de sorte, com freqüência marginais e coincidentes, a qualquer coisa que possa ser chamada, em uma manobra fácil a partir do "popular", de uma consciência genuinamente radical e socialista. As soluções são individuais e excepcionais...[310]

Cristiane Toledo[311] explica que: se, por um lado, na temática do melodrama, os oprimidos ocupavam o centro do palco, por outro, "o gênero dramático estava fortemente preso à estética da classe dominante"[312] – o "problema" colocado por Williams. Em outras palavras, Toledo diz que "apesar de tratar de injustiças sociais e dar voz a uma classe que até

[309] No século XVII, havia uma legislação que restringia apresentações dramáticas, com falas, a elegantes teatros selecionados; enquanto o teatro ilegítimo, pubs, circos e salas de músicas desenvolveram formas mais populares, "um conjunto de formas animadas e alegres" – o melodrama se desenvolveu a partir dessa segunda modalidade. Para contornar a proibição das falas, suas peças utilizavam músicas e canções, diz Williams, que enumera alguns dos seus assuntos: "Intrigas violentas e românticas, herdeiros há tempos desconhecidos e segredos dramaticamente revelados saturavam os palcos. Muitos filmes do período inicial do cinema eram remakes diretos desse material". WILLIAMS, R. Cinema e socialismo, op. cit., p. 109 – 114.
[310] Ibidem, p. 114.
[311] MARIA, C. T. **O cinema de Ken Loach e a refuncionalização de materiais estético-políticos.** Dissertação (Mestrado), 2010, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 45 – 48.
[312] Ibidem, p. 46.

então não era sequer apresentada, havia muitas vezes um deslocamento das tensões da luta de classes para outras questões, geralmente de nível moral, e não político".[313]

O *desafio* de *Tempos Modernos* era atualizar esse ponto de vista dos párias sem deslocar as tensões da luta de classes e do nível político. O filme usaria recursos melodramáticos para promover uma maior identificação do espectador com os trabalhadores, mas também recorreria às técnicas de distanciamento, para que essa identificação não fosse mera manipulação ou permanecesse no nível do individualismo (burguês), em detrimento de uma noção de classe. Por exemplo, já nessas cenas podemos notar algumas diferenças com relação ao melodrama tradicional. A família da *gamin* aparece como vítima, mas do sistema e da Depressão econômica e não de um vilão específico, rico ou poderoso. Elas também contrapõem dois tipos de comportamento frente à miséria: o voluntarismo, energia e rebeldia da *gamin* e o desânimo, cansaço e resignação de seu pai. Veremos que o filme vai testar as soluções "individuais e excepcionais" (e os espectadores), uma vez que o ímpeto e rebeldia da *gamin* vão conduzi-la ao caminho hegemônico do "empreendimento individual". Assim, o espectador será testado, mas, por meio do distanciamento, poderá analisar seu próprio comportamento (e sua mentalidade-pequeno-burguesa).

A montagem corta para a prisão, interrompendo também o tom melodramático. Na refeição, depois de uma pequena coreografia pela disputa do pão e de um qüiproquó entre sal e cocaína, o *clown* fica elétrico, deixa o automatismo dos encarcerados e carcereiros (caracterizado por uma atuação estilizada) e é trancado para fora da cela, o que paradoxalmente faz com que ele frustre a fuga de outros presos.

"Enquanto isso lá fora há problemas com os desempregados" (intertítulo). Um plano médio filma um aglomerado de trabalhadores (novamente de frente), num clima tenso. Uma confusão (luta por sobrevivência) se instala na fila do pão, que a polícia reprime mais violentamente que o protesto, deixando um homem morto. A *gamin* corre até o local do crime, a trilha sonora enfatiza o choque e mimetiza o grito. Num tom melodramático, um *close-up* mostra a garota amparando o pai morto: "É o meu pai", ela "diz" olhando para os demais que voltaram a se reunir, mas nem tanto para reconfortar um dos seus – falta de emoção que contrasta com a do início. Mesmo que faça parte da estratégia do filme (numa "cena épica", enfatizar o dramático, relação pai e filha), a (falta de) reação dos trabalhadores decepciona, se comparada à reação do protesto. E na época havia exemplos de solidariedade

[313] MARIA, op. cit., p. 46.

entre a classe trabalhadora.[314] Tal cena será "revista", adiante, quando Carlitos ler no jornal: "Greves e tumultos – Filas para comida desorganizadas por populacho indisciplinado", e expressar desaprovação olhando para a câmera (recurso narrativo). Tal referência à cena anterior mostra ao espectador que ele deve desconfiar da manchete que culpa os próprios esfomeados pela desordem – como o discurso hegemônico que culpa os pobres, e não o sistema, por sua pobreza, o qual estava fragilizado durante a crise, mas ainda precisava ser atacado.

"A lei se encarrega dos órfãos" (intertítulo). O *establishment* ampara os órfãos que ele mesmo provocou – um exemplo da alienação do sistema e de medida de assistência e controle (implementadas pelo *New Deal*), devido à situação precária do proletariado, mas também para evitar uma possível formação de laços de solidariedade entre a classe trabalhadora. A cena, em plano médio da cozinha do casebre, contrasta o abalo emocional das órfãs e a frieza da burocracia (exceto o policial, que as reconforta), mais atenta aos papéis do que às crianças; o que, no entanto, oferece possibilidade da *gamin* escapar. A narrativa fílmica vai demonstrar frieza semelhante à da burocracia, as irmãs mais novas serão abandonadas uma segunda vez por aquela e não voltarão a aparecer.

Voltamos para a prisão, agora, uma confortável cela, para acomodar o herói. Um plano médio enquadra as grades, enquanto ouvimos passarinhos cantando. Se em *A casa de penhores*, havia um quadro de George Washington, acima de um cofre, aqui (bem no centro da imagem) temos uma fotografia de Abraham Lincoln, "atrás das grades". A referência remete inicialmente à história dos vencedores, mas também a um importante período histórico americano, que sensibilizou a opinião pública mundial: a Guerra Civil (ou Guerra de Secessão, 1861-1865), o conflito entre os estados do norte (mais industrializados) contra os do sul (agrários e escravocratas) – fator econômico decisivo da deflagração da guerra, como na época avaliou Marx.[315] A figura de Lincoln, "filho da classe operária"[316] e exemplo de *self-made man*,[317] remete tanto a uma época de luta contra a escravidão quanto ao mito da ascensão social de uma América que oferecia oportunidades a todos. Além disso, ele teve um destino trágico, como o trabalhador da cena passada – assim como suas épocas violentas.

[314] Denning escreve que as batalhas dos estivadores de São Francisco, dos caminhoneiros de Minneapolis e os operários de Toledo ganharam a aliança dos cidadãos e moradores. DENNING, op. cit., p. xiv. Em contrapartida, Maland escreve que a morte do trabalhador na manifestação representa um grau de realismo poucas vezes visto nos filmes americanos na Depressão. MALAND, op. cit., p. 152.
[315] KONDER, op. cit., p. 99 – 101.
[316] Ibidem, p. 99 – 101.
[317] SOARES, O projeto inacabado de *Cidadão Kane*. In: SOARES, M; CEVASCO, M.E. (org.), p. 183.

Carlitos, porém, não poderá usufruir sua aconchegante cela. O xerife Cooler (Edward LeSaint) o chama, depois de ouvir pelo rádio que o prisioneiro número sete receberia um indulto – a notícia, como uma ordem, comunica ao delegado o que ele deve fazer. Enquanto aguarda o (indesejado) indulto, Carlitos recebe a companhia da esposa do pastor – este (Cecil Reynolds) viera cumprir sua (burocrática) visita de caridade.[318] A senhora (Mira McKinney) é caracterizada de forma semelhante àquela que o *clown* persegue em seu surto nervoso, com exceção de seu cachorrinho. A sequência de *gags* começa (e termina) com um tropeço nos enormes sapatos do *clown*. Enquanto os dois tentam tomar chá, o silêncio de cerimônia é rompido por latidos, barulhos de estômago e uma propaganda no rádio, que anuncia um remédio para gastrite, que, "por acaso", a senhora guardava na bolsa. O humor é ocasionado pelo silêncio constrangedor imposto pela diferença (e certa animosidade) entre as classes sociais, mas a impossibilidade do diálogo também é uma brincadeira com o cinema mudo.

O xerife Cooler dá uma carta de recomendação e um conselho a Carlitos, que lembra a ideia de um "recomeçar", como ao sair do hospital.[319] A montagem então corta para um ligeiro episódio, em que o *clown* tenta uma vaga na construção naval. No entanto, o ex-operário da linha de montagem, acostumado ao trabalho descontínuo, quando solicitado a encontrar uma cunha, acaba retirando uma que já estava em uso, o que, comicamente, faz com que o navio deslize e naufrague. Se, como diz Braverman, o estaleiro naval "era talvez o produto mais acabado de dois séculos de revolução industrial",[320] esse progresso sucumbia a suas próprias contradições. A *gag* confronta trabalho não-especializado ao especializado e remete à questão entre "pormenor e todo", como um curto-circuito – outra imagem para os saltos do pensamento que em determinados momentos o filme encoraja ao espectador. A cena, por economia, utilizou uma projeção, na qual uma miniatura simula um enorme navio.

"Sozinha e faminta" (intertítulo). Um plano médio mostra um sujeito descarregando pães de um carro para uma padaria – nova sequência que se inicia com um veículo de trabalho. A *gamin* dobra a esquina e é atraída pela vitrine cheia de comida. Ela então aproveita uma brecha, furta um pão e sai correndo. No entanto, esbarra em Carlitos no meio da fuga e é denunciada por uma senhora (que reitera o tipo social que salientamos). Próximo da esquina, arma-se um breve tribunal de rua para resolver a ocorrência. A *gamin* permanece no chão, o policial ouve a acusação do padeiro e a defesa de Carlitos, transeuntes assistem. O

[318] Como indica uma olhada que o pastor dá em seu relógio.
[319] "Essa carta vai ajudá-lo a arrumar trabalho. Agora aproveite (*Now make good*)." Reiterando o intertítulo "(...) Ele deixa o hospital para começar uma nova vida/recomeçar a vida *(to start life anew)*".
[320] BRAVERMAN, op. cit., p. 16.

clown assume a culpa, tentando voltar a seu "Lar, doce lar", e quase convence o policial, não fosse a insistência da distinta senhora. A cena tem tons melodramáticos, mas o sentimentalismo é deslocado pelo humor quando percebemos o interesse próprio de Carlitos e a mesquinharia, falta de indulgência, dos demais (também há algo de cômico no guarda carregando o pão, uma transição entre mercadoria-comida-prova do crime). Se o espectador se distanciar, poderá observar que essa e a próxima sequência mostram uma das principais contradições da época: havia alimentos e outros bens "disponíveis", mas muitas pessoas passavam fome e necessidade.[321] O elemento cênico da vitrine poderia chamar a atenção para as "lacunas entre aparência e realidade, ou, mais uma vez, entre as promessas de excesso e as realizações efetivas do capitalismo".[322]

Tentando voltar à prisão, Carlitos entra num restaurante e, numa "linha de montagem", prepara um banquete pelo qual não tem um tostão pra pagar. Essa variação da esteira une o desenvolvimento técnico a uma necessidade humana, cuja urgência aparece comicamente no exagero e num corte: vemos a polícia capturar a *gamin* e, quando voltamos ao restaurante, os pratos já estão vazios! Esse banquete, o brinde com champanhe na loja de departamento e os inúmeros *close-ups* de comida são as "horas do almoço" que o filme multiplica, em vez de eliminar. Elas quebravam a miséria da depressão econômica e traziam implicitamente "a nostalgia do prazer, que deve ser uma das molas propulsoras na luta de classes",[323] como escreve Ilma Esperança. No entanto, tal nostalgia também seria disputada pela propaganda.

Depois da refeição, Carlitos chama um policial batendo na vidraça do local. Nessa parte, Chaplin enfatiza o ar de pequeno-burguês de Carlitos. Além da vitrine, poderíamos salientar o balcão como elemento cênico. Assim, nessas passagens vemos que a dissolução dos laços familiares[324] era acompanhada pelo assistencialismo do governo, que procurava

---

[321] De acordo com Zinn: "Havia milhões de toneladas de comida, mas não compensava financeiramente transportá-las, para vendê-las. Depósitos estavam cheios de roupas, mas as pessoas não podiam comprar. Havia muitas casas, mas elas permaneciam vazias porque as pessoas não conseguiam pagar o aluguel". ZINN, op. cit., p. 378.

[322] "Por um curto espaço de tempo, a Depressão pôs fim na crença na 'sabedoria da mão invisível do mercado' ao demonstrar os efeitos catastróficos da superprodução e a existência de lacunas entre aparência e realidade, ou, mais uma vez, entre as promessas de excesso e as realizações efetivas do capitalismo." SOARES, M. O projeto inacabado de *Cidadão Kane*. In: SOARES, M; CEVASCO, M.E. (org.), op. cit., p. 217.

[323] ESPERANÇA, I. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 97

[324] Em grande parte dos filmes de Chaplin, a "família" é problemática. Primeiro, Carlitos nunca tem família. Em *A casa de penhores*, a filha parece mais um dos funcionários do local (a mãe não aparece); em *O garoto*, a mãe desesperada abandona o filho para ser criado por uma família rica, mas é Carlitos quem o encontra; em *Em busca do ouro*, não aparecem relações familiares; em *O circo*, o pai (dono do circo) explora a filha (artista); em *Luzes da Cidade*, o milionário é abandonado pela esposa, e a florista vive com a avó. Em *Monsieur Verdoux*, essa questão ganharia contornos perturbadores.

inibir uma solidariedade de classe, e por relações nas quais as pessoas se conheciam como "devedores e credores, vendedores e fregueses, patrões e empregados e como concorrentes."[325] Fechando a sequência, Carlitos é jogado no camburão, no qual reencontrará a *gamin*. Esta conseguirá escapar e chamará o *clown* para acompanhá-la – no fundo do cenário, um *outdoor* de um automóvel Ford acena ao espectador.

2.9 Prisioneiros do *American Dream*

Plano geral de uma rua, a jovem e Carlitos caminham no centro do quadro, a trilha sonora toca pela primeira vez: "*Smile*". Eles sentam-se no meio-fio (plano médio), em frente a uma residência, para descansar. Arranjo formal que, na metade do filme, antecipa sua última cena. Depois de descobrir que ela não tem onde morar, Carlitos olha diretamente para a objetiva, coçando a cabeça – o narrador interpela o público. Da casa, numa paródia do *American Dream*, um sujeito sai para trabalhar cheio de disposição, despede-se da esposa, que volta saltitante ao lar, para mais um dia "feliz" de trabalho doméstico – a atuação dos dois é estilizada e Carlitos, seguindo a paródia, transforma mato seco em confete. Ele, então, pergunta a *gamin*: "Você consegue nos imaginar numa casinha como essa?" e começa a "contar e gesticular". A imagem se dissolve e mostra o interior de um lar burguês, bastante decorado – tanto que Carlitos até tropeça num móvel (esses tropeços e o gesto de limpar as mãos na toalha serviam para divertir o público, mas também para chamar sua atenção para o cenário). Nesse lar idealizado, as árvores estendem frutos na janela (em contraste com as árvores secas da rua), numa mistura de campo e cidade.

O *clown* aparece de macacão, casaco e um lenço no pescoço, e a *gamin* com vestido, avental e um laço no cabelo, imagens de trabalhadores com aspirações pequeno-burguesas. A trilha realça o aspecto onírico, mas em vez do tom lírico de "*Smile*", ela possui um tom inquietante. No canto da sala, há uma sugestiva gaiola, e na cozinha, um cotidiano relógio – a cena mostra que "o conforto [burguês] isola", como diz Benjamin,[326] e como a imaginação dos dois está tomada pelos sonhos de consumo. Os "eletrodomésticos" trazem comodidade, mas transformam a casa num cárcere, eles não precisam sair, as frutas já estão ali e até uma

[325] BENJAMIN, W. O flâneur. In: **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 37.
[326] Idem, Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 124.

vaca, que dá leite automaticamente, estaciona na porta. Por um lado, a mecanização facilita o acesso ao leite, alimento vital; por outro, o vai e vem da *gamin* mostra a mecanização do serviço doméstico (e da vida). Bem na hora de saborear o bife, eles voltam à "realidade". "Nós vamos conseguir! Nós teremos uma casa, mesmo que eu tenha de trabalhar para isso" (intertítulo), diz Carlitos – e ironiza o narrador, pois, na época, não havia trabalho.[327] As pernas de um policial aparecem no enquadramento do plano médio da calçada, fazendo os dois saírem dali.

A primeira oportunidade que surge para conseguirem o sonhado lar é como vigia noturno numa loja de departamentos – na concorrência capitalista, a desgraça de um é a alegria de outro, que também não dura muito. O episódio retoma aquele padrão de mostrar um carro (uma ambulância) no início (e no final). As lojas de departamento eram lugares bastante representativos na época e, embora organizassem (e padronizassem) as várias áreas da vida enquanto mercadorias, também ocasionavam misturas inesperadas e oníricas. Por exemplo, seu ambiente (entre o público e o privado, doméstico) é habitado por manequins e justapõe setores de comida, bebida, roupa, brinquedo, cama, mesa, banho etc – enquanto a atuação ressalta a mistura de comportamentos infantis e adultos. Além disso, o horário noturno deixa o local numa penumbra inquietante. A *gamin* dorme em parte do tempo e o cargo de Carlitos funciona como paródia dos "guardiões do sono público". Assim como, a embriaguez do final remete tanto a um estado de consciência alterado, como à nostalgia do prazer.

Nessas sequências, a escada rolante e o elevador representam o avanço técnico e, simbolicamente, a ascensão social por meio do consumo – e se a escada remete visualmente à esteira rolante fordista, o elevador remete à noção de encerramento, prisão. Ademais, no local há um "precipício", perto do qual Carlitos desliza de olhos vendados. O estabelecimento (o sistema) está em reforma, o que revela indícios de ruína, mas também a tentativa de restauração (sanar as contradições, ou pelo menos disfarçá-las).

O número de Carlitos com os patins é mais um momento bem demarcado (ao lado, por exemplo, do balé da fábrica e da "pantomima cantada") em que a performance do artista se sobrepõe ao personagem. O efeito cômico do quadro remete à questão de aparência e realidade, pelo *clown* não perceber o perigo que corre, e à postura de desconfiado do

[327] De acordo com Zinn: "[...] em 1933 talvez 15 milhões (ninguém sabia exatamente) – um terço ou um quarto da força de trabalho – estava desempregada." E Galbraith: "Entre 1930 e 1940, apenas uma vez, em 1937, a média anual dos desempregados ficou abaixo de 8 milhões. Em 1933, havia quase 13 milhões de pessoas sem trabalho ou cerca de um quarto da força de trabalho disponível. Em 1938, uma em cada cinco pessoas estava desempregada." GALBRAITH, op. cit., p. 161.

espectador – que deve ficar de "olho aberto". O intertítulo "Olhe, posso fazer isso de olhos vendados" também é um comentário típico de um trabalhador habituado ao seu serviço, ou seja, diz respeito à experiência profissional de Chaplin. A patinação fazia parte de seu repertório desde os curtas-metragens (*Carlitos patinador*, 1916), mas na cena foram usados alguns truques, desde os olhos vendados, que, segundo Kamin, eram um artifício de mágicos, até: "tomadas transparentes",[328] filmagens a 14 ou 16 quadros por segundo, tomadas em *reverse action* (para dar a impressão que ele patina para trás).[329] Exemplos de como a técnica poderia ser usada a favor do trabalhador – Chaplin não correria o risco de cair de um quarto andar e quebrar uma perna como seu personagem (o vigia antigo). Poderíamos acrescentar que o uso dos patins também serve para aproveitar todo o espaço da loja, "interiores que se transformam em ruas".[330]

Na cena, também há uma referência a Mickey Mouse, de Walt Disney. "Um desses sonhos do homem contemporâneo", como diz Benjamin,

> É uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles. Pois o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer improvisamento, saem do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, dos móveis mais cotidianos, das árvores, nuvens e lagos. A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa infinita perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão.[331]

As considerações de Benjamin possuem certa semelhança com a forma como o filme explora as relações entre homem, animal e máquina. O autor situa Chaplin como figura histórica[332] por ser, através de Carlitos e seus filmes, um dos precursores do excêntrico,

---

[328] De acordo com David Robinson, as cenas da loja de departamento levaram cinco semanas para serem rodadas, incluindo as refilmagens. Para as sequências da patinação foram necessários oito dias: "A patinação foi rapidamente filmada, mas foi preciso tempo para preparar o truque das "tomadas transparentes", para dar a ilusão de que ele estava patinando à beira de uma alta sacada sem balaustrada". ROBINSON, op. cit., p. 474.
[329] KAMIN, op. cit., p. 15 – 17/36.
[330] BENJAMIN, W. O flâneur. In: **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 51.
[331] BENJAMIN, B. Pobreza e experiência. In: **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 118 – 119.
[332] "Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica." BENJAMIN, B. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 190.

domínio do qual Mickey provém – figuras oníricas que "realizam" a existência mencionada. Talvez a antítese de outra figura do sonho mostrada no próximo andar: "*Bedroom display*" ("Cama, mesa e banho"). A *gamin* aparece num *close-up* encantada com um felpudo hobby, a câmera se afasta e mostra todo o ambiente (plano médio): Carlitos aparece deitado num divã, fumando um cigarro e se lembra que precisa bater o ponto. A tomada inicialmente assemelha-se a uma propaganda e a jovem, uma famosa atriz do *star system*; o cinema, para o capital financeiro, como já vimos, era uma forma de propaganda do *American way of life*[333] – parte importante da engrenagem na fabricação de imagens (e da ilusão). No fim da cena, a *gamin* se prepara para dormir e Carlitos transforma o hobby, item de luxo e do consumo conspícuo, em cobertor, item de necessidade vital.

Em seguida, a entrada dos assaltantes funciona como a intromissão da realidade – Carlitos, que pensou que estava no serviço dos sonhos, é colocado para trabalhar e sua situação na escada lembra a da fábrica, como comenta Stewart.[334] O filme mostra que os assaltantes são trabalhadores desempregados, um deles é Big Bill, ex-colega de Carlitos na *Electro Steel Corp.*, que foram forçados a recorrer ao crime para sobreviver.[335] Depois de ser reconhecido, Carlitos, já embriagado e mal conseguindo parar em pé, se junta a eles num brinde com champanhe. Sequência que mostra o desejo legítimo da "nostalgia do prazer" e uma possível formação de laços, mas também como, na falta de organização e consciência de classe, esse desejo, que na luta política deveria traduzir-se em sede de justiça, pode se perder na embriaguez (de sonhos de consumo). Hora de acordar, de manhã quando a loja reabre, uma distinta cliente descobre Carlitos no meio dos tecidos sobre o balcão, *gag* que remete ao caráter de mercadoria (do artista e da obra), assim como a tomada do interior das engrenagens, e ao moralismo da ordem burguesa, que volta a ser inserida.

O narrador faz passar dez dias. A garota e Carlitos se reencontram (na trilha, "*Smile*"), na frente da delegacia, e esta diz que encontrou uma casa. Um plano médio mostra um barraco à margem da cidade, que impressiona pelo realismo.[336] A trilha continua tocando "*Smile*", o que ocasiona certo contraste. Da cama que parecia uma nuvem de tão macia, no quinto andar da loja, para uma improvisada no chão de tábuas; de certa forma eles caem no

[333] COOK, op. cit., p. 296.
[334] STEWART, op. cit., p. 302.
[335] Esse e os vários roubos de comida realizados pela *gamin* são justificados pela fome, o que subvertia uma norma do código da censura, segundo a qual um crime não poderia, em hipótese alguma, ser justificado. COOK, op. cit., p. 299.
[336] No mencionado documentário *Chaplin Today* sobre *Tempos Modernos*, há imagens dessas favelas da época, a cabana utilizada no filme é bastante semelhante.

precipício ao encontrar abrigo na favela caindo aos pedaços (literalmente). O barraco, como diz a *gamin*, "Não é nenhum Palácio de Buckingham" (intertítulo), mas eles tentam encontrar certa dignidade. O filme faz uma referência tanto às *Hoovervilles* da época, quanto à cabana de madeira (*log cabin*), de Lincoln, símbolo da ascensão social – enquanto o Palácio de Buckingham, ao remeter à nobreza (inglesa), problematiza a possibilidade de ascensão.

A cabana e as últimas passagens formam um bloco temático iniciado com o casebre miserável da família da *gamin*. Como mais um exemplo de um tema e suas variações, acompanhamos os vários aspectos da luta por condições básicas de vida. A relação entre homem e animal é recolocada: Carlitos dorme numa espécie de casinha do cachorro, enquanto a garota, no chão. Além disso, se a casa idealizada funcionava como uma armadilha que aprisionava seus moradores, esta funciona como uma armadilha que os expulsa, impelindo-os para fora e os mantendo atentos – a tábua do teto que cai sobre suas cabeças, a da parede que vira para o riacho, a mesa que desmonta etc. Dessa forma, a favela – que tinha tudo para reiterar o sentimentalismo do casebre – ganha um novo olhar. Tal como a autoalimentadora, ela rouba a cena e chama a atenção para essa rede de relações e interações. Poderíamos também destacar que o filme, ao mostrá-los dormindo separadamente, contraria a expectativa de um romance entre os personagens-tipo.

Na manhã seguinte, Carlitos, leitor atento dos jornais em *Tempos Modernos*,[337] se intera sobre a reabertura das fábricas, "a prosperidade voltou". No entanto, diante das grades do portão da siderúrgica, uma multidão se aglomera, disputando uma vaga. A montagem mostra que o alarde da manchete era uma espécie de "discurso ritual". A cena do mergulho no riacho é uma antecipação dessa esperança frustrada.

Carlitos consegue uma vaga como ajudante do mecânico responsável pelo reparo das máquinas (Chester Collins). Descuidado, o *clown* deixa o borrifador de óleo do chefe ser prensado e, diante da bronca, sugere que ainda pode ser utilizado como pá. Depois é a vez do paletó do mecânico, no qual havia um relógio de bolso e Carlitos comicamente verifica se o enorme relógio achatado continua funcionando – nitidamente um adereço cênico, o relógio já não parece ameaçador, mas engraçado. Esse quadro cômico serve de metáfora para a interrupção do tempo dos relógios de ponto (e doméstico) em nome de um tempo histórico

[337] A inserção dos jornais na cena é um recurso narrativo e lembram uma passagem de Benjamin: "O jornal é o cenário dessa confusão literária. Seu conteúdo é a matéria, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor. Essa impaciência não é só a do político, que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas, atrás delas, a impaciência, que julgam ter direito a manifestar-se em defesa dos seus interesses." BENJAMIN, O autor como produtor, op. cit., p. 124.

mais amplo, de uma herança e tradição que ultrapasse a esfera familiar. E uma próxima *gag* amplia essa ideia de interrupção, com muitas ferramentas engolidas pela engrenagem.[338] O episódio mostra os confrontos da conjuntura, entre uma noção reformista (de reparar as engrenagens do sistema) e uma grande transformação, "é o tempo histórico da revolução que ataca o tempo mecânico do pêndulo".[339] Daí que as fábricas mal reabrem e os sindicalistas anunciam uma greve, em nome também dos que foram barrados pelas grades do portão – e o instrumento utilizado para tal interrupção é a própria engrenagem. Ademais, a *gag* do relógio remete à primeira imagem do filme e aos relógios multiplicados, lembrando ao espectador que, além do movimento do enredo, há outro em contracorrente.

No lado de fora da fábrica, a polícia mais uma vez dispersa os grevistas. Um policial empurra Carlitos e este, "por acaso", acaba pisando numa tábua que catapulta um tijolo (objetos ligados ao universo do trabalho) na cabeça do agente da ordem, e mais uma vez é levado pelo camburão. Em *A casa de penhores*, Carlitos sem cerimônia derrubava várias vezes o guarda e o chefe com a escada, mas aqui, nas novas condições da indústria cinematográfica, ele precisa de uma alavanca para isso. A "jaula de aço" se ampliara, mas havia uma disputa em jogo.

2.10 "Um pequeno conto de prostituição" [340]

> A prostituição é somente uma expressão particular da prostituição universal do trabalhador e, posto que a prostituição é uma relação na qual entra não só o prostituído, mas também o prostituidor – cuja infâmia é ainda maior – assim cai também o capitalista etc., nessa categoria.[341]

Numa primeira versão da sequência do café-restaurante, conta David Robinson, era Carlitos quem arrumava o serviço de garçom e depois um emprego para a garota – "na abençoada ignorância de que o local também é usado como prostíbulo."[342] Na versão final, a prostituição aparece de uma forma mais interessante, como veremos.

---

[338] A *gag* ilustra a expressão mencionada no episódio da fábrica, mas com muitas chaves, "*A lot of spanners in the works*".
[339] LÖWY, op. cit., p. 123 – 127.
[340] KAMIN, op. cit., p. 27/36.
[341] MARX, op. cit., p. 107.
[342] ROBINSON, op. cit., p. 470.

"Uma semana depois" (intertítulo). Um plano geral mostra um carrossel,[343] no qual algumas crianças brincam; a câmera realiza um giro mostrando outra parte da rua (a trilha toca uma espécie de realejo). A *gamin* aparece dançando e chama a atenção do dono do café-restaurante (Henry Bergman), que, fumando um charuto, comenta sobre a garota com um sujeito ao seu lado. Um plano americano mostra novamente a *gamin* dançando e a imagem se dissolve, mostrando ela em trajes artísticos se apresentando no estabelecimento. Como analisa Stewart,[344] a passagem (quase um passe de mágica) elucida a rapidez com que a indústria do entretenimento se aproveita de talentos (e de certa ingenuidade infantil) e o salto também funciona como uma economia na narrativa. Em outras palavras, a montagem mostra como o artista poderia usar o aparato criativamente para denunciar esse aspecto da indústria e mostrar sua situação profissional.

Outra semana depois, a garota aparece bem vestida, esperando Carlitos sair da prisão (a trilha toca "*Smile*"). Ele fica espantado com a nova situação da jovem: se, por um lado, o chapéu com flores mostra certa dignidade alcançada, a bolsinha mostra que a garota também está mais próxima do tipo social das distintas senhoras mostradas anteriormente. Vejam que temos aqui uma combinação semelhante àquela do final de *Luzes da Cidade,* como se o filme mostrasse que a ascensão social traz certa dignidade, mas também animosidade com a multidão excluída dela (como aquela barrada nos portões). Ela, que está mais falante do nunca, conta a Carlitos que também conseguiu um emprego para ele. Um corte já os mostra no café-restaurante, na entrevista de emprego do *clown,* ela continua falando, tentando convencer o chefe. A cena satiriza o cinema falado (assim como o número da pantomima vai satirizar os musicais), mas também o próprio *clown* do cinema mudo, "Você pode servir mesas?", "Você pode cantar?", o chefe pergunta a Carlitos; justapondo também as profissões de garçom e artista.

Na primeira função, Carlitos se mostra, como de costume, um desastre: o garçom número 13 atrapalha a si mesmo e aos colegas. Num momento ele consegue o mais difícil, enrosca-se num cliente que trazia um cachorro na coleira, cai no chão, mas consegue salvar os pratos da bandeja. Nessa breve *gag*, vemos o trabalhador cair ao nível do (da condição) animal; mas, paradoxalmente, a queda mostra um equilíbrio perfeito: o garçom vira artista de circo. Em outro momento, "erra o mais fácil": desconcentrado pelas reclamações do cliente e

[343] O carrossel reitera a questão de aparência e realidade (as engrenagens internas) e o girar em falso do relógio de ponto.
[344] STEWART, op. cit., p. 312.

pelas broncas do gerente, Carlitos chuta a porta errada da cozinha, fazendo seu colega cair e espatifar os pratos (um dos garçons é John Rand, antigo colega em *A casa de penhores*) – a coreografia é perfeita. A trilha sonora agitada remete tanto à diversão desses lugares quanto ao ritmo dos garçons, indo de um lado para o outro. O público do local é heterogêneo (senhores esnobes, marinheiros, estivadores, esportistas, homens e mulheres), como os próprios empregados: do pessoal da cozinha, que inclui um inusitado carpinteiro (de quem Carlitos empresta a pua para "transformar" o queijo), aos músicos da banda.

Ao tentar levar um pato assado ao cliente grã-fino, nosso garçom é engolido pela multidão, que inunda o salão para dançar – numa metáfora do público que ocupa o centro do palco (ou da tela). Comicamente a bandeja parece flutuar em suas ondas,[345] coreografia que deixa o grã-fino à margem, até o pato ser "engarfado" pelo lustre. Carlitos e o gerente conseguem resgatar a iguaria, mas a entrada de um time de futebol americano (ou de artistas?) transforma o salão em campo e Carlitos, agora, precisa driblá-los. Ele entra tanto no clima que se joga sobre a mesa e entrega a "bola" nas mãos do cliente como se marcasse um ponto – a referência ao esporte funciona como fonte de diversão, mas também pode funcionar, como ensina Brecht, como forma de organizar as massas em larga escala.[346]

Depois da confusão, seu emprego fica por um fio, dependendo de sua performance como cantor. Carlitos e *gamin* então ensaiam seu número e diante da dificuldade dele para decorar a letra, a jovem a copia num dos punhos da camisa: "Uma garota bonita e um velho feliz flertam no boulevard. Ele era uma coisa velha e gorda, mas seu anel de diamante capturou os olhos dela" – letra que já dá uma ideia do assunto da canção. Carlitos é chamado e, talvez pela empolgação ou nervosismo de "iniciante", acaba arremessando os punhos para longe. Depois de um momento de hesitação e dos primeiros sinais de impaciência na plateia, a jovem o encoraja: "Não ligue para as palavras, cante" (intertítulo). No entanto, embora não se lembre das palavras, sua pantomima as recordará. Veremos que a apresentação não é puro improviso e negação do ensaio, mas a assimilação e superação deste. Arremessar os punhos para longe representa se livrar de "algemas", mas uma liberdade e segurança fornecidas justamente pelo treino, as quais abriam espaço para o espontâneo.

O número da canção é filmado predominantemente num plano médio, com Carlitos no centro da imagem, um timão de navio aparece, sobre a banda. A câmera é posicionada como

[345] BENJAMIN, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 193.
[346] BRECHT, B. *The Kuhle Wampe Film*, In: SILBERMAN (ed), op. cit., p. 205.

se o espectador estivesse numa mesa, mas algumas mudanças de planos mostram que ele é um espectador privilegiado. Dan Kamin faz uma descrição exemplar da canção-pantomímica e aqui apresentaremos seus momentos-chave.[347] O autor a separa em versos: no primeiro, Carlitos (ou o artista Chaplin?) apresenta a moça bonita e as curvas de seu corpo; no segundo, o velho, seu bigode, suas "curvas" e a bengala; no terceiro, os dois se encontram, o velho, mostrando o anel, convida a moça para um passeio de táxi. No quarto verso, Chaplin imita o motorista, depois os passageiros: o velho tenta um contato com a moça, mas é repreendido por ela, com um tapa (na canção-pantomímica, Chaplin faz o narrador e suas personagens). No quinto, a moça negocia, pedindo o anel. O velho hesita por um instante, mas concorda. Em seguida, o encontro íntimo. Chaplin cruza os braços (quase se abraçando) e se vira de costas para a câmera; em meio a ligeiros movimentos de uma "dança excêntrica", ele vira-se e fecha uma espécie de cortina. No sexto verso, a moça se despede do velho.

Como escreve Kamin, a canção *nonsense* se torna compreensível com a pantomima de Chaplin e o número é tão encantador que é fácil "se esquecer" que ele está encenando um "pequeno conto de prostituição".[348] Kamin é um dos poucos autores a mencionar que na versão original do filme, de 1936, havia um "sétimo verso", no qual a moça tenta penhorar o anel, mas o penhorista (identificado na letra e na encenação) diz que a "jóia" é falsa. Para o autor, Chaplin editou essa parte para o relançamento do filme em 1954, para evitar traços anti-semitas. Sem esse verso, o caráter de "transação financeira" do encontro fica menos explícito e Kamin comenta que nem todos interpretam o número dessa forma. O autor conta que ouviu de muitas pessoas, incluindo fãs de Chaplin, a opinião que o número era "encantador, mas uma demonstração essencialmente sem sentido das habilidades mímicas de Chaplin",[349] enquanto de outros, que o anel é de noivado... A disparidade das interpretações, prostituição ou casamento, não deixa de ser cômica e, para nossa análise, mostra a disputa entre uma noção da sociedade como luta de classes e outra baseada numa *aliança* (conciliação) entre as classes – uma aliança falsa, segundo o penhorista. Assim como, a prostituição remete à questão da degradação do corpo do trabalho e a relação estabelecida por Marx na epígrafe dessa seção.

O número é também exemplo de remendo (montagem), por sua heterogeneidade: a base é a música *Titine*, de Léo Daniderff; para a letra, Chaplin misturou diversas línguas e

[347] KAMIN, op. cit., p. 22 – 31/36.
[348] Para Kamin, Chaplin encena o encontro entre Betty Boop e o *Monopoly Man*. KAMIN, op. cit., p. 28/36.
[349] Ibidem, p. 35/36.

criou palavras, o que remete a certa arbitrariedade, mas uma diferente das ordens do presidente da *Electro Steel Corp*. Apesar das palavras não fazerem sentido, a mistura de idiomas tem um sentido político, de uma linguagem universal, do corpo humano (dos gestos da pantomima) e da máquina – que no capitalismo assume uma forma, mas que também aponta uma utopia.[350]

A apresentação de Carlitos é um sucesso, o público o aplaude. Se no final de *A casa de penhores*, Chaplin abria os braços para receber os aplausos; com o som, é possível incluí-los – mas como vimos durante a análise, como no curta-metragem, aqui o papel do público no filme não é apenas aplaudir. E, se no curta, o *clown* recebia os cumprimentos dos demais, aqui, o sucesso dos dois desaparece com a última palma. Quando eles pareciam finalmente ter encontrado uma forma de levar a vida, os agentes do governo à procura da *gamin*, frustram seus planos. Mesmo ao saber que a garota trabalha no local, a burocracia não desiste da acusação de "vagabundagem" (*vagrancy*). Então, os dois precisam fugir mais uma vez.

2.11 Aurora – Considerações finais

Num dos possíveis finais de *Tempos Modernos*, a *gamin* se tornava uma freira, enquanto o *Little Tramp* partia sozinho numa estrada poeirenta. No entanto, esta versão foi descartada depois de uma exibição e uma reunião com a equipe nas últimas fases da produção.[351] No final definitivo, a objetiva enquadra, em plano geral, uma paisagem praticamente deserta, exceto por uma estrada pavimentada, postes com fios telefônicos e os dois fugitivos. A câmera realiza um movimento para a esquerda, para mostrar Carlitos e *gamin* descansando da fuga – na trilha sonora: "*Smile*". Um plano americano mostra a garota se lamentando. "Para que tentar?" (intertítulo) e Carlitos a consola: "Levante a cabeça, nunca desista. Vamos conseguir nos virar!" (intertítulo), brandindo os punhos. Os dois se levantam para retomar a cruzada. Plano geral da estrada, eles caminham em direção à câmera (e ao público), até esta mostrá-los num plano americano: Carlitos indica para sorrirem. Corta para um plano geral do outro sentido da estrada: as silhuetas se distanciam, final que era uma

[350] "Linguagem universal" importante numa época em que barreiras lingüísticas e culturais dificultavam uma unidade da classe trabalhadora. Há também certo encanto quando o *clown* do cinema mudo, com o novo incremento técnico, começa a cantar.
[351] ROBINSON, op. cit., p. 475.

espécie de marca registrada do *Little Tramp*. No entanto, desta vez ele não aparece sozinho e, em vez da habitual sacudida para retomar o ânimo, Charlie joga sua bengala com a trouxinha sobre o ombro. *Fade out*. A trilha permanece ainda alguns segundos.

A cena remete à ideia de recomeço, como outros momentos do filme. Contudo, seria esse recomeço igual ao dos ponteiros do relógio de ponto, de uma volta do carrossel, do trabalho descontínuo – o recomeço de um tempo homogêneo e vazio? Através da recepção crítica da obra, vimos que esta geraria debate, formaria e confrontaria argumentos e opiniões. Numa interpretação do ponto de vista dramático, levando em conta, sobretudo, seu enredo linear e ignorando boa parte da obra, poderíamos concordar com um crítico que reclamou dos últimos intertítulos serem um "clichê otimista".[352] Já Charles Maland pondera que a conclusão do filme parece ter sido feita para agradar a classe média otimista, embora poucos elementos do filme confirmem tal otimismo. Mesmo assim, o autor supõe que *Tempos Modernos* parecia aderir a uma tendência de Hollywood para finais felizes.[353] Assim, o sorriso dos personagens confirmaria o "*Smile*" da trilha sonora e teríamos um final apaziguador.

No entanto, essa última peça do filme deve ser vista considerando todo o arranjo da obra e não como simples desfecho, uma última peça da linha automática. Conforme argumentamos durante a análise, se o espectador se identificar com Carlitos e a *gamin*, sem conseguir se distanciar, ficará desorientado e reproduzirá a alienação do fordismo.

Observamos como o filme procura provocar e suscitar a participação do espectador. De certa forma, a dialética entre concepção e execução, preservada ao longo da produção do filme, se estende até sua exibição, rompendo em alguma medida a fronteira que separa obra e público. No entanto, tal participação também não é mero exercício lúdico, no qual o espectador pode se perder em suas próprias associações, por isso o filme em alguns momentos o testa. Assim, ele passaria de mero consumidor a uma postura mais crítica e ativa, podendo contribuir para a elaboração da obra e recuperar aspectos de sua autonomia, que foram tolhidos no trabalho rotinizado.

O *clown*, como um pícaro, através de "recomeços", percorre diferentes áreas da vida social compondo um painel, mas diferente de um pícaro, ele não ascende socialmente e

[352] MALAND, op. cit., p. 154 – 155.
[353] Ibidem, p. 154 – 155.

tampouco aprende com suas aventuras,[354] justamente porque é o público que precisa aprender com seus tropeços e se dar conta desse painel sócio-histórico. Esses "recomeços" conferem um caráter circular e repetitivo ao enredo, que não se desenvolve. No entanto, é por meio deles que, em contraponto, vai se formando a heterogeneidade da estrutura narrativa. Assim numa leitura que também levasse em conta um ponto de vista distanciado (épico), o sorriso pode ser visto como um recurso retórico, que possui sua dose de ironia, problematizando a cena.

O arranjo formal dessa sequência nos remete à metade do filme, quando o caminho para a felicidade que se apresentava era o do *American Dream* e *American way of life,* (o "empreendimento individual"). Esse caminho, porém, seria testado e desacreditado, como mostramos na análise. Assim, há no filme uma aposta no começo de um novo tempo, o qual, entretanto, a obra não seria capaz de formular. Daí talvez a paisagem deserta, exceto pelos poucos elementos mencionados. A forma como a estrada aparece sugere a ideia de um longo caminho a ser percorrido (pela classe trabalhadora) e que leve em conta tanto o passado como o futuro, assim como os postes sugerem ligações. O sol que se levanta também é um elemento de forte carga simbólica.

Löwy fornece a seguinte interpretação sobre o sentido político da aurora: "O passado é iluminado pelos combates de hoje, pelo sol que se levanta no céu da história". Para o progressismo burguês tratava-se do sol do futuro, que ilumina o presente, imagem que remete a disposição otimista com relação às próximas gerações; no entanto, para o materialismo histórico é o sol do presente que deve iluminar o passado, "que se transforma para nós".[355]

> A relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente. Os antigos combates se voltam "para o sol que está a se levantar" mas, uma vez tocados por essa claridade, alimentam a consciência de classe daqueles que sublevam hoje. Nesse caso, o "sol" não é, como na tradição da esquerda "progressista", o símbolo do acontecimento necessário, inevitável e "natural" de um mundo novo, mas da própria luta e da utopia que a inspira.[356]

[354] CÂNDIDO, A. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, p. 21.
[355] LÖWY, op. cit., p. 60.
[356] Ibidem, p. 61.

Nesse ponto de vista (que leva em conta o enredo, mas também a estrutura narrativa da obra), o espectador pode utilizar o filme como uma máquina que fornece uma imagem das contradições da conjuntura e que, em certa medida, assimila produtivamente a experiência histórica. Por exemplo, ao mostrar a ampliação do fordismo para a sociedade (inclusive o cinema), transformando esta numa "jaula de aço" (da ação racional em finalidade), seu caráter autoritário, as relações entre a "marcha do progresso" e a Depressão Econômica, e uma sociedade fraturada em classes sociais com interesses antagônicos. E, sem aderir a uma posição fatalista, também mostrar que havia uma disputa em jogo, que a técnica poderia ser utilizada para a emancipação do trabalhador, a possibilidade de laços entre sua classe social, o papel desta frente à história e que havia forças sociais lutando contra o sistema da "jaula de aço". Em suma, o filme conta "uma história americana", mas oferece possibilidades de uma leitura a contracorrente.

No entanto, parte desse potencial crítico seria neutralizado no próprio debate que a obra suscitaria. Por exemplo, por posições conservadoras que separam arte e política e considerariam o filme mero entretenimento, mas, às vezes, também por setores progressistas: a jornalista americana Charmion Von Wiegand elogiou o filme ter lidado com "os problemas fundamentais de nossa época", mas, reclamou que o alcance dessa abordagem limitava-se quando o personagem principal ainda era "o otimista, amável Carlitos – um cômico".[357] "Se não fosse a era da máquina, a câmera nunca teria sido inventada", Louis Goldblatt, organizador do CIO (*Congress of Industrial Organizations*) disse a Chaplin, que respondeu de modo irritado: "Gostaria que não tivesse sido".[358]

Von Wiegand tem alguma razão quando reclama do "amável Carlitos", mas sua opinião também parece desqualificá-lo por ser um cômico, ou seja, uma opinião que parece considerar a comédia um gênero secundário, que não deve ser levado tão a sério. Já a fala de Goldblatt ilustra a interpretação equivocada de muitos autores sobre a posição de Chaplin frente à máquina, que tem relação com uma visão teleológica da história. Assim, ao incorporar a luta política, o filme tentaria promover sabotagens e refuncionalizações do sistema, enquanto este tentaria neutralizá-lo. Um exemplo é a crítica do filme a essa visão da história como um desenvolvimento teleológico, da "marcha do progresso", que poderia ser neutralizada por ela.

[357] Apud MALAND, p. 156.
[358] MELLEN, op. cit., p. 24.

Em nossa pesquisa, a partir de uma visão frente à história (e à indústria) baseada, sobretudo, nos escritos de Bertolt Brecht e Walter Benjamin e numa análise minuciosa de um "curta-metragem síntese" de Chaplin, *A casa de penhores*, pudemos verificar que os curtas-metragens não tinham nada de obras primitivas ou preparatórias, pelo contrário, eram manifestações do poder subversivo e revolucionário do cinema. A comparação entre os filmes é importante para entendermos esses dois períodos da história do cinema e os retrocessos que marcaram seu "desenvolvimento", por exemplo: a necessidade de seguir algumas leis da "narrativa clássica" de Hollywood, o sentimentalismo, um público que já não era majoritariamente de trabalhadores; mas também como tal desenvolvimento industrial precisa ser relacionado à luta de classes e havia como sabotar e refuncionalizar os retrocessos citados. As referências do filme a essa tradição e à experiência do trabalhador (Chaplin) é uma forma de tentar recuperar tais energias subversivas e não citações nostálgicas.

***

> Garota: A minha sorte mudou. Conheci um fabricante de munições.
> Verdoux: Eu devia ter me metido nesses negócios.
> Garota: Sim, em breve, dará muito lucro.[359]

Na entrada do dia quatro de março de 1945, Brecht anota, em seu diário de trabalho, um encontro com Chaplin nos Estados Unidos. Entre outras coisas, escreve que: "Chaplin pretende abandonar o Carlitos dos filmes clássicos. Não se coloca só a questão de Carlitos ter de falar agora que todos os filmes são falados. Carlitos era mudo em todos os sentidos. O *lumpenproletário* se tornou vítima do New Deal. The New Deal took care of him."[360] O autor alemão é um dos poucos a relacionar o fim do *Little Tramp* ao plano de governo, pensando talvez em como tal plano servia para desmobilizar a classe trabalhadora e atrair setores marginalizados com ofertas de empregos ou com assistencialismo.

Tempos Modernos estreou em fevereiro de 1936, ano em que a esquerda, de acordo com Iná Camargo, se curvou ao *New Deal*, apoiando a reeleição de Roosevelt e a defesa do capitalismo liberal e da democracia, em nome de uma frente popular anti-fascista.[361] A estrada

[359] *Monsieur Verdoux – uma comédia de assassinatos* (Charlie Chaplin, 1946).
[360] BRECHT, B. **Diário de trabalho V.2**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 263.
[361] CAMARGO, op. cit., p. 91 – 92.

pavimentada de Carlitos e *gamin*, em vez do aprofundamento da luta de classes e da revolução, iria conduzir a uma unidade nacional, uma aliança de classes, contra o fascismo. A usina siderúrgica *Electro Steel Corporation* provavelmente começaria a fornecer material para produção de armamento e munição. Com a entrada na Segunda Guerra Mundial, como havia ocorrido na guerra anterior, os Estados Unidos estimulariam a economia e enfraqueceriam a luta interna, como escreve Howard Zinn:

> A chegada da Segunda Guerra Mundial enfraqueceu a velha militância dos anos 1930 porque a economia de guerra criou milhões de novos empregos e altos salários. O *New Deal* conseguiu diminuir o número de desempregados apenas de 13 milhões para 9 milhões. Foi a guerra que colocou todo mundo para trabalhar e fez uma coisa a mais: o patriotismo, um esforço de unidade entre as classes sociais contra o inimigo do outro lado do oceano, dificultando a mobilização contra as corporações.[362]

Numa nota de rodapé de "Sobre alguns temas em Baudelaire", Benjamin anota uma assombrosa relação: "Quanto mais curto é o tempo de adestramento do operário industrial, tanto mais longo é o dos militares. Talvez faça parte da preparação da sociedade para uma guerra total essa transferência do adestramento da produção para o da destruição".[363] David Harvey[364] escreve sobre como o fordismo forneceu um bom modelo de organização e produção para os regimes fascistas da Europa, para combater o desemprego e para a produção militar. A expansão do fordismo para o mundo está relacionado à guerra. [365]

A partir de *Tempos Modernos*, a produção de Chaplin estaria cada vez mais ligada a questões políticas e o artista seria cada vez mais perseguido. Como escreve Glauber Rocha:

> A cena da bandeira "vermelha" (descoberta em um filme em preto e branco) bastou para que o capitalismo nortamericano [sic] aliado aos códigos religiosos de censura e preservação da moral pública o acusassem de comunista. Agiram principalmente contra o artista que enfrentava o trucidamento mecânico do homem, a imprensa HEARST, WALL STREET e o nazismo de DR. GOEBBELS. Na Alemanha hitlerista Tempos Modernos foi interditado e Chaplin processado por plágio a René Clair, pelo seu filme À nous la liberte [A nós a liberdade, 1931] produzidos nos estúdios

[362] Zinn, op. cit., p. 393.
[363] BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 126.
[364] HARVEY, op. cit., p. 121 – 134.
[365] "De desenvolvimento lento fora dos Estados Unidos antes de 1939, o fordismo se implantou com mais firmeza na Europa e no Japão depois de 1940 como parte do esforço de guerra. Foi consolidado e expandido no período de pós-guerra, seja diretamente, através de políticas impostas na ocupação [...], ou indiretamente, por meio do Plano Marshall e do investimento direto americano subseqüente." HARVEY, op. cit., p. 131.

> parisienses Tobis, filiais dos trustes alemães. Assim, Democracia Americana e Nazismo Germânico se uniram para combater Chaplin...[366]

O próximo filme de Chaplin seria a famosa sátira à Hitler, *O grande ditador* (The Great Dictator), que estrearia em outubro de 1940. Anos depois, o cineasta voltaria a tratar das contradições da ordem burguesa e o colapso da bolsa de valores, em *Monsieur Verdoux – uma comédia de assassinatos* (1947). Em 1952, Chaplin seria expulso dos Estados Unidos.

[366] Rocha continua: "A infâmia foi derrotada por declarações de René Clair dizendo que se sentiria honrado em ter contribuído para a obra daquele que considerava um gênio e seu principal mestre". ROCHA, G. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 42.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas – SP, Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas V.I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

_____, **Obras escolhidas V.III**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

_____, *On French literature*. In: **New Left Review 51** - May/June 2008

_____, **The *work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media***. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London: 2008

BITENCOURT, G. **Modernização urbana e experimentação formal em "Manhattan Transfer"**, de John dos Passos. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, 2017.

BRANDÃO, Tânia (coord.). **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Bando do Brasil e Entourage Produções Artísticas, 1994

BRAUN, Edward (ed). ***Meyerhold on theatre***. London: Bloomsbury.

BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e capital monopolista**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho V.2**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____, **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978,

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar** – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

COOK, David. **A history of Narrative Film**. New York: W.W. Norton & Company, 1990.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico, disponível em: http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092

_____, Nem uma lágrima, São Paulo: Expressão Popular : Nankin Editorial, 2012.

_____, **Panorama do Rio Vermelho**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DAVIS, Mike. ***Prisoners of the American Dream*** *– Politics and Economy in the History of the US Working Class*. London/New York: Verso, 1990.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DENNING, Michael. ***The Cultural Front****: the laboring of American culture in the twentieth century*. London: Verso, 1998.

DRIVER, Stephan. **A Declaração de Independência dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

EAGLETON, Terry. Brecht and rhetoric. In: New Literary History, Vol. 16, No. 3.

EISENSTEIN, Sergei. Fora de quadro. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____, O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESPERANÇA, Ilma. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

FABRIS, Marcos. **Daumier, Eisenstein, Kirchheimer**: Artes visuais, cinema e a produção artística contemporânea. In: Revista Lumen et Virtus. Setembro/2015.

GALBRAITH, John. **1929 – A Grande Crise**. São Paulo: Larousse, 2010.

GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. In: **Revista Arte & Filosofia**. Ouro Preto, n.6, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere – Volume 4**: Temas de cultura. Ação católica. Americanismo e fordismo. Rio de Janeiro, Civilizacao brasileira, 2007.

GUNNING, Tom. *Chaplin and the body of modernity*. Disponível em: http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2012.

HATHERLEY, Owen. ***Chaplin Machine*** *– Slapstick, Fordism and the International Communist Avant-garde*. Pluto Press, 2016.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma** – teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____, Brecht questão de método. São Paulo: Cosac Naify, 2011

JENNINGS, Michael. Introduction. In: BENJAMIN, W. ***The writer of modern life*** *– essays on Baudelaire. Cambridge*: The Belknap Press, 2006.

KAES, Anton. ***Shell Shock Cinema*** *– Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.

KAMIN, Dan. ***The comedy of Charlie Chaplin*** – *artistry in motion*. Lanham: The scarecrow press, 2008.

KARNICK, K.B; JENKINS, H (ed). ***Classical Hollywood Comedy***. New York: Routledge, 1995

KERR, Walter. ***The Silent Clowns***. New York: Alfred A. Knopf, 1979.

KONDER, Leandro. **Marx – vida e obra**. São Paulo: Paz & Terra.

KORNBLUH, J.L. (ed). **Rebel voices – an IWW anthology**. PM Press, 2011.

KORNHABER, Donna. ***Charlie Chaplin, Director***. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

LÊNIN, Vladimir. *The Taylor System – Man's Enslavement by the Machine*. https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1914/mar/13.htm

LESLIE, Esther. ***Hollywood Flatlands****: Animation, Critical Theory and the Avant-garde*. London: Verso, 2004.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã** – surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

_____, **A jaula de aço** – Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Editora Boitempo, 2014.

MALAND, Charles. ***Chaplin and American Culture***, Princeton: Princeton University Press, 1989.

MARIA, Cristiane Toledo. **O cinema de Ken Loach e a refuncionalização de materiais estético-políticos.** Dissertação (Mestrado), 2010, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____, **O capital – crítica da economia política**, Livro I. São Paulo: Boitempo, 2014.

MCDONNELL, P. ***On the edge of your seat*** – *Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century American Art*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

MELLEN, Joan. ***Modern Times***. London: British Film Institute, 2013.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Do teatro**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

NORTH, Michael. Machine age comedy.

O'HIGGINS, H. Site oficial de Charles Chaplin. Disponível em: http://www.charliechaplin.com/en/films/25-the-pawnshop

PICON-VALLIN, Beatriz. O corpo de Carlitos, modelo para o teatro e o cinema das vanguardas soviéticas. In: **Revista Urdimento** nº19, novembro de 2012.

PINTO, Geraldo Augusto. **A organização do trabalho no século XX** – Taylorismo, Fordismo e Toyotismo. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

POLGAR, Alfred. Chaplin. In: **Revista Serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009,

RENSHAW, Patrick. ***The Wobblies*** – *The Story of Syndicalism in the United States*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1967.

ROBINSON, David. **Chaplin – uma biografia definitiva**. Osasco: Novo Século editora, 2012.

ROCHA, G. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

_____, **Na cinelândia paulistana**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

SALES GOMES, Paulo. **O cinema no século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHICKEL, Richard (ed). ***The Essential Chaplin***. Chicago: Ivan R. Dee, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família**. São Paulo: Companhia das letras, 2008

SILBERMAN, Mark. **Brecht on Film and Radio**.

SOARES, Marcos. **Benjamin, Brecht, Cinema**. In: III Seminario Internacional Politicas de la memória – Recordando a Walter Benjamin.

_____, As Figurações do Falso em Joseph Conrad. São Paulo: Humanitas, 2013.

_____; CEVASCO, M.E. (org.). **Crítica Cultural Materialista**. São Paulo: Editora Humanitas, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [Século XVIII]. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.

_____, **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

STEWART, Garrett. *Modern Hard Times: Chaplin and the Cinema of Self-Reflection*. In: **Critical Inquiry**, Vol, 3, No. 2 (Winter, 1976).

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

WEBER, Max. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

WILLETT, John. ***Brecht in context***. Bloomsbury.

_____, ***The theatre of Bertolt Brecht***. London: The Shenval Press, 1959.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011

_____, **Cultura e Sociedade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____, **Política do modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____, ***The Long Revolution***. London: Chatto &Windus, 1961

ZINN, Howard. ***A people's history of the United States****, 1492 – Present*. New York: HarperPerennial, 1994.