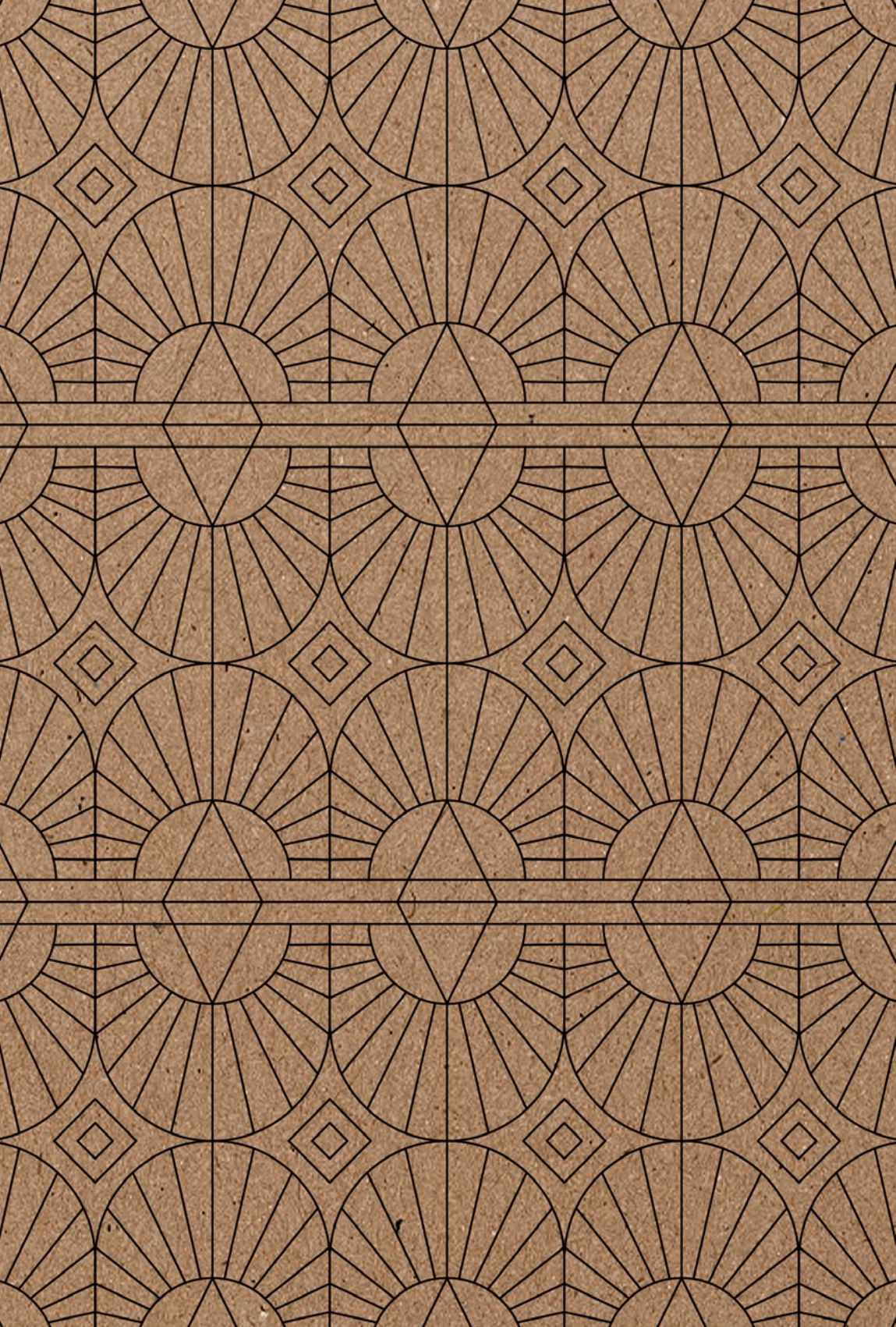


CHAPLIN





Banco do Brasil apresenta e patrocina

CHAPLIN

ORGANIZAÇÃO

JOSÉ DE AGUIAR, JULIO BEZERRA,
MARINA PESSANHA E JAIÊ SAAVEDRA

FIRULA

2025

Banco do Brasil apresenta e patrocina a mostra cinematográfica *Chaplin*, retrospectiva da obra de um dos maiores artistas do século XX e uma das figuras mais influentes da história do cinema mundial.

Considerado um gênio do audiovisual, Charles Spencer Chaplin nasceu no ano de 1889 em uma família humilde, na Londres do final do século XIX. Suas produções são conhecidas por misturar elementos da comédia pastelão com uma forte crítica social, investigando a relação entre o ser humano e o acelerado e insensível ritmo da modernidade, em que o sentimentalismo serve como cura para a dureza da vida cotidiana. Filmes como *O garoto* (*The Kid*, 1921), *Luzes da cidade* (*City Lights*, 1931) e *Tempos modernos* (*Modern Times*, 1936) são exemplos desse estilo. A programação conta com debate, curso e cerca de 80 títulos produzidos ao longo de seis décadas de atuação de Chaplin como intérprete, diretor, roteirista e produtor, desde a Hollywood dos anos 1910, quando criou seu icônico personagem Carlitos nos históricos estúdios Keystone, até a Inglaterra no fim da década de 1960.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil conecta gerações de brasileiros com a arte cinematográfica, contribuindo para o acesso pelo público jovem à obra, eternamente universal, desse artista multifacetado que marcou a história do cinema – e resgatando a memória afetiva daqueles que já conhecem Charlie Chaplin de outros tempos. Acima de tudo, trata-se de uma rara oportunidade de aprender, conhecer e se encantar com a sétima arte, refletir sobre questões sociais ainda hoje presentes no cotidiano, e se deixar enternecer pelo lirismo e criatividade que esses clássicos do cinema mundial apresentam.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

THAT LITTLE TRAMP FELLOW

A obra de Chaplin tem um caráter universal inegável e uma importância incomensurável na história do cinema. Não é necessário fazer um esforço reflexivo muito grande para entender que vários aspectos de sua obra ainda permanecem atuais. O primeiro deles, e mais óbvio, é o caráter universal da sua comédia. Continua atual a maneira como ele constrói o seu humor a partir de situações inusitadas do cotidiano, subvertendo uma realidade ordinária, e usando como matéria-prima principal o seu próprio corpo. A forma como ele consegue provocar o riso em seu público permanece válida e podemos ver o reflexo do seu estilo em obras mais recentes.

Além disso, de um ponto de vista temático, é inegável que a maneira como ele trata a figura dos mais desfavorecidos, dentro de uma visão humanista, permanece bastante atual. A inspiração que os problemas e dificuldades do início do século 20 pareciam gerar em Chaplin, permanecem os mesmos até hoje. Essa é uma das razões pelas quais o seu personagem Carlitos, com seu espírito zombeteiro, ainda é capaz de gerar identificação com um público contemporâneo.

Chaplin nasceu em Londres em 16 de abril de 1889 e foi o primeiro artista a experimentar a fama mundial na era da cultura de massa. Ele é considerado uma das figuras mais importantes da história do cinema e um ícone da era de ouro de Hollywood.

A infância de Chaplin foi marcada pela pobreza e por imensas dificuldades. Seu pai era ausente e aos 14 anos, sua mãe foi internada em um hospício. Chaplin começou a se apresentar ainda jovem, trabalhando como ator de teatro e comediante. Aos 19 anos assinou contrato com a Fred Karno Company, que o levou para os Estados Unidos numa excursão teatral que passou por várias cidades americanas e o tornou um ator relativamente conhecido em certos círculos por saber interpretar muito bem personagens embriagados, o que chamou a atenção de alguns produtores de cinema.

Chaplin inicia sua carreira na película em 1914 nos estúdios Keystone, sob a batuta do lendário produtor de comédias Mack Sennett. No segundo filme em que trabalha, o semidocumental *Corrida de automóveis para meninos* (Kid Auto Races at Venice, 1914), apresenta ao mundo o seu icônico personagem, Carlitos, o Vagabundo, tornando-o famoso praticamente do dia para noite, sem que o próprio Chaplin ou Sennett percebam isso inicialmente. O estopim se dá quando os donos de salas de cinema espalhados pelos Estados Unidos inundam o estúdio com cartas suplicando por mais filmes “*with that little tramp fellow*”¹.

Durante os primeiros filmes trabalha apenas como ator desenvolvendo seu personagem e tentando contribuir com algumas ideias para gags visuais. Depois de atingir um status inegável de estrela de cinema ascendente ele começa dirigir seus filmes e ser o autor dos argumentos originais de algumas obras com liberdade ainda bastante limitada. Depois de participar de 36 produções na Keystone ao longo de 1914, Chaplin, em busca de uma autonomia maior, assina um contrato com o estúdio Essanay em 1915, onde começa a desenvolver projetos artisticamente independentes, inicialmente em Chicago, mas logo volta à Califórnia para trabalhar em um novo estúdio. No ano seguinte assina um novo contrato com a Mutual, onde também passa a produzir seus filmes juntamente com seu irmão, que ajuda Chaplin a administrar sua carreira. A partir daí ganha controle absoluto sobre suas obras, controle esse que jamais abriria mão depois. Em 1918, já trabalhando em associação com a First National, era uma das figuras mais bem pagas e conhecidas do mundo.

Em 1919, Chaplin cofundou a distribuidora United Artists com os atores Mary Pickford, Douglas Fairbanks e o diretor D.W. Griffith, numa iniciativa de dar aos artistas mais controle criativo e financeiro de suas obras. Seu primeiro longa-metragem foi *O garoto* (The Kid, 1921), ainda pela First National, seguido depois por *Casamento ou luxo* (A Woman of Paris, 1923), *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925) e *O circo* (The Circus, 1928), todos já pela United Artists. Resistiu à chegada do cinema sonoro na década de 1930, produzindo *Luzes da cidade* (City Lights, 1931) e *Tempos modernos* (Modern Times, 1936) sem diálogos, mesmo com cinema falado já amplamente consolidado em Hollywood.

Desde 1914, quando Chaplin inicia a sua carreira no cinema, o sucesso de público e de crítica foi praticamente ininterrupto por quase 30 anos. Porém, depois de O Grande Ditador, seu primeiro filme com diálogos

onde satirizava Adolf Hitler, não conseguiu mais produzir um grande sucesso de público. Ao contrário do que normalmente se imagina, apesar do filme ter sido concebido por Chaplin como uma resposta à ascensão do nazismo, o filme na verdade causou muitos problemas para Chaplin dentro dos Estados Unidos, por conta do discurso final do filme, que tem uma mensagem humanista e pacifista que foi interpretada por muitos como um discurso antiamericano e pró-comunista, especialmente pelo chefe do FBI à época, J. Edgar Hoover.

Com a onda macarthista surgida no início da guerra fria a situação de Chaplin na América foi se deteriorando. Por ser uma figura pública muito conhecida, foi bastante perseguido por autoridades do governo e sofreu uma campanha de difamação por parte da imprensa, o que o deixou bastante amargurado.

Apesar de sua origem inglesa, Chaplin sempre se sentiu bastante à vontade nos Estados Unidos e possuía um imenso sentimento de gratidão em relação à América e tudo que ela deu a ele, tanto em termos de fama e fortuna, quanto de realização artística. Por conta disso, nunca quis abandonar o país, e seu exílio foi forçado por autoridades americanas que revogaram seu passaporte enquanto fazia uma viagem de navio à Inglaterra em 1952 para promover seu filme *Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952) e teve que se estabelecer na Suíça. Ele abandonou o Vagabundo em seus filmes posteriores, que incluem *Monsieur Verdoux* (1947), *Luzes da Ribalta*, *Um Rei em Nova York* (A King in New York, 1957) e *A condessa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong, 1967).

Ele recebeu um Oscar honorário pelo “efeito incalculável que teve em tornar o cinema a forma de arte deste século” em 1972, como parte de uma renovada apreciação por sua obra. Sua carreira abrangeu mais de 75 anos, desde sua infância até um ano antes de sua morte em 1977.

Uma boa mostra a todos.

JOSÉ DE AGUIAR – CURADOR

BURLESCO,
COMÉDIA,
COMMEDIA
DELL'ARTE

**AS ORIGENS
DO BURLESCO**

JEAN-PHILIPPE TESSÉ
13

**A MAIOR ERA
DA COMÉDIA**

JAMES AGEE
23

**O BASTÃO
DE ARLEQUIM,
A BENGALA DE
CHARLIE**

DAVID MADDEN
45

VIDA E OBRA

**UMA INFÂNCIA
LONDRIÑA**

PETER ACKROYD
73

NO PALÇO

PETER ACKROYD
87

**A ARTE DE
CHARLIE CHAPLIN**

ELIE FAURE
95

CHARLIE CHAPLIN

LOUIS DELLUC
105

**CHARLIE,
O GAROTO**

SERGEI EISENSTEIN
125

**CHAPLIN NOS
VELHOS FILMES**

SIEGFRIED KRACAUER
153

**CHAPLIN EM
DOSE DUPLA**

THEODOR W. ADORNO
155

**POR QUE UMA
CARTA SEMPRE
CHEGA AO SEU
DESTINO?**

SLAVOJ ZIZEK
161

CHAPLIN

MICHEL CHION
173

**CONSIDERAÇÕES
SOBRE A OBRA
DE CHAPLIN**

JOSE LINO
GRÜNEWALD
183

**CHAPLIN COMO
COMPOSITOR**

THEODORE HUFF
191

**CHUTANDO UM
VAGABUNDO**

JOHN SBARDELLATI &
TONY SHAW
197

**CHARLIE
CHAPLIN, UM
HOMEM COMO
OS OUTROS**

FRANÇOIS TRUFFAUT
227

**CANTO AO
HOMEM DO
POVO – CHARLES
CHAPLIN**

CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE
231

OS FILMES

**O PRIMEIRO
CHARLIE CHAPLIN**

JAMES L. NEIBAUR
241

**CHAPLIN NA
ESSANAY**

JAMES L. NEIBAUR
261

**AS CLÁSSICAS
COMÉDIAS
DA MUTUAL**

THEODORE HUFF
267

**VIDA DE
CACHORRO:**

THEODORE HUFF
277

OMBRÃO ARMAS

THEODORE HUFF
283

O GAROTO

TOM GUNNING

291

**UMA MULHER
DE PARIS**

PAMELA HUTCHINSON

297

**EM BUSCA
DO OURO**

LUCY SANTE

305

O CIRCO

PAMELA HUTCHINSON

311

LUZES DA CIDADE

GARY GIDDINS

319

**CONTRA-
ATACANDO A
MÁQUINA**

GREGORY STEPHENS

331

**O GRANDE
DITADOR**

JOÃO BÉNARD
DA COSTA

347

**MONSIEUR
VERPOUX**

JACQUES LOURCELLES

353

REVER VERPOUX

JACQUES RIVETTE

357

**A MORTE DE
CALVERO**

EDGARDO
COZARINSKY

361

**SOBRE A
CONDESSA DE
HONG KONG**

ERIC ROHMER

367

FILMOGRAFIA

**COLABORADORES
DE ROTEIRO
E DIREÇÃO
DE CHAPLIN**

HOOMAN MEHRAN

381

FASE KEYSTONE

388

FASE ESSANAY

415

FASE MUTUAL

420

**FASE FIRST
NATIONAL**

425

**FASE UNITED
ARTISTS**

428

FEITOS NO EXÍLIO

431

**SOBRE OS
AUTORES**

434

NOTAS

442

CRÉDITOS

454

BURLESCO, COMÉDIA,
COMMEDIA DELL'ARTE

AS ORIGENS DO BURLESCO

JEAN-PHILIPPE TESSÉ

Publicado originalmente em TESSÉ, Jean-Philippe. *Le burlesque*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007, pp. 7-25.
Tradução de Julio Bezerra.

PRIMEIROS GESTOS

Para evocar as ascendências artísticas do gênero burlesco, é preciso, antes de tudo, sair do território do cinema. O cinema nasceu no final de um século, o século XIX, que, entre outras transformações, mudou radicalmente sua maneira de considerar o corpo humano e o movimento, e isso graças a uma invenção técnica: a fotografia. A ciência e a arte se apropriaram dessa inovação para decompor o movimento e, assim, melhor compreendê-lo. Em 1882, Étienne-Jules Marey desenvolve a cronofotografia e revela o que, no voo de uma libélula ou na corrida de um homem, era invisível: as fases intermediárias de um gesto, a mecânica do movimento.

Por outro lado, o cinema se inventa na aurora de um século, o XX, que, entre outras transformações, viu o modo de vida das sociedades ditas desenvolvidas mudar radicalmente na esteira da revolução industrial. A racionalização da produção industrial (antecipando o fordismo nos anos 30, que Chaplin ridicularizaria em *Tempos modernos*, 1936), a emergência da classe média e seu novo gosto pelos lazeres, o desenvolvimento das grandes cidades e a afirmação do modelo capitalista, a inovação nos transportes etc.: esse é o terreno fértil do burlesco.

O que nasce na virada do século é o homem mecanizado, cujos gestos são seccionáveis, recombinaíveis e reproduzíveis à vontade. Como o cinema, que é uma arte mecânica e reproduzível. Essa nova compreensão do homem será incorporada pelo cinema burlesco, combinando-se com uma herança que remonta à *commedia dell'arte*. Na história dessa

tradição do cômico, o burlesco é precedido por um episódio decisivo: menos o circo do que a arte da pantomima, tal como se desenvolveu na Inglaterra do século XIX, e na qual Baudelaire via um “cômico absoluto”. Em seu auge, na segunda metade do século, a pantomima consistia num espetáculo teatral onde se sucediam acrobacias, bufonarias de todo tipo, *féeries* fantásticas e simulações de brigas, nas quais a impressão de brutalidade ou mesmo de violência extrema devia tudo à precisão infalível dos executantes. É no palco, no seio da trupe cômica inglesa de Fred Karno, que Charles Chaplin e Stan Laurel farão suas primeiras armas.

OS “PRIMITIVOS”

Recém-inventado, o cinema logo se aventura no cômico. Na primeira projeção pública, em 1895, é exibida a primeira *gag* da história do cinema: *O regador regado* (L'Arroseur Arrosé), dos irmãos Lumière. O sucesso fulminante da invenção dos Lumière e a emergência das firmas de produção (sobretudo Pathé e Gaumont) incentivam os comediantes de palco a tentar a experiência cinematográfica. Conhecidos pelos pseudônimos de Boireau, Prince Rigadin, Onésime, Léonce etc., eles são as estrelas do mundo todo até a Primeira Guerra Mundial, quando os estúdios americanos se impõem definitivamente como os mais criativos e poderosos. Seus filmes, realizados por Jean Durand, Romeo Bosetti ou André Heuzé, parecem resumir-se a uma agitação sem pé nem cabeça que leva ao caos. No entanto, sente-se neles uma energia desenfreada que sinaliza, por contraste, o entusiasmo – hoje perdido – da era ingênua e itinerante do cinema.

Entre todos esses nomes, deve-se reter o mais importante e inovador: Max Linder, que toma distância da brutalidade degenerada de seus contemporâneos. Vinculado à firma Pathé, ele é a primeira estrela internacional do burlesco. Mack Sennett reconhece sua dívida com ele, e Chaplin se considera seu discípulo. Depois de iniciar sua carreira na França – notadamente com *Dez mulheres para um marido* (Dix femmes pour un mari, 1905), de Georges Hatot —, ele parte para os Estados Unidos, depois retorna à França e suicida-se em 1925. Max constrói um cômico de elegância e distinção: sempre impecavelmente vestido, com sorriso sedutor e olhares galantes. Os filmes que realiza demonstram uma inventividade real, como em *O estreito mosqueteiro*

(L'Étroit mousquetaire, 1922), notável pelo uso da montagem paralela e pelos anacronismos.

A ERA DOS PRODUTORES

Nos primeiros anos do século XX, o centro do cinema desloca-se da Europa para a Califórnia. Em 1912, um ex-cantor de opereta que se tornara diretor de comédias, Mack Sennett, torna-se o primeiro diretor artístico de uma jovem produtora: a Keystone Film Company. Sennett é aquele que constitui o *slapstick* como um gênero à parte. Os filmes que ele realiza ou supervisiona (mais de mil ao todo) baseiam-se na frenética velocidade das perseguições filmadas em aceleração, na brutalidade das brigas, na absurdidade das situações. É um mundo inteiramente regido por pulsões, exclusivamente governado por ações – um cômico da devassação e das tortas na cara, que explode convenções sociais e barreiras do decoro puritano. Elementos anônimos polarizam os desejos do espectador: os policiais (os *Keystone Cops*, estúpidos e maltratados) e as garotas (as *Bathing Beauties*, provocantes e escandalosas para a época). Sennett tinha um faro inigualável e descobriu uma quantidade extraordinária de talentos. Muito rapidamente, seus pupilos afirmam-se como astros: Mabel Normand, Fatty (Roscoe Arbuckle), Al St. John, o vesgo Ben Turpin, Chester Conklin e, claro, Charles Chaplin.

A indústria do riso é um assunto de produtores, e Sennett é seu rei. Ele só tem um verdadeiro concorrente: Hal Roach, primeiro produtor de Harold Lloyd, que também lançou Charley Chase e foi o responsável pela criação da dupla Laurel e Hardy. O estilo de Roach é mais pensado, menos explosivo – ele prepara, de certa forma, a transição para o longa-metragem, dosando a frenesi dos filmes de Sennett e calibrando melhor seus efeitos, graças à introdução do *slow burn*, isto é, a *gag* retardada, diferida (procedimento amplamente utilizado por Laurel e Hardy).

Na década de 1910, raros são os atores que produzem seus próprios filmes. Esse é, no entanto, o caso do estranho Larry Semon, de rosto esbranquiçado e terroso. Seu ar de agente funerário jovial e a quase ausência de traços inquietam. Essa leve sugestão de malícia não o impede de ser o herói de filmes ao estilo de Sennett, mas frequentemente excessivos, à beira do escabroso.

A INVENÇÃO DE CARLITOS

Charles Chaplin chega ao cinema a convite de Mack Sennett, que o notara durante uma turnê da trupe inglesa de Fred Karno. Na Keystone, Chaplin rapidamente encontra seu tipo: Carlitos (“Charlie” em inglês), e começa a dirigir ele mesmo os filmes em que atua, antes de passar sucessivamente pelas produtoras Essanay, Mutual e First National. Na linhagem da tradição cômica, Carlitos é um personagem arquetípico: o oprimido de bom coração. O imaginário coletivo o consagrou assim, mas não devemos esquecer que Carlitos foi antes um marginal insubmisso e libertário, agressivo e violento, obcecado com a satisfação imediata de seus desejos – traço que permanece na figura mais matizada que ele construiu mais tarde, conferindo-lhe uma ambiguidade marcante. A imagem desse Carlitos está, por exemplo, na cena de *A uma da madrugada* (1 A.M., 1916), onde ele se molha por dentro das calças após espiar uma garota pelo buraco da fechadura. Pela variedade e inventividade de suas *gags*, Chaplin supera seus contemporâneos. Ele cria uma gestualidade única: um nervosismo trêmulo de um corpo jamais em repouso – movimento incessante das mãos e dos pés, desfile ultra rápido de caretas – como se todo seu corpo fosse tomado por convulsões e cada parte fosse isolada, incontrolável. Essas distorções permitem a ele refinar o burlesco inventado por Mack Sennett, por meio de uma dialética do golpe e da esquiva, cujo programa é delineado em Carlitos *Campeão de boxe* (The Champion, 1915).

A invenção de Carlitos, no entanto, é mais profundamente obra do Chaplin-cineasta do que do Chaplin-ator. Através de seu personagem, Chaplin eleva o burlesco a uma altura nunca antes alcançada, definindo suas ações como parte de uma visão de mundo, cuja gênese pode ser traçada nos curtas da década de 1910.

Algumas *gags* exemplares: ex-presidiário, Carlitos acorda com pijama listrado, olha para as grades da cama e pensa que ainda está na prisão (*O aventureiro* / The Adventurer, 1917); durante uma guerra de tortas, ele pega duas garrafas vazias e as usa como binóculos (*Carlitos no estúdio* / Behind the Screen, 1916); de costas, inclinado no parapeito de um navio, parece enjoado, mas ao virar, percebe-se que ele estava pescando (*O Imigrante* / The Immigrant, 1917). Carlitos é um ser do instante,

sem memória, inteiramente absorvido por suas ações e pelas situações que atravessa. Suas esquivas – físicas (nas perseguições e brigas) ou puramente cinematográficas (como na *gag* do enjoo) – são a própria liberdade em ato, que redimensiona o mundo segundo as medidas de Carlitos e desestabiliza tudo e todos ao redor. Ele pode ser obsceno ou violento, mas não é perverso no sentido da premeditação: ele age no presente puro, na atualidade de seus gestos. Desviar objetos de seu uso habitual (como usar garrafas como binóculos) é uma forma de romper com sua finalidade. O mundo de Carlitos, como ele o percebe, é livre de representações: seus sonhos estão imersos no real (como em *Idílio campestre* / *Sunnyside*, 1919), tudo está ali, como oferta ou obstáculo. Carlitos elimina o elo entre desejo e ação, entre presença e finalidade – ele insere aí uma fenda sutil, e essa fenda é o lugar da imaginação. É nesse lugar que Carlitos reina.

HAROLD LLOYD, EM ALTA VELOCIDADE

Associado a Hal Roach desde seus primeiros passos em 1914, Harold Lloyd levou três anos para se inventar. Em 1917, ele nasce com seus acessórios: terno urbano, chapéu palheta e óculos de tartaruga. Diferente de Chaplin ou Keaton, raramente é creditado como diretor, mas assina seus filmes pela singularidade de seu estilo.

Sua agilidade e capacidade de circular pelo espaço são notáveis: em *Bumping into Broadway* (1919), ele realiza uma perseguição espetacular, digna de Keaton ou Chaplin. Mas, sobretudo, Lloyd constrói um burlesco de proximidade, no qual ele encarna, por excelência, o homem das multidões, nascido no século XIX e plenamente realizado nas grandes metrópoles do início do século XX. Duas forças o movem: o desejo de realização material (sucesso, casamento, lazer) e uma peculiar maneira de desaparecer (como o homem das multidões) para melhor retornar e triunfar como empreendedor individualista. Lloyd parece dividido entre o anonimato e a escolha, entre o naufrágio e a salvação – mas sua pânico constante esconde uma estratégia: recuar para melhor saltar. O ritmo de seus filmes funciona por adiantamentos sucessivos, por descompassos entre o desejo e sua realização. O movimento de Lloyd é essa velocidade dessincronizada, esse atraso que o leva a perseguições insanas. A suspensão temporal entre momentos que precisam ser conectados encontra

equivalente no espaço: o medo do vazio, vivido fisicamente nos topos de arranha-céus em filmes notáveis como *Nunca fraqueje* (Never Weaken, 1921). O comediante do tempo e da vertigem, da aceleração geral da vida: a imagem icônica de Lloyd pendurado nos ponteiros de um relógio de rua em *O homem mosca* (Safety Last!, 1923) é sua fórmula mais literal. Desde os anos 1910, há em seus filmes a expressão de uma angústia sem lugar nem tempo definidos, senão essa hesitação entre o aqui e o distante, o agora e o nunca. E como ele é ninguém e todos ao mesmo tempo, sua agitação e sua capacidade de alcançar objetivos, apesar das adversidades, explicam o carinho que o público lhe dedicava. Sem dúvida, foi em seu tempo o comediante mais famoso ao lado de Chaplin e Keaton.

KEATON, ANTES DA ERA DE OURO

Outra grande figura aparece durante os anos 1910: Buster Keaton. Americano, estreia no vaudeville aos cinco anos e entra no cinema em 1917, como parceiro de Fatty Arbuckle, oriundo da “escola Sennett”. Flexível e ágil de modo surpreendente, Fatty explora seu corpo grande e macio, seu rosto de bebê, e materiais viscosos (gordura, cola, tortas – sua especialidade). Sua maneira de buscar cumplicidade com o público, olhando diretamente para a câmera (coisa que Keaton nunca faria), lhe valeu grande popularidade. Keaton aprende muito com ele – e também o influencia, levando Fatty a maior sobriedade. Eles atuam juntos até 1920, quando Fatty se torna colaborador e conselheiro de Keaton, antes de sua carreira ser arruinada por uma acusação de assassinato (da qual foi inocentado). Com Fatty, Keaton desenvolve *gags* ousados – como a famosa fachada que cai (em *Back Stage*, 1919), que ele retomará em *Uma semana* (One Week, 1920) e *Steamboat Bill Jr.* (1928) – mas, sobretudo, trabalha sua gestualidade, contorções, acrobacias e um domínio extraordinário da queda que definirá seu estilo. Nos filmes de Fatty, caem-se o tempo todo – e para Keaton, isso é convite irresistível. Seu corpo é puxado por dois regimes expressivos: acima, um rosto impassível², olhar fixo e decidido; abaixo, um corpo unificado pela tensão, pela perseverança, por um gasto físico extremo. Em *A garagem* (The Garage, 1920), seu último filme com Fatty, preso a uma plataforma giratória desgovernada, parece correr mais rápido do que consegue. Ele já ultrapassa a circunstância, entra no absoluto: não basta ser mais rápido que o perigo – é preciso ser mais rápido

que a própria velocidade. É preciso exceder o próprio corpo. A partir de *Uma semana*, o estilo Keaton se impõe e se torna a expressão mais poderosa, pura e profunda do burlesco. Se, nos anos 1910, Chaplin já havia atingido o auge de sua arte, Keaton e Lloyd, embora já brilhassem com propostas singulares e elaboradas, estavam ainda em formação. O auge viria na década seguinte, ao lado de outros nomes como Laurel e Hardy, Harry Langdon, e os hoje esquecidos Charley Bowers e Charley Chase.

OS FANTÁSTICOS ANOS 20

MUDANÇA DE ESCALA

Na virada dos anos 20, o cenário mudou: os comediantes agora são estrelas, seus filmes são exibidos no mundo inteiro. Chaplin, como sempre à frente, já recebia 10 mil dólares por semana em 1916, e assinou, em 1917, um contrato de um milhão de dólares por oito filmes com a First National, antes de fundar, em 1919, a United Artists com Mary Pickford, Douglas Fairbanks e D. W. Griffith. Em 1920, Harold Lloyd firma contrato de 100 mil dólares com a Pathé. No mesmo ano, Joseph Schenck cria os Estúdios Keaton e paga a seu astro mil dólares por semana. Quando o cineasta passa a realizar longas-metragens, seu salário dobra e ele passa a receber uma parte dos lucros. A comédia agora é um grande negócio, e para as três maiores estrelas da época, os curtas-metragens já não são financeiramente vantajosos frente aos altos custos de produção. Embora alguns cômicos continuem explorando esse formato (Charley Chase) ou alternem entre curta e longa (Laurel e Hardy, Harry Langdon), Chaplin, Keaton e Lloyd acabam por abandoná-lo: a economia dos longas oferece maiores orçamentos e mais tempo. Sobretudo, a complexificação dos enredos, inerente à maior duração dos filmes, permite a Chaplin e Keaton mesclar outros gêneros ao burlesco: o melodrama, no caso de Chaplin; o filme histórico, no caso de Keaton.

CHARLES CHAPLIN, ENTRE OS HOMENS

Já em 1916, *Vagabundo* (The Vagabond) anuncia a década de 20, quando o cinema de Chaplin toma um rumo decisivo com a introdução do melo-

drama no burlesco. Essa mistura de gêneros será muitas vezes criticada – muitos lamentam que o Carlitos das origens, ferozmente independente, desafiando toda forma de autoridade e obediente apenas aos seus impulsos, tenha dado lugar a um Carlitos aberto à compaixão. Por meio dele, Chaplin revela sua preocupação com o destino do outro – uma inclinação humanista que alguns tacham de sentimentalismo barato. De fato, Chaplin passou a integrar a preocupação com o outro, mas Carlitos não deixa de dar um chute no traseiro de um policial quando a oportunidade aparece. O ponto de vista apenas se deslocou: o adversário de Carlitos já não é a ordem em todas as suas formas, mas a injustiça, uma forma específica dessa ordem.

Com o aumento da duração dos filmes, Chaplin aprofundou os papéis secundários, que deixam de ser apenas tipos e passam a ser personagens reais. Em contrapartida, Carlitos se fixa no tipo do marginal esmagado pela violência social – ele se torna o ícone dos desvalidos e famintos. Contudo – e isso é essencial – o gênio burlesco de Chaplin não perde força com essa tonalidade sentimental e patética; ao contrário, ganha potência e originalidade com a série de filmes para a First National (1918–1923) e os longas-metragens, formato ao qual Chaplin se dedica exclusivamente a partir do caso excepcional de *Casamento ou luxo* (*A Woman in Paris*, 1923), filme admirável, mas que não é burlesco e não tem Carlitos. A variedade de temas e situações filmados por Chaplin na virada dos anos 20 e ao longo da década contrasta nitidamente com o resto da produção da época. Além disso, Chaplin refina seus conhecimentos técnicos e se permite mais ousadias estilísticas: movimentos de câmera cada vez mais sutis, iluminação e enquadramentos expressivos, até mesmo inovações como o split-screen (imagem dividida em duas cenas simultâneas) em *Ombro armas* (*Shoulder Arms*, 1918).

As filmagens de seus longas são épicas e muitas vezes intermináveis: a de *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925) dura mais de um ano, com externas feitas nas montanhas sob condições extremas; a de *Luzes da cidade* (*City Lights*, 1931) se estende por quase dois anos, e os arquivos mostram que Chaplin era capaz de suspender as filmagens por meses para resolver uma única *gag*. Do ponto de vista cômico, a sofisticação dos roteiros permite a Chaplin tornar mais evidente uma lei geral do burlesco, ainda mais válida quando os enredos se desenvolvem: a *gag* é uma resposta – boa ou ruim, eficaz ou não – a um problema espe-

cífico. A engenhosidade de Carlitos se mede pelas soluções que sua imaginação inventa frente a uma situação. É diante do perigo que ele é mais inventivo – improvisa melhor quanto mais iminente é a ameaça. A partir do fim dos anos 10, Carlitos passa a se engajar no mundo de uma maneira diferente: menos como um opositor direto, e mais como alguém imerso em situações. Ao invés de esquivar-se, revidar ou fugir, ele é com frequência passivo, inocente, cego ou apavorado – como nas cenas com o urso em *Em busca do ouro*, os macacos e o leão em *O Circo* (*The Circus*, 1928), o elevador em *Luzes da cidade*, os patins em *Tempos modernos* (*Modern Times*), etc. Ele entra em relação confusa com as coisas, mistura-se à matéria do real, em meio às grandes engrenagens dos enredos que o empurram para o fluxo do mundo. Daí a abundância de *gags* de substituição e confusão – como o chapéu coberto de creme por engano, transformado em bolo em *Pastor de almas* (*The Pilgrim*, 1922), ou a cabeça de um careca que Carlitos, bêbado, confunde com outro bolo em *Luzes da cidade*. A circulação entre o corpo e o ambiente é intensa e às vezes assume a forma de uma ingestão recíproca: em *Luzes da cidade*, Carlitos engole serpentinas junto com o espaguete e, mais adiante, os fios de seu colete são tricotados pela jovem cega que os confunde com lã.

É apenas no final dos filmes que Carlitos é arrancado desse inferno do indiferenciado e restituído à sua singularidade pelo olhar amoroso das mulheres – como nas grandes cenas de reconhecimento de *Em busca do ouro* e *Luzes da cidade*. Corolário dessa mistura densa com o real, há a sistematização de cenas de sonho e alucinação: num registro patético, onde o sonho é o único refúgio dos desesperados, Carlitos substitui o mundo inteiro por seus desejos, como em *Idílio campestre*, *O garoto* (*The Kid*, 1920), *Em busca do ouro* ou *Luzes da cidade*. O diálogo com o mundo se torna mais tortuoso nos longas, antecipando a virada engajada dos filmes falados.

A MAIOR ERA DA COMÉDIA

JAMES AGEE

Publicado originalmente em *Life*, 3 de setembro de 1949. Publicado em
Agee on Film: Criticism and Comment on the Movies. Nova York: Modern Library, 2000, pp. 391–412.
Tradução de Julio Bezerra.

Na linguagem dos comediantes do cinema, há quatro principais categorias de riso: o risinho contido (*titter*), o grito risonho (*yowl*), a gargalhada de barriga (*bellylaugh*) e o *boffo*. O *titter* é só um risinho. O *yowl* é um risinho que escapa do controle. Qualquer um que já teve o prazer sabe muito bem o que é uma gargalhada de barriga. O *boffo* é o riso que mata. Uma piada idealmente boa, perfeitamente construída e encenada, levaria a vítima por essa escada do riso, degrau por degrau, com um controle cruel, até o topo, e então prosseguiria balançando, tremendo, sacudindo e brandindo a escada até que o espectador implorasse por misericórdia. Depois, após o menor tempo possível para recuperação, ele sentiria de novo as primeiras cócegas cruéis do chicote do comediante – e começaria a subir uma nova escada.

O leitor pode ter uma boa noção do estado atual da comédia cinematográfica ao se perguntar há quanto tempo não passa por esse tipo de experiência. As melhores comédias de hoje distribuem muitos *titters* e, vez ou outra, é possível arrancar um *yowl* sem exigir demais. Mesmo quem nunca viu nada melhor, de tempos em tempos sente, ao assistir à atual safra – ou melhor, gotejamento – de comédias no cinema, que está tendo de esticar ao máximo uma causa muito pequena para o riso. E qualquer um que tenha acompanhado a comédia cinematográfica nos últimos dez ou quinze anos certamente percebeu que ela tem se deteriorado de forma silenciosa, porém constante. Já os felizes atavistas que se lembram da comédia muda em seu apogeu – com suas *bellylaughs* e

boffos – possuem algo próximo de um padrão absoluto pelo qual medir essa deterioração.

Quando um comediante moderno leva uma pancada na cabeça, por exemplo, no máximo ele parece sonolento. Quando um comediante da era muda levava uma pancada na cabeça, ele raramente deixava isso passar de forma tão insossa. Ele compreendia a ampla licença cômica que tinha, e ao mesmo tempo a disciplina implacável dentro dessa licença. Era seu ofício ser o mais engraçado possível fisicamente, sem a ajuda – ou o obstáculo – das palavras. Assim, ele nos oferecia uma figura de linguagem, ou melhor, de visão, para a perda de consciência. Em outras palavras, ele nos dava um poema – um tipo de poema, aliás, que todo mundo compreende. No mínimo, ele poderia se endireitar como uma tábua e cair de costas com tanta habilidade que todo o seu corpo parecia bater no chão ao mesmo tempo. Ou então poderia fazer uma espécie de *cadenza* disso – olhar vago, sorrir como um anjo, revirar os olhos, entrelaçar os dedos, empurrar as palmas das mãos para baixo o máximo possível, curvar os ombros, erguer-se na ponta dos pés, trotar em círculos cada vez menores com êxtase, até que, com joelhos de cera, desabasse no vórtice de sua tontura até o chão, e ali, sinalizando o nirvana, batesse os calcanhares duas vezes como um sapo nadando.

Assustado por um policial, esse mesmo comediante poderia agarrar a aba do chapéu com as duas mãos e puxá-la até cobrir as orelhas, saltar alto no ar, cair numa abertura de pernas tão violenta que sua coluna se telescopasse, então partir dali para uma corrida que achatava os paletós e desaparecia na velocidade de um foguete, até se reduzir ao tamanho de um mosquito ao longo da grandiosa e desolada perspectiva de alguma rua dos fundos preguiçosa.

Esses são belos clichês da linguagem da comédia muda em sua infância. O homem que sabia usá-los bem combinava várias das realizações mais difíceis do acrobata, do dançarino, do palhaço e do mímico. Alguns comediantes muito talentosos – como o inesquecível Ben Turpin – tinham um imenso vocabulário desses clichês e eram em parte tão adoráveis porque eram clássicos conservadores convictos e nunca tentavam se afastar deles. Os comediantes ainda mais talentosos, é claro, simplificavam e inventavam, descobrindo novos e muito mais profundos usos para o idioma. Aprenderam a expressar emoções por meio dele, e a psicologia cômica com uma eloquência que poucas linguagens jamais

conseguiram alcançar, e descobriram belezas do movimento cômico que estão completamente fora do alcance das palavras.

Hoje em dia, é difícil encontrar um cinema que esteja exibindo uma comédia; nos tempos do cinema mudo, era igualmente difícil encontrar um que não estivesse. As risadas atuais são tristemente poucas, espaçadas, superficiais, discretas e breves. Quase nunca crescem, como antes, em algo que combinasse a frequência tagarela de uma metralhadora com o impulso delirante de uma montanha-russa. O mais triste de tudo é que há poucos comediantes hoje com menos de meia-idade – e nenhum que pareça aprender algo de um filme para o outro, ou que tente algo novo.

Sendo direto: o único problema com a comédia cinematográfica atual é que ela acontece numa tela que fala. Porque fala, os únicos comediantes que realmente dominaram a tela não conseguem mais trabalhar – não sabem como combinar seu estilo cômico com a fala. E como há uma tela, os comediantes falados estão presos a uma exibição contínua de sua inadequação como comediantes visuais – em uma superfície do tamanho de um celeiro.

No momento – como tem sido há muitos anos – as chances de assistir a uma comédia muda são raras. Há uma pitada dela na televisão – muitas vezes tratada como algo arcaico e pitoresco, algo para se rir de, não com. Cerca de duzentas comédias – curtas e longas – podem ser alugadas para projeção doméstica. E uma minoria de sorte tem acesso às comédias da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, ainda incompleta, mas provavelmente a melhor do mundo. No futuro próximo, porém, algo dessa arte perdida retornará aos cinemas regulares. Um forte indício disso é o grande sucesso das reprises dos filmes memoráveis de W. C. Fields – um tipo de comédia mais próximo da antiga comédia muda do que qualquer coisa produzida hoje. Mack Sennett está agora preparando uma espécie de show de variedades nostálgico chamado *Down Memory Lane*, feito a partir de seus filmes antigos, com participações de Fields e Bing Crosby quando eram iniciantes no cinema, incluindo também trechos de comédias mudas. Harold Lloyd relançou *Movie Crazy*, 1932, (um falado) e planeja reviver quatro de suas melhores comédias mudas (*Grandma's Boy*, *O homem-mosca*, *Speedy* e *O calouro*). Buster Keaton espera refilmar, em longa-metragem e com o mínimo de diálogo, dois dos curtas mais engraçados já feitos: um sobre um barco caseiro poroso e outro sobre uma casa pré-fabricada.

À espera desses felizes acontecimentos, discutiremos aqui o que deu errado com a comédia cinematográfica e o que, se é que algo, pode ser feito a respeito. Mas, principalmente, tentaremos sugerir como ela era gloriosa nos anos de 1912 a 1930 – como praticada pelos funcionários de Mack Sennett, o pai da comédia americana no cinema, e pelos quatro maiores mestres: Charlie Chaplin, Harold Lloyd, o falecido Harry Langdon e Buster Keaton.

Mack Sennett produzia dois tipos de comédia: paródias recheadas de pastelão, e puro pastelão. As paródias eram o enterro não cerimonioso de um século de canastrice, incluindo a nova canastrice dos filmes sérios – e ninguém que tenha perdido Ben Turpin em *O azar de Casimiro* (*A Small Town Idol*, 1921), ou satirizando Erich von Stroheim em *Three Foolish Weeks* (1924) ou em *O Sheik de Arábia* (*The Sheik of Araby*, 1921), pode imaginar quão rude uma paródia pode ser e ainda assim continuar sutil e estrondosamente engraçada. O pastelão puro, em seu auge, era ainda melhor: uma profusão de moças robustas em trajes de banho desconcertantes, brincando ao redor com uma trupe de policiais insanamente incompetentes e de civis igualmente insanos, ostentando bigodes dignos de museu. Todos esses personagens ziguezagueavam pelo mundo primitivo da tela com a agitação de uma convenção de insetos d'água. Palavras mal podem sugerir com que energia colidiam e se separavam, encontrando-se a toda velocidade ao virar uma esquina; com que força e frequência caíam de costas; ou com que desajeitada destreza se enrolavam em escadas dobráveis, mangueiras de jardim, animais amarrados e nos propósitos contraditórios uns dos outros. Os gestos eram ferozmente enfáticos; nenhum movimento do corpo era desperdiçado ou inarticulado. O leitor talvez se lembre de como o velho Ben Turpin conseguia manter-se maravilhosamente ereto, como uma vara, numa cena de Renúncia – com seu bigode em forma de abajur tremelizando, seu peitinho de pardal empinado e a cabeça lançada para trás como Paderewski atacando um clímax, com seu longo cabelo infantil tentando parecer leonino, enquanto o pomo de Adão – uma laranja dentro de uma meia de Natal – bombeava com nobre emoção. Ou do imenso Mack Swain, que parecia um cogumelo peludo, revirando os olhos de maneira patenteada pelos românticos franceses e arfando em algum êxtase duvidoso. Ou Louise Fazenda, a eterna filha do fazendeiro e a perfeita empregada de comédia barata, arrumando seu cacho de cabelo

lambido; e como seu cabelo contraía um rosto bonito até torná-lo a própria encarnação da credulidade desenfreada. Ou o narigudo James Finlayson, encerrando alegremente uma hipoteca, com sua expressão de quem eternamente prova um pickles estragado. Ou Chester Conklin, um pequeno morsa míope e ébrio tropeçando em calças desproporcionais. Ou Fatty Arbuckle, com seu olhar frio e sorriso sereno, sua manipulação sedosa do próprio volume corporal e sua pontaria satânica com tortas (ele era ambidestro e conseguia cegar duas pessoas ao mesmo tempo em direções opostas).

Os gostos íntimos e esperanças secretas desses pobres tolos inelegíveis eram implacavelmente expostos sempre que um fogão quente, um ventilador elétrico ou um buldogue implicava com suas roupas: ceroulas dolorosamente elaboradas, feitas em alguma noite solitária a partir de uma cortina rendada esquecida por Deus; ou cuecas masculinas com grandes manchas redondas e pretas. Os cenários de Sennett – papéis de parede delirantes, camas de ferro com volutas megalomaniacas, móveis de Grand Rapids levados ao extremo – superavam até mesmo a roupa de baixo. Afinal, seu trabalho era zombar da fanfarronice sórdida que infestava os interiores domésticos da época – o que já era quase impossível de parodiar. Essas comédias contavam suas histórias ao olho nu, e por todos os meios possíveis gritavam para ele. Eis uma das razões para as silhuetas a tinta nanquim dos policiais, para os prisioneiros e as sombras das grades sob o sol duro, e para os maridos descalços em pijamas tigrescos reagindo como dervixes a tachinhas pisadas.

Os primeiros comediantes mudos nunca buscaram ou pensaram conscientemente em algo que pudesse ser chamado de “forma” artística – mas a atingiram. Para o rival de Sennett, Hal Roach, Leo McCarey uma vez dedicou quase todo um curta de Laurel e Hardy a uma guerra de tortas. As primeiras tortas eram lançadas de forma reflexiva, quase filosófica. Então, espectadores inocentes eram sugados para o vórtice. No auge, era o Armagedom. Mas tudo era calculado com tanta precisão que, até tarde no filme, quando o caos assumia, cada torta acertava seu próprio tipo especial de ponto – e arrancava seu tipo especial de riso.

As comédias de Sennett eram só um grau mais rápidas e efervescentes do que a vida. Segundo a lenda (e segundo o próprio Sennett), ele descobriu o ritmo acelerado ideal para a comédia no cinema quando um operador de câmera novato, tentando economizar película, girou a

manivela devagar demais. Percebendo o poder quase percussivo do mero movimento para excitar o público, Sennett deu vida travessa a objetos inanimados, quebrou todas as leis da natureza que a câmera pudesse violar em seu favor, e fez a tela dançar como um sabá de bruxas. O que mais se lembra é que, perto do fim de quase toda comédia de Sennett, uma perseguição (geralmente chamada de “rally”) construía uma trajetória majestosa de puro movimento anárquico, na qual garotas de maiô, policiais, palhaços, cachorros, gatos, bebês, automóveis, locomotivas, transeuntes inocentes e, às vezes, o que parecia ser uma cidade inteira – uma civilização inteira – eram arrastados de cabeça para baixo no rastro daquela energia como folhas secas seguindo um trem expresso.

As pessoas “respeitáveis”, que evitavam o cinema nos seus primeiros dias, condenavam as comédias de Sennett como vulgares e ingênuas. Mas milhões de pessoas menos pretensiosas amavam sua sinceridade e doçura, sua inocência quase animal e sua vitalidade gloriosa. Não conseguiam colocar esses sentimentos em palavras, mas lotavam as salas de cinema mudo. O leitor que conseguir se transportar de volta àquele mundo provavelmente se lembrará até do próprio cinema: o ambiente escancaradamente vulgar, as valsas de Émile Waldteufel esmurradas por um piano mecânico; o odor ardente de amendoim, perfumes baratos, tabaco, pés e suor; e o riso das pessoas “pouco respeitáveis”, se divertindo como o diabo – um riso tão violento, constante e ensurdecador quanto ficar sob uma cachoeira.

Sennett conseguiu seu primeiro financiamento arrancando dinheiro de dois ex-cambistas para os quais já estava endividado. Recrutou seus comediantes dos *music halls*, burlescos, vaudevilles, circos e do limbo – e, por meio deles, conectou-se a uma longa linhagem de mímicas e palhaçadas que remonta ininterruptamente das feiras medievais até a Grécia Antiga. Acrescentou tudo o que ele mesmo aprendera sobre o gesto amplo e falso, o fim decadente do *Grand Manner*, como um garoto obcecado por teatro em East Berlin, Connecticut, e como um cantor e ator frustrado de ópera. A única coisa que ele dizia ter inventado era a torta na cara – e insistia: “Qualquer um que diga ter inventado algo novo é um tolo ou um mentiroso, ou os dois.”

O estúdio de comédia muda era talvez a melhor escola de formação que o cinema já conheceu, e o estúdio de Sennett era dos mais livres, caóticos e fecundos em talento. Todos os grandes comediantes que men-

cionaremos passaram por lá, ao menos brevemente. O mesmo vale para algumas das grandes estrelas dos anos 1920 e posteriores – notadamente Gloria Swanson, Phyllis Haver, Wallace Beery, Marie Dressler e Carole Lombard. Diretores como Frank Capra, Leo McCarey e George Stevens também começaram na comédia muda; muito do que há de mais flexível, espontâneo e visualmente vivo nos filmes falados pode ser traçado, por meio deles e de outros, a esse aprendizado silencioso. Todo mundo fazia basicamente o que queria no estúdio de Sennett, e todas as ideias eram bem-vindas. Sennett não impunha regras – a única proibição estrita era o álcool. Uma reunião de roteiristas no seu estúdio era um evento extremamente informal. Nos primeiros anos, ao menos, só os roteiros mais importantes eram rabiscados no verso de um envelope. Em geral, os roteiristas debatiam algumas ideias centrais e as guardavam na cabeça, certos de que as melhores surgiriam durante as filmagens, no calor da ação física. Isso exigia muito do responsável pelos objetos de cena, que precisava ter à disposição os aparatos mais improváveis – bombas, telefones truqueados, o que fosse – para implementar qualquer ideia que surgisse.

E todo tipo de coisa de fato surgia – e era usada sem medo. Uma vez, um carro cômico saiu do controle e matou o operador de câmera, mas ele não aparecia na cena, que ficou emocionante e intacta; o público nunca soube da diferença.

Sennett costumava contratar um “homem selvagem” para participar das reuniões de piadas, cuja única função era pensar em ideias “malucas”. Geralmente, era um homem quase sem cérebro, sem fala, mal conseguindo comunicar suas ideias – mas com uma imaginação totalmente desinibida. Ele podia não dizer nada por uma hora e, então, murmurar: “Você pega...” – e todos os outros, relativamente racionais, calavam para ouvir. “Você pega essa nuvem...” ele completava, desenhando formas vagas no ar. Muitas vezes não conseguia dizer mais nada; mas, graças a algum tipo de telepatia criativa, os mais sensatos pegavam aquela “nuvem” e faziam algo com ela. O homem selvagem, na verdade, funcionava como o inconsciente coletivo do grupo – a fonte de toda energia criativa. Suas ideias eram tão estranhas e amorfas que Sennett já não consegue se lembrar de nenhuma, nem mesmo do que virou depois do processamento racional. Mas um bom equivalente pode ser uma das melhores seqüências cômicas de um filme de Laurel e Hardy: simples o

bastante – simples e real, na verdade, como um pesadelo. Laurel e Hardy estão tentando carregar um piano por uma ponte suspensa estreita. A ponte atravessa um abismo nauseante, entre dois Alpes. No meio do caminho... encontram um gorila.

Mesmo que não tivesse feito mais nada, Sennett já seria lembrado por ter lançado três dos quatro comediantes que passaram a aplicar seus talentos individuais a essa linguagem nascente. O único que ele não chegou a treinar (embora tenha passado brevemente pelo estúdio – Sennett mal lembra de tê-lo visto) usava óculos, sorria muito e tinha o jeito de um jovem entusiasmado que talvez tivesse largado o seminário para vender escovas. Era Harold Lloyd. Os outros três eram grotescos e poéticos em seus personagens de tela em graus que parecem impossíveis quando o silêncio mágico se rompe. Um, que nunca sorria, carregava um rosto tão imóvel e triste quanto um daguerreótipo – e fazia com ele algumas das comédias físicas mais absurdamente engenhosas e visualmente satisfatórias já inventadas. Era Buster Keaton. Outro parecia um bebê envelhecido e, às vezes, um bebê viciado – e conseguia fazer mais com menos do que qualquer outro comediante. Era Harry Langdon. E um parecia Charlie Chaplin – porque era Charlie Chaplin – o primeiro homem a dar uma alma à linguagem do silêncio.

Quando Chaplin começou a trabalhar com Sennett, seu principal desafio era enfrentar Ford Sterling, o comediante reinante. O primeiro filme dos dois juntos foi praticamente um duelo diante dos profissionais reunidos. Sterling, longe de ser sem talento, era um homem grande com um estilo teutônico exuberante que, sob pressão, ativou no volume máximo. Chaplin o derrotou em poucos minutos – com uma piscadela do bigode, um puxão nas calças e um leve movimento do dedo mindinho.

Com *Romance de Carlitos* (Tillie's Punctured Romance), em 1914, Chaplin se tornou uma grande estrela. Pouco depois, deixou Sennett quando este se recusou a provocar uma reação em cadeia entre os demais comediantes aceitando o aumento que Chaplin exigia. Sennett, com razão, fala com certo sarcasmo disso em retrospectiva, mas ainda diz: “Na época, eu estava certo.” Sobre Chaplin, ele diz simplesmente: “Ora, ele é apenas o maior artista que já existiu.” Nenhum dos antigos rivais de Chaplin o classifica muito abaixo disso; falam dele com não mais inveja do que falariam de Deus. Tentaremos aqui apenas sugerir a essência de sua supremacia. Entre todos os comediantes, foi quem trabalhou mais

profundamente e com maior sagacidade a partir de uma compreensão do que é um ser humano – e do que este enfrenta. O Vagabundo é uma figura centralmente representativa da humanidade, tão multifacetada e misteriosa quanto Hamlet, e é improvável que algum dançarino ou ator tenha alguma vez superado Chaplin em eloquência, variedade ou pungência do movimento. Quanto ao movimento puro, mesmo que jamais tivesse feito seus magníficos longas-metragens, Chaplin teria feito sua época no cinema valer por si só – ainda que tivesse criado apenas em *No balneário* (*The Cure*, 1916) ou *A uma da madrugada* (1 A.M., 1917). Neste último, exceto por um motorista de táxi imóvel, Chaplin atua sozinho, como um bêbado tentando subir as escadas e chegar à cama. É uma espécie de dança *soft-shoe* levada ao delírio, envolvendo um gato selvagem de pelúcia enraivecido, tapetinhos escorregadios, uma mesa giratória (*Lazy Susan*), uma coreografia de pés nas escadas, um contratempo com um enorme e feroz pêndulo, e a cama dobrável mais engraçada e perversa da história do cinema – e, sempre com clareza física, os processos mentais delicadamente estranhos de um homem etereamente embriagado.

Antes de Chaplin chegar ao cinema, as pessoas se contentavam com dois ou três *gags* por comédia; ele arrancava algum tipo de riso a cada segundo. No minuto em que começou a trabalhar, estabeleceu padrões – e os forçou a subir constantemente. Quem viu Chaplin comendo uma bota fervida como se fosse truta fresca em *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925), ou envergonhado por engolir um apito em *Luzes da cidade* (*City Lights*, 1931), viu a perfeição. Mas, na maior parte do tempo, Chaplin arrancava risos menos pelas *gags* em si, ou por explorá-los como de costume, e mais por seu gênio no que poderíamos chamar de inflexão – a modulação perfeita e mutável de sua postura física e emocional diante da *gag*. Por mais engraçada que seja sua luta com a cama dobrável, os olhares de espanto, protesto e desejo impotente, quase choroso, de vingança que ele lança àquela máquina infernal são ainda melhores.

Um erro comum entre iniciantes é quebrar a linha cômica com uma gargalhada grande demais, seguida de uma queda; ou com uma risada fora de tom ou irrelevante. Os mestres podiam enfeitar a linha principal lindamente; nunca a bagunçavam. Em *Carlitos se diverte* (*A Night Out*, 1915), Chaplin, desmaiado, é arrastado pela calçada pela gola do casaco

por um Ben Turpin trôpego. Seus pés arrastam; ele está imóvel como um trenó. Turpin está tão bêbado que mal consegue puxá-lo. Chaplin desperta suavemente, percebe o quanto está sendo bem servido por seu amigo cambaleante e, com um gesto delicadamente régio, colhe e saboreia uma flor.

A mais fina pantomima, a emoção mais profunda, a poesia mais rica e pungente estavam no trabalho de Chaplin. Ele provavelmente poderia pantomimar *The American Commonwealth*, de Bryce, sem perder uma sílaba – e ainda tornar tudo paralisantemente engraçado. No final de *Luzes da cidade*, a garota cega que recuperou a visão graças ao Vagabundo o vê pela primeira vez. Ela o imaginava, no mínimo, como um príncipe; e nunca lhe passou seriamente pela cabeça que fosse inadequado. Ela o reconhece pela alegria tímida, confiante e luminosa com que ele se aproxima silenciosamente. E ele se reconhece, pela primeira vez, pelas terríveis mudanças em seu rosto. A câmera apenas troca alguns closes silenciosos das emoções que se transformam e se intensificam em cada rosto. É o suficiente para encolher o coração – e é a maior atuação e o ponto mais alto do cinema.

Harold Lloyd trabalhou apenas por um curto período com Sennett. Durante a maior parte de sua carreira, atuou para outro grande produtor de comédias, Hal Roach. A princípio, tentou combater a influência de Chaplin e afirmar sua própria individualidade interpretando o oposto exato: um personagem chamado Lonesome Luke, que usava roupas muito pequenas e cujos gestos eram tão não-chaplinianos quanto possível. Mas logo percebeu que ser o oposto também era uma forma de servidão. Descobriu sua própria identidade cômica ao ver um filme sobre um pastor briguento – um herói que usava óculos. Começou a pensar naqueles óculos dia e noite. Decidiu por armações grossas porque eram joviais, muito visíveis na tela e estavam prestes a se tornar moda (ele as tornaria moda). Em torno dessas armações grandes e sem lentes, desenvolveu um novo personagem – nada grotesco ou excêntrico, mas um jovem crível, fresco, que poderia caber em uma ampla variedade de histórias.

Lloyd dependia mais da história e da situação do que qualquer outro dos grandes comediantes (manteve o melhor grupo de roteiristas de *gags* de Hollywood, chegando a contratar seis); mas, ao contrário da maioria dos comediantes “de enredo”, ele também era um homem muito engraçado por natureza. Tinha, como escreveu, “um vocabulário cômico

incomumente vasto”. Mais particularmente, tinha um corpo expressivo e dentes ainda mais expressivos – e de seu tesouro de sorrisos, podia, num piscar de olhos, misturar pureza, leveza e tolice, e ainda permanecer imensamente simpático. Seus filmes eram mais extrovertidos e mais próximos da vida comum do que qualquer outra comédia de qualidade: as vicissitudes de um taxista em Nova York; o estudante rejeitado que, por coragem desesperada e ineptidão inspirada, vence o grande jogo. Era especialmente bom em submeter um rapaz tímido, mimado ou fanfarrão a embaraços devastadores. Viveu um de seus mais engraçados personagens como um jovem do interior cortejando a moça mais legal da cidade em *Grandma's Boy*. Chegou vestido “rigorosamente atualizado para a primavera de 1862”, como dizia uma lenda, e descobriu que o velho mordomo negro usava um colete florido e um fraque igualmente mofado. Um dedo indicador nervoso se prendeu terrivelmente em um pequeno vaso decorativo. A moça começou alegremente a tentar identificar aquele cheiro estranho que emanava dele; o terno do avô estava saturado de naftalina. Uma ninhada de gatinhos insistentes banqueteava-se com a graxa de ganso em seus sapatos recém-encerados.

Lloyd era ainda melhor na comédia de suspense. Em *O homem-mosca*, como um completo amador, é forçado a substituir um “homem-mosca” e escalar um arranha-céu de tamanho médio. Dezenas de coisas terríveis lhe acontecem. Ele se enrosca numa rede de tênis. Pipoca cai sobre ele de uma janela acima, e os pombos locais o tratam como uma mistura de carro de lanches e São Francisco de Assis. Um rato sobe por sua perna da calça, e a multidão abaixo aplaude sua dança desesperada na beirada da janela como se fosse uma façanha de dublê. Uma boa parte desse longa-metragem se sustenta, assim, pelas pestanas ao longo da fachada do prédio. Cada novo andar é como uma nova estrofe de um poema; e quanto mais alto e aterrorizante fica, mais engraçado se torna.

Neste filme, Lloyd demonstra belamente sua capacidade não apenas de “ordenhar” uma *gag*, mas de superá-lo (*top it*). (Num exemplo clássico e simples de “topper”, um número inacreditável de homens altos sai, um a um, de um carro pequeno e fechado. Depois que o número máximo de pessoas que a piada comporta já saiu, aparece mais um: um anão. Isso supera a *gag*. Então o carro desmorona. Isso supera até a superação.) Em *O homem-mosca*, Lloyd é empurrado até a ponta suja de uma haste de bandeira por um cachorro furioso; a haste quebra e ele

cai, conseguindo agarrar o ponteiro dos minutos de um enorme relógio. Seu peso imediatamente puxa o ponteiro das 9 horas para as 6. Isso já seria suficiente para qualquer comediante comum, mas há uma lógica adicional na situação. Agora, horrivelmente, todo o mostrador do relógio se solta e se inclina, pendurado por suas molas trêmulas acima da rua. Ao se livrar do relógio, Lloyd ainda o utiliza de novo, ficando com um pé preso em uma dessas molas obstinadas.

Um bom adiamento do ultra previsível pode, é claro, ser tão engraçado quanto a explosão bem cronometrada do inesperado. Quando Lloyd se aproxima do fim de sua horrível escalada pela lateral do prédio em *O homem-mosca*, o público percebe – mas ele não – que, se levantar a cabeça mais uns dois centímetros, será brutalmente atingido por um dos quatro braços de um anemômetro giratório. Ele adia esse momento maligno quase interminavelmente, com uma distração e outra, e cada adiamento é um riso que tensiona o suspense; ele ainda prende o pé em uma corda, de modo que, quando finalmente é atingido, a conclusão de uma *gag* o lança de cabeça pelo abismo em direção ao próximo. Lloyd se destacava, mesmo entre os mestres artesãos, por preparar bem uma *gag*, culminá-la com precisão, sair dele com destreza e ligá-lo suavemente ao seguinte. A dura experiência também lhe ensinou uma regra fundamental: nunca tente ficar “acima” da plateia.

Lloyd tentou isso em *O calouro*. Ele deveria usar um smoking inacabado, costurado às pressas, numa festa da faculdade, e ele desmoronaria gradualmente à medida que dançasse. Lloyd decidiu evitar a calça rasgando – um clichê de comédia pastelão – e perder apenas o paletó. Seus roteiristas o alertaram. Uma pré-estreia provou o quanto estavam certos. Lloyd teve que refilmar toda a sequência cara, baseando-a em calças defeituosas e concluindo-a com o inevitável. Foi uma das coisas mais engraçadas que ele já fez.

Quando ainda era muito jovem, Lloyd perdeu cerca de metade da mão direita (e quase perdeu a visão) quando uma bomba cênica explodiu antes do tempo. Mas, apesar de sua mão reconstruída artificialmente, continuou fazendo o trabalho pesado por conta própria, como todos os melhores comediantes. A lateral do prédio que escalou em *O homem-mosca* não avançava sobre a rua, como parece. Mas o ponto de apoio mais próximo era um telhado três andares abaixo dele, quando já se aproximava do topo, e ele fez tudo, é claro, da maneira mais difícil

– isto é, da maneira cômica – com o quadril bem para fora, os ombros encolhidos, as mãos e os pés escorregando sobre o abismo.

Se uma grande comédia precisa envolver algo além do riso, então Lloyd não foi um grande comediante. Mas se o riso puro for um critério – e é um contrapeso saudável ao outro – poucos o igualaram, e ninguém jamais o superou.

Chaplin, Keaton e Lloyd eram mais parecidos entre si, em um aspecto importante, do que Harry Langdon era parecido com qualquer um deles. Apesar de suas diferenças, todos utilizavam, em maior ou menor grau, uma comédia física elaborada; Langdon mostrou o quanto se podia usar pouco disso e ainda ser um grande comediante do cinema mudo. Em sua persona de tela, simbolizava algo tão profundamente humano quanto o Vagabundo, ainda que de forma menos abrangente. Claro, havia uma diferença imensa de inventividade e alcance virtuoso. Chaplin parecia capaz de tocar qualquer instrumento da orquestra; Langdon dispunha de um único, pequeno e peculiar clarinete. Mas dele extraía melodias inacreditáveis. Como Chaplin, Langdon usava um casaco que se abotoava no esterno e se abria abaixo, mas o efeito era muito diferente: parecia um bebê crescido que começava a crescer para fora da roupa. A copa de seu chapéu era arredondada e a aba virada para cima, como o chapéu de um garotinho, e ele dava a impressão de usar fraldas por baixo das calças. Seu andar era o de uma criança que recém aprendeu a caminhar com firmeza, e seu corpo e mãos correspondiam a essa idade. Seu rosto era mantido pálido para ressaltar, com a simplicidade de um desenho de pré-escola, os olhos brilhantes, ignorantes e gentis, e a boquinha espiralada. Tinha grandes bochechas de lua, com covinhas, e um topete napoleônico de cabelo ralo; a cabeça redonda e dócil parecia grande demais em relação ao corpo de suspiro. Os tiques do rosto sinalizavam desconfortos mínimos registrados lentamente por um cérebro menor ainda; sorrisos rápidos e espirrados mostravam seus prazeres quase pré-humanos, sua confiança incuravelmente precoce. Era um virtuose das hesitações e dos movimentos delicadamente indecisos, e era especialmente bom em vento forte, virando uma esquina com um passo ligeiro e cambaleante, ambas as mãos segurando a aba do chapéu.

Era tão notável quanto Chaplin no domínio de processos mentais e emocionais sutis, e operava com muito mais vagar. Uma vez arrancou bons trezentos pés de película de risadas crescentes apenas esfregando

o peito, em um veículo lotado, com queijo Limburger, achando que era pomada para resfriado. Em outra longa cena, observando uma dançarina trocando de roupa, ficou imóvel, de costas para a câmera, e registrou todo o léxico da inocência perdida, choque, reprovação e repulsa – com a nuca. Suas cenas com mulheres eram quase sempre algo especial. Uma vez, uma espia fez tudo o que estava ao alcance (sob os limites do Código Hays) para seduzi-lo. Harry foi educado, disposto, até flertou discretamente. O único problema era que ele não conseguia imaginar por que diabos ela o acariciava e fitava com tanto desejo – e era terrivelmente sensível ao toque. A Mata Hari terminou espumando de raiva.

Também havia um lampejo sinistro de depravação no personagem de Langdon – o que o tornava ainda mais perturbador, pois bebês são pré-morais. Ele tinha o instinto de colocar sua idade adulta real em fricção com sua infantilidade figurada, criando desconfortos tão agudos quanto unha em quadro negro. Langdon vagava por territórios de estranheza que estavam além do alcance dos outros comediantes. Em um pesadelo de um de seus filmes, ele era forçado a lutar com um jovem musculoso; a garota que Harry amava era o prêmio. O jovem era um bom boxeador; Harry mal conseguia levantar as luvas. A luta acontecia em um ringue intensamente iluminado, no meio de uma arena imensa completamente escura. A única espectadora era a garota – e ela torcia contra Harry. À medida que o combate prosseguia, seus olhos brilhavam cada vez mais com sede de sangue e, com os dentes à mostra, ela rasgava seu grande chapéu de palha em pedaços.

Langdon chegou à Sennett vindo de um número de vaudeville em que lutava inutilmente contra um carro desobediente. No momento em que Frank Capra o viu, implorou a Sennett para poder trabalhar com ele. Langdon era quase tão infantil quanto o personagem que interpretava. Tinha apenas uma vaga noção da história – ou mesmo da cena – enquanto atuava; cada vez que entrava em cena, Capra o informava sobre a situação geral, e então, como o melhor dos improvisadores intuitivos uma vez tentou explicar, “eu entrava na minha rotina”. Toda a tragédia da chegada do cinema falado, para comediantes como ele – e uma das razões da rigidez crescente da comédia desde então – pode ser resumida na simples imagem de Harry Langdon diante de um roteiro.

A magia de Langdon estava em sua inocência, e Capra teve o cuidado de não interferir nela. A chave para usar Langdon corretamente,

Capra sempre soube, era o “princípio do tijolo”: “Se havia uma regra para escrever material para Langdon”, explicou ele, “era esta: seu único aliado era Deus. Langdon podia ser salvo pelo tijolo caindo na cabeça do policial, mas era proibido que ele, de alguma forma, motivasse a queda do tijolo.”

Langdon tornou-se rapidamente e de forma fantástica popular com três filmes: *O andarilho* (Tramp, Tramp, Tramp, 1926), *O homem forte* (The Strong Man, 1926) e *Pinto calçado* (Long Pants, 1927). A partir daí, sua carreira desceu ainda mais rápido. “O problema”, diz Capra, “é que os críticos intelectuais começaram a explicar sua arte para ele. E ele também passou a se interessar por mulheres. Era uma vida muito sofisticada para um homenzinho como ele.” Langdon ainda fez dois filmes com roteiristas intelectuais, um dos quais (*Three’s a Crowd*) continha passagens maravilhosas – incluindo o pesadelo do ringue – mas, em seguida, a First National cancelou seu contrato. Ele foi reduzido a papéis medíocres e curtas-metragens que reciclavam seus velhos *gags*, que agora já não faziam mais rir. “Ele nunca entendeu de verdade o que o atingiu”, diz Capra. “Morreu pobre [em 1944]. E morreu de coração partido. Foi a figura mais trágica que já conheci no show business.”

Buster Keaton começou a trabalhar com três anos e meio ao lado dos pais em um dos atos mais brutos do vaudeville (“Os Três Keatons”). Harry Houdini foi quem lhe deu o nome “Buster”, em admiração por uma queda que deu escada abaixo. Em seus primeiros filmes, Keaton contracenou com Fatty Arbuckle na companhia de Sennett. Mais tarde, se tornaria uma das maiores estrelas da Metro, cujos filmes custavam cerca de US\$ 200 mil e arrecadavam consistentemente US\$ 2 milhões. Muito cedo em sua carreira cinematográfica, amigos perguntaram por que ele nunca sorria na tela. Ele não percebia que não sorria. Tinha adquirido o hábito da cara séria no teatro de variedades; e no cinema, estava tão concentrado em seu trabalho que nunca lhe ocorreu que havia motivo para sorrir. Tentou uma vez – e nunca mais. Por seu estilo e natureza, era tão profundamente “silencioso” entre os comediantes do cinema mudo, que até um sorriso soaria tão dissonante quanto um grito.

De certa forma, seus filmes são como um número transcendente de malabarismo no qual parece que o universo inteiro está em movimento gracioso e voador, e o único ponto de repouso é o rosto impassível e desinteressado do malabarista.

O rosto de Keaton rivalizava com o de Lincoln como um arquétipo precoce do americano: era hipnótico, bonito, quase belo – e, no entanto, irreprimivelmente cômico. Ele o aprimorava coroando-o com um chapéu horizontal mortal, tão plano e fino quanto um disco de vinil. É impossível esquecer Keaton usando-o, ereto na proa enquanto seu barquinho era lançado. O barco desliza gloriosamente pelos trilhos e, com igual majestade, afunda direto até o fundo. Keaton não se move. A última coisa que se vê é a água levantando seu chapéu da cabeça estoica e o levando embora.

Nenhum outro comediante fez tanto com a cara séria. Ele usava esse rosto grande, triste e imóvel para sugerir diversas coisas relacionadas: uma mente unidimensional à beira da loucura; imperturbabilidade teimosa nas circunstâncias mais absurdas; o quanto um ser humano pode parecer morto e ainda estar vivo; uma paciência e resistência de tirar o fôlego, digna do granito, mas inquietante em carne e osso. Tudo o que fazia corroborava esse rosto rígido e arrancava riso em contraste com ele. Quando movia os olhos, era como ver uma estátua ganhar vida.

Seu corpo, de pernas curtas, era todo ângulos súbitos e mecânicos, regido por uma elegância lunática. Quando erguia o braço como um semáforo para apontar, era quase possível ouvir o impulso elétrico no bloco de sinalização. Quando fugia de um policial, suas transições de caminhada acelerada para trote, para galope e, por fim, para uma corrida frenética – tudo com o rosto impassível pairando acima da loucura – eram tão distintas e ordenadas quanto as marchas de uma engrenagem automática.

Keaton era um inventor engenhoso de *gags* mecânicos (ainda hoje brinca com kits de montar). Ao se meter com locomotivas, navios a vapor, casas pré-fabricadas ou excessivamente eletrificadas, submetia-se às punições mais difíceis e criativas já concebidas para gerar riso. Em *Sherlock Jr.*, montado no guidão de uma motocicleta sem saber que havia perdido o motorista, Keaton atravessa o tráfego da cidade, atrapalha uma disputa de cabo de guerra, leva pás de terra na cara de uma fileira de operários cronometrados como dançarinas, aproxima-se de um tronco que é aberto por dinamite na exata fração de segundo necessária, e – ao bater em um obstáculo – é lançado como uma flecha, atravessa a janela de uma cabana onde a heroína está prestes a ser violentada e atinge o

vilão com os pés, arremessando-o pela parede oposta. Toda a sequência tem a clareza cinética de uma bala em trajetória.

Mas muito do charme e da força do humor de Keaton residia nas alavancas sutis que ele acionava contra sua aparente impassibilidade. Preso dentro da roda lateral de uma balsa, salvando-se de afogar-se apenas caminhando – e depois correndo desesperadamente – no interior da roda giratória como um esquilo em gaiola, sua maior preocupação era, evidentemente, manter o chapéu na cabeça. Diante do Amor, ele não era tão inexpressivo quanto se dizia: havia um movimento abrupto de sua cabeça que lembrava um cavalo indo atrás de um torrão de açúcar.

Keaton trabalhava estritamente por risos, mas sua comédia vinha de tão fundo em um espírito curioso e original que ele alcançou muito mais do que isso, especialmente em seus longas-metragens. (Para risadas puras, seus dezenove curtas – cujos negativos se perderam – eram ainda melhores.) Foi o único grande comediante que manteve o sentimentalismo quase totalmente fora de sua obra e levou a comédia física à sua expressão mais alta. Sob sua falta de emoção havia também uma ironia sutil; mais profundamente ainda, dando tensão e grandeza inquietantes à tolice – para aqueles que a percebiam – havia em sua comédia um sussurro gelado, não de *pathos*, mas de melancolia. Junto ao humor, à precisão e à ação, havia ainda, às vezes, uma beleza delicada, quieta e quase onírica. Grande parte de seu filme da Guerra Civil, *A general* (The General, 1926), está a poucos passos das fotografias de Mathew Brady. E há um momento fantasmagórico e inesquecível em *Marinheiro por descuido* (The Navigator, 1924), quando, num navio deserto e suavemente oscilante, todas as portas pálidas de um convés se abrem simultaneamente atrás de Keaton – e, também como uma só, se fecham num estrondo de arrepiar. Talvez porque a comédia “seca” seja muito mais rara e estranha do que o humor “seco”, há pessoas que nunca se importaram muito com Keaton. Mas aqueles que o amam, não o amam pouco.

Assim que o cinema começou a falar, a comédia muda praticamente se extinguiu. O tenaz e prolífico Mack Sennett fez a transição – foi o primeiro a colocar Bing Crosby e W. C. Fields na tela. Mas ele era, essencialmente, um homem do cinema mudo, e quando a Academia lhe concedeu um Oscar especial por sua “duradoura contribuição para a técnica da comédia no cinema” (em 1938), ele já não estava mais ativo. Quanto aos comediantes de que falamos aqui, a mudança foi tão cruel

para eles quanto seria para dançarinos excepcionais, subitamente obrigados a atuar em peças faladas.

Harold Lloyd, cuja obra era a mais próxima do realismo, lidou com menos dificuldade com o realismo acrescido da fala; ele fez várias comédias faladas. Mas, por melhores que fossem, não se comparavam às suas obras mudas, e no final dos anos 1930 ele deixou de atuar. Alguns anos atrás, ele retornou para estrelar (e atuar magnificamente) *Trapalhadas do Haroldo* (*The Sin of Harold Diddlebock*, 1947), de Preston Sturges – um filme excepcional que se abre, brilhantemente, com o rolo final de *O calouro*. No entanto, esse filme ainda não foi amplamente lançado.

Como Chaplin, Lloyd cuidou bem de seu dinheiro; continua rico e ativo. Em junho passado, na presença do presidente Truman, foi empossado como Potentado Imperial da AAONMS (Shriners). Harry Langdon, como já dissemos, era um homem arrasado quando o som chegou. Até meados dos anos 1930, Buster Keaton fez alguns longas-metragens (com atores como Jimmy Durante, Wallace Beery e Robert Montgomery); também produziu cerca de duas dezenas de curtas falados. De vez em quando, conseguia aparecer em movimento sem precisar falar, e por alguns instantes, a tela voltava a cantar. Mas sua voz grave e apagada, embora coerente com sua persona visual, destruía seu estilo intensamente silencioso e rompia a ilusão dentro da qual operava. Ele, com bravura e dignidade, recusa-se a considerar-se “aposentado”. Além de pequenas participações e papéis menores em filmes de Hollywood, trabalhou em palcos de verão, fez comédias faladas na França e no México, e chegou a atuar como palhaço em um circo francês. Neste verão, atuou na peça *Three Men on a Horse* para o circuito de teatro de verão. Está planejando um programa de televisão. Também tem um contrato de trabalho com a Metro. Uma de suas tarefas lá é criar sequências cômicas para Red Skelton.

O único homem que realmente sobreviveu ao dilúvio foi Chaplin – o único suficientemente rico, orgulhoso e popular para se permitir continuar em silêncio. Ele lançou duas de suas maiores comédias mudas, *Luzes da cidade* e *Tempos modernos* (*Modern Times*, 1936), no meio de uma avalanche de filmes falados; falou em balbucios e, nos momentos finais, em inglês claro, em *O grande ditador* (*The Great Dictator*, 1940), e finalmente fez um filme totalmente falado, *Monsieur Verdoux* (1947), criando para isso um personagem completamente novo, capaz de falar

sem parar. *Verdoux* é a maior das comédias faladas – embora tão fria e cruel que só encontrou seu público na Europa já calejada pela guerra.

A boa comédia – e alguma que era mais do que boa – sobreviveu ao fim do cinema mudo, mas tem se tornado cada vez mais rara. O cinema falado trouxe um grande comediante: o saudoso e majestosamente letárgico W. C. Fields, que jamais teria funcionado no cinema mudo; ele era o mais duro e ao mesmo tempo o mais calorosamente humano de todos os comediantes da tela, e *It's a Gift* (1934) e *O guarda* (*The Bank Dick*, 1940), comédias de colarinho branco diabólicas e incisivas, estão entre as melhores comédias (e melhores filmes) já feitas.

Laurel e Hardy, os únicos comediantes que conseguiram preservar algo do estilo amplo e físico do cinema mudo e que começaram a explorar a comédia sonora, não produziram mais nada desde 1945. Walt Disney, em seus melhores momentos, um inspirado inventor cômico e contador de contos de fadas, perdeu o ritmo durante a guerra e só o retomou ocasionalmente. Preston Sturges criou comédias satíricas brilhantes, mas seus filmes são comédias dramáticas espertas e nervosas, raramente atravessadas por pastelão. Os Irmãos Marx eram hilários, mas fizeram suas melhores comédias há muito tempo. Jimmy Durante é, basicamente, um gênio dos clubes noturnos; Abbott e Costello são operários semiespecializados, no máximo; Bob Hope é um bom comediante de rádio com presença agradável, mas pouco mais que isso nas telas.

Não há esperança de que a comédia cinematográfica melhore significativamente sem o surgimento de novos e talentosos comediantes que realmente pertençam ao cinema – e sem liberdade para que experimentem. Para cada novo nome que possa surgir, temos uma última e infeliz comparação a oferecer como guia.

Uma das comédias recentes mais populares é *O valente treme-treme* (*The Paleface*, 1948), de Bob Hope. Não nos alegra denegrir *O valente treme-treme*; escolhemo-lo justamente porque representa o melhor que temos. Tudo o que se disser dele aqui pode ser dito, com variações, de outras comédias da nossa época. A maioria das piadas em *O valente treme-treme* são verbais. Bob Hope é muito ágil com suas falas e, de vez em quando – quando as palavras não atrapalham – dá um bom início como comediante visual. Mas só o início – nunca o meio ou o fim. Ele é engraçado, por exemplo, reagindo a um gole de uísque violento. Mas não sabe como ficar ainda mais engraçado (isto é, como desenvolver

e explorar a *gag*) nem como ser mais engraçado no fim (isto é, como “topping”, dar o golpe final). A câmera precisa fazer um fade out com o mesmo rosto com que começou.

Uma sequência promete se tornar comédia visual. Nela, Hope e um pistoleiro local se caçam pelas ruas de uma cidade do Velho Oeste esvaziada pelo medo do duelo. A piada aqui é que, por acidente e burrice, eles continuam falhando em se encontrar. Há momentos bastante engraçados. Mas o ritmo se afrouxa entre uma risada e outra como um varal frouxo, e por toda a lógica do humor (que é implacavelmente lógica), a maior risada deveria vir no momento – e no modo – em que finalmente se encontram. A sequência é tão mal pensada que, nesse momento crucial, a câmera sequer se dá ao luxo de continuar com eles – corta para Jane Russell.

Agora vejamos uma obra-prima. Em *Marinheiro por descuido*, Buster Keaton trabalha com praticamente a mesma *gag* do duelo de Hope. À deriva em um navio que ele acredita estar vazio, Keaton deixa cair um cigarro aceso. Uma garota o encontra. Ela grita, ele escuta; então, ambos tentam se encontrar. Primeiro, cada um caminha decididamente pelo convés estibordo, a garota e depois Keaton, virando a esquina exatamente a tempo de não se verem. Na vez seguinte, ambos estão trotando com mais empenho; indo no mesmo ritmo, ainda assim se desencontram. Depois, estão correndo como loucos – e ainda se desencontram. A câmera, então, recua para um ponto de vista na popa, apoia o queixo na mão e simplesmente observa toda a intrincada superestrutura do navio enquanto os protagonistas passeiam, esgueiram-se e ziguezagueiam de nível em nível, para cima, para baixo e para os lados, sempre errando um ao outro por um triz – numa coreografia encantadoramente precisa. Não há piadas secundárias nesse trecho nem grandes gargalhadas – apenas um prazer sereno e crescente. Quando Keaton extrai tudo o que pode dessa variação refinada da perseguição cinematográfica, ele inventa um ótimo dispositivo para reuni-los: a garota, exausta, senta-se para descansar, em um banco improvisado com uma tábua apoiada em cavaletes. Keaton, em um convés superior, também exausto e perplexo, faz uma pausa. O que segue acontece em segundos: uma corrente de ar suga seu chapéu de seda para dentro de um duto de ventilação; ao tentar agarrá-lo, ele se desequilibra e cai de costas no duto. A câmera corta instantaneamente para a garota. O chapéu cai do teto e pousa, em pé, ao lado dela. Antes

que ela possa reagir, seu dono também cai – de cabeça entre os joelhos —, esmaga o chapéu, quebra a tábua com a coluna e vai parar no chão. A quebra da tábua joga Rapaz e Moça juntos.

É justo lembrar que os comediantes do cinema mudo teriam tanta dificuldade em fazer uma cena falada quanto Hope tem em fazer um visual – e que o roteiro e a direção são tão responsáveis pelo fracasso quanto o próprio Hope. Mas nem os mais humildes artesãos da era muda teriam se dado por satisfeitos com tão pouco. Como os mestres, eles conheciam – e suavam – para obedecer às leis de sua arte.

O BASTÃO DE ARLEQUIM, A BENGALA DE CHARLIE

DAVID MADDEN

Publicado originalmente em *Film Quarterly*, Vol. 22, No. 1, outono de 1968, pp. 10–26.
Tradução de Julio Bezerra.

A maioria dos melhores livros sobre a *commedia dell'arte* foi publicada na década de 1920. A maioria deles aponta, ainda que brevemente, o paralelo entre a *commedia dell'arte* e o vagabundo de Chaplin. E muitos autores que escrevem sobre o pastelão do cinema mudo também destacam essa ligação entre Chaplin e a *commedia*. Mas não conheço nenhuma comparação extensa e detalhada. Comparações acadêmicas costumam ser odiosas, e contrastes, irrelevantes – mas podem instruir e deleitar, mesmo que sempre se corra o risco de parecer estar descobrindo algo óbvio com histeria. Ganharemos uma melhor perspectiva sobre o pastelão mudo se olharmos para seu maior paralelo no passado; e, por acaso, não há melhor evidência viva de como era a *commedia dell'arte* do que os filmes americanos de pastelão mudo.

Mas como comparar os dois, quando a *commedia dell'arte* era encenada diretamente para seu público, enquanto o pastelão mudo alcançava o seu através de uma tira de celuloide projetada sobre uma tela branca? Quando as peças da *commedia* podiam durar até três horas, e os filmes de pastelão mudo eram muito mais breves? Quando cinco personagens da *commedia* usavam máscaras, enquanto os rostos dos personagens do pastelão mudo eram apenas semi-máscaras? Quando, na *commedia*, havia constante jogo verbal, ruído, música e cor, enquanto o pastelão mudo era comparativamente mudo e em preto e branco? Quando os diversos personagens da *commedia* costumavam aparecer juntos nas mesmas peças, interagindo como um conjunto, enquanto Charlie, Harold, Buster,

Ben, Stan e Ollie geralmente atuavam em filmes separados – como astros – embora alguns tenham atuado juntos nos primeiros filmes de Sennett? Quando, exceto pela metempsicose de Arlequim em Charlie, os personagens fixos da *commedia* são apenas vagamente ressuscitados no pastelão mudo? Quando a *commedia* não era transvisualizada por câmera e projetor, enquanto o pastelão mudo era? Mesmo quando se vê claramente que ambos usavam personagens estereotipados e que a improvisação baseada em um roteiro esboçado é o pulso vital tanto da *commedia* quanto do pastelão mudo? Mesmo que, apesar de sua máscara inexpressiva, Buster Keaton seja único, num sentido vital, todos os personagens do pastelão mudo são únicos – até mesmo o Charlie-Arlequim – pois aquilo que é periodicamente rejuvenescido na comédia nunca é mera duplicata do que um dia morreu.

Uma comparação provocativa não surge da checagem de similaridades detalhadas – entre personagens, por exemplo –, mas na descoberta de certos traços de personagem, elementos de enredo, rotinas cômicas, princípios e métodos de comédia comuns a ambos. Já que os segundos elementos da *commedia* constituem quase metade – embora uma metade secundária – da experiência, por que não, poderia se perguntar, focar a comparação na comédia dos primeiros filmes falados em vez dos mudos? Mais uma vez, o ponto a destacar é que o que é ressuscitado é o espírito da *commedia*, que se expressa de forma mais dinâmica nos elementos de ação e nos aspectos não verbais de seus personagens fixos.

Commedia dell'arte significa comédia da profissão de habilidade (não da arte), contrastando seus atores com os numerosos amadores da *commedia erudita*. A comédia popular italiana teve muitos outros nomes: comédia improvisada, comédia de enredo, comédia mascarada, comédia não escrita. A peça típica da *commedia* envolvia três conjuntos de personagens fixos interagindo. Os mais importantes eram os tipos profissionais. Pantalone era um comerciante idoso, mas ainda vigoroso, natural de Veneza. Avarento, ganancioso, crédulo, tagarela, sentencioso, um velho tolo e corneado, era marido de uma jovem apaixonada e pai enganado de uma virgem ansiosa. Amoroso de forma ineficaz, sempre era derrotado em assuntos do coração por seu filho, seu servo, o Doutor ou o Capitão. Usava calças compridas e chinelos com bicos virados para cima, ao estilo turco. Seu rosto era coberto por uma máscara marrom-avermelhada com nariz adunco e óculos, além de uma barba pontuda.

O Doutor, geralmente amigo de Pantalone, era um homem de saber pretensioso e cômico (algo como Irwin Corey), produto da Universidade de Bolonha. Usualmente advogado, mas às vezes médico, astrólogo ou professor, falava latim de forma imprecisa e misturava fatos em um verdadeiro disparate. Às vezes pai de um dos amantes, também se mostrava inclinado a perseguir mulheres. Sua máscara preta cobria apenas a testa, incluía um nariz cômico e uma curta barba pontuda. Vestia-se inteiramente de preto, com toga acadêmica e um chapéu gigantesco.

O terceiro tipo profissional principal era o militar. O Capitão é um remanescente da figura do *miles gloriosus* da comédia romana antiga, revigorado pela presença dos conquistadores espanhóis na Itália. Quando entrava em cena com sua roupa espalhafatosa, chapéu emplumado, máscara cor de carne com nariz à la Cyrano e bigode feroz, empunhando uma espada medonha, causava terror – por um momento. Depois, cambaleava, desfilava, ameaçava, gabava-se de seus feitos no amor e na guerra. Mas recuava se alguém espirovava e fugia ao menor gesto agressivo.

Os dois criados cômicos ou *zanni* trabalhavam para Pantalone, o Doutor ou o Capitão, mas geralmente ajudavam os amantes a enganar seus patrões. Assim como Pantalone e o Doutor eram companheiros, Arlequim e seu oposto, Brighella, eram conspiradores ou rivais. De fato, originalmente, a região baixa de Bérgamo produziu o tolo Arlequim e a parte alta, o astuto Brighella. Desonesto, inescrupuloso, oportunista, malicioso, vingativo, egoísta, sinistro – Brighella era uma caricatura mais deliberada do tipo de servo do que Arlequim. Às vezes capanga, ladrão ou cafetão, movia-se com um andar felino, mas podia comover o público ao subitamente dançar, cantar ou tocar violão ou flauta. Usava uma máscara verde-oliva com “uma expressão bizarra, meio cínica, meio melosa... olhos amendoados, nariz adunco, lábios grossos e sensuais, queixo brutal com barba rala e finalmente um bigode à dândi, espesso e enrolado nas pontas.”³ Vestia jaqueta e calças largas decoradas com franjas, uma grande bolsa de couro e uma adaga.

Pulcinella (que se tornou o Punch inglês) era algo similar a Brighella; ambos tinham várias funções e, com o tempo, se associaram a Nápoles. Narigudo, corcunda, barrigudo, velho mas ainda energético e briguento, Pulcinella andava com um salto semelhante ao de uma galinha e fazia pequenos sons de “piado”. Usava uma blusa solta e calças infladas de

linho branco, com um chapéu branco cônico; de seu cinto de couro pendia uma espada de madeira e uma grande bolsa.

Um tipo diferente de criado era Pedrolino, que se tornou o Pierrot francês. “Ele é jovem, agradável e confiável, podendo ser um amante encantador – geralmente de Colombina, a criada.” Apesar de sua “simplicidade e elegância cativantes” e de “uma ternura e sensibilidade... características dos amantes nas pastorais aristocráticas da época”, ainda é um personagem cômico (Ducharte, p. 251). Está sempre à procura de algo para comer e frequentemente acaba apanhando de seu patrão. A fantasia de Pierrot é quase tão familiar quanto a de Arlequim, mas ele não usa máscara.

A criada ajudava a *Inamorata* em suas intrigas amorosas e, muitas vezes, também vivia seus próprios casos com outros criados ou com os personagens profissionais. Colombina era uma contraparte espirituosa, grosseira e sagaz de Arlequim, mas raramente era o centro da ação. Embora a maioria dos *cenários* girasse em torno de intrigas amorosas, os próprios amantes não eram tão importantes quanto os personagens profissionais e os criados do sexo masculino. Eles funcionavam um pouco como os “straight men” no vaudeville. Suas roupas e falas imitavam os estilos e maneirismos dos cortesãos. Nem as criadas nem os amantes usavam máscaras cômicas.

Embora os paralelos entre esses personagens da *commedia* e os do pastelão mudo não sejam tão diretos quanto os que existem entre Arlequim e Charlie, vemos vestígios de Pantalone em John Bunny, W. C. Fields e até em Oliver Hardy; do Doutor em Hardy, Fields e Groucho (após o advento do som); do capitão fanfarrão e intimidador em Ford Sterling, Wallace Beery, Fields e nos policiais de rua; de Pedrolino–Pierrot em partes de Charlie, Harold Lloyd, Langdon e Harpo; de Punch em Fields e Ford Sterling; de Colombina e da Inamorata nas várias garotas que os comediantes do pastelão perseguem. E, se juntarmos Arlequim e Brighella, veremos em Laurel e Hardy o par cômico formado pelo tolo e pelo esperto – a primeira grande dupla do cinema. Mas o ponto é que cada personagem da *commedia* era uma combinação específica de certos traços, que se tornavam hilários quando ativados em relações padronizadas com outros personagens. Quando embaralhados, esses traços ressurgem em novas combinações nos personagens principais e secundários do pastelão mudo.

Allardyce Nicoll, em *The World of Harlequin*, argumenta que “em vários livros recentes sobre a *commedia dell’arte*, o nome de Charlie Chaplin foi invocado como se ele fosse a encarnação viva desse estilo teatral. Nada poderia ser mais equivocado. Todos reconhecem o gênio de Chaplin como ator pantomímico; todos igualmente reconhecem que sua habilidade se dissipa quando se volta ao diálogo. Os verdadeiros expoentes da *commedia dell’arte* dependiam de ambos.”⁴ Ducharte foi um dos primeiros a observar que “ainda que talvez não tenha consciência disso, Charlie Chaplin é, sem dúvida, um dos raros herdeiros das tradições da *commedia dell’arte*” (p. 219). Ele observa que a pantomima de Chaplin em *Ombro armas* (*Shoulder Arms*, 1918), quando ele se disfarça de árvore, é notavelmente parecida com a mímica de Pulcinella ao imitar uma biruta girando ao vento, depois um marco de pedra imóvel no jardim, depois uma peneira que foge para a floresta fingindo ser uma tartaruga. A comparação se baseia não tanto em similaridades entre Charlie e Pulcinella, mas num princípio de comicidade: o contraste entre imobilidade absoluta e agilidade súbita. Ducharte conclui: “O sublime Charlie Chaplin criou um personagem muito mais popular e universal do que foi Arlequim” (p. 302). Se Nicoll rejeita a comparação com rapidez excessiva, Ducharte a abraça com paixão demais, pois Charlie é popular justamente porque é um dos maiores (e infelizmente mais recentes) avatares de Arlequim. Entre os muitos estudiosos do cinema que veem essa comparação, Roger Manvell é típico ao declarar que Arlequim está na raiz da arte de Chaplin: “A inventividade, a engenhosidade, os jogos entre vício e virtude, as insinuações visuais” – tudo isso torna Harlequin-Charlie um personagem que “nunca morrerá nem se tornará antiquado”⁵.

Se, como diz Nicoll, os dois personagens teatrais mais universalmente conhecidos são Arlequim e Hamlet, o cinema mudo de pastelão ofereceu, em seu tempo, um personagem ainda mais famoso: Charlie. Mas Hamlet existe em apenas uma peça; Arlequim e Charlie, em centenas. O homem não possui uma imagem universal de Hamlet; mas trajes distintos e posturas corporais imediatamente identificam Arlequim e Charlie. Ambos são arquétipos proletários, criados pelas classes trabalhadoras, embora seja graças aos intelectuais que os três (Hamlet incluso) continuam vivos hoje.

Quem é Arlequim? Tal como seu traje caleidoscópico, ele reflete, num só lampejo de atuação, todos os humores a que o homem está sujeito. Um grotesco amontoado de trapos, vícios e virtudes, Arlequim é muitas coisas: um criado astuto mas ignorante, que serve aos amantes e engana os velhos; sempre posando, é um palhaço saltitante, desajeitado, crédulo, um tolo atrapalhado; é ganancioso, encantador, impulsivo, às vezes malicioso; eternamente amoroso, facilmente magoado, rapidamente consolado – sua dor e sua alegria são igualmente cômicas. Suas origens são um mistério, mas ele é uma criação divina que, a qualquer momento, pode assumir uma postura diabólica – embora só por um instante. Arlequim, como seu traje, é um enigma.

Ducharte é um dos muitos estudiosos que se deliciam em descrever Arlequim. “De todos os personagens tradicionais, Arlequim é o mais fortemente individualizado e ainda assim o mais enigmático.” Ele é uma “figura paradoxal... ao mesmo tempo lenta e cheia de energia... um palhaço de braços longos, porém notavelmente compacto... Só a borracha poderia representá-lo em efígie, só a borracha poderia receber a impressão de seu espírito sutil, criado pelos deuses num momento de fantasia incontrolável e desenvolvido por homens de imaginação audaciosa... Cícero parece descrever sua arte quando diz, referindo-se a um mímico de sua época, que ‘até o corpo dele começava a rir.’” Ducharte cita um comentarista mais antigo que descreve a atuação de Arlequim como “um jogo contínuo de truques extravagantes, movimentos violentos e travessuras ultrajantes. Ele era, ao mesmo tempo, insolente, zombeteiro, inepto, bufão e francamente obsceno. Acredito que era extraordinariamente ágil e parecia estar constantemente no ar.” Ele é, diz Ducharte, “ora delicado, ora ofensivo, cômico ou melancólico, e às vezes tomado por um frenesi de loucura. Ele é o criador inconsciente e não reconhecido de uma nova forma de poesia, essencialmente muscular, acentuada por gestos, pontuada por cambalhotas, enriquecida com reflexões filosóficas e ruídos incongruentes. De fato, Arlequim foi o primeiro poeta dos acrobatas e dos sons indecorosos” (pp. 123–134).

Muito se ignora sobre a origem dos personagens da *commedia*. Mas o relato de Chaplin sobre o nascimento do Vagabundo é como uma parábola poeticamente condensada do espírito que produziu os personagens da *commedia* na Itália renascentista. Mack Sennett estava com Mabel Normand, olhando para o cenário do saguão de um hotel. Ele

se virou para Charles Chaplin e disse: “Vista uma maquiagem cômica. Qualquer coisa serve.” A princípio, ele não tinha ideia de personagem. “Mas no momento em que vesti a roupa, o figurino e a maquiagem me fizeram sentir quem ele era. Comecei a conhecê-lo e, quando entrei no palco, ele já estava plenamente nascido.” A explicação que Chaplin deu sobre o personagem a Sennett se assemelha muito à descrição acima de Arlequim: “Sabe, esse sujeito é cheio de facetas – um vagabundo, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre esperançoso de romance e aventura. Gostaria que você acreditasse que ele é cientista, músico, duque, jogador de polo. No entanto, não hesita em catar uma bituca de cigarro ou roubar o doce de uma criança.”⁶

Ao vestir Charlie como presidiário, padre, operário, soldado, varredor de rua ou milionário, Chaplin demonstrou que a constância do personagem é mais importante do que seu traje. Assim, ele foi além de Arlequim, que apenas disfarçava seu figurino-padrão. Nos primeiros dias do pastelão mudo, a situação cômica submergia os participantes; mas Chaplin é um exemplo supremo do avanço do cômico de objeto a sujeito, do triunfo do indivíduo sobre a maquinaria desumana da farsa. Em Arlequim e Charlie, o homem pequeno, o desfavorecido, alcança proporções míticas. Diferentemente de outras figuras universais lendárias, literárias ou teatrais – Robin Hood, Rolando, Hamlet, Ulisses, Estragon – eles não possuem memorial literário. São imagens poéticas. Arlequim é visto apenas em ícones; Charlie ainda se move na tela, embora sem novas encarnações.

É justamente nas características que os distinguem de outros tipos de comédia que a *commedia dell'arte* e o pastelão mudo se assemelham e se diferenciam. E é a partir dessas características únicas que elas derivam seus triunfos, pois cada uma delas representa uma limitação – imposta externamente ou autoimposta – que força o ator a desenvolver habilidades que o capacitam a controlar e tirar proveito dessas limitações. À *commedia*, a convenção impôs a limitação das cinco máscaras. Ao cinema pastelão, a tecnologia impôs a limitação do silêncio. A *commedia* impôs a si mesma a tarefa de ação e diálogo improvisados. O pastelão mudo impôs a si mesmo a limitação da ação improvisada – com o fardo adicional de compensar a ausência de som.

Se havia limitações convencionais na *commedia dell'arte* e limitações tecnológicas no pastelão mudo, ambas tinham uma fonte básica de

liberdade – os *scenarios* esboçados. Mas era uma liberdade que implicava riscos e impunha responsabilidades aos atores. Um esqueleto de *scenario* era pendurado nos bastidores. Em um palco estreito, contra uma cortina rústica, os atores lhe davam corpo e pulsação. Os cerca de 800 *scenarios* preservados são esquemáticos – os que não sobreviveram talvez fossem ainda mais esquemáticos⁷. Alguns estudiosos da *commedia* imaginam o empresário rabiscando um *scenario* apressadamente sobre o joelho, como os comediantes do cinema mudo improvisando de forma intuitiva. Nos primeiros tempos da Keystone, Mack Sennett, como explicou ao novato Charles Chaplin, não usava *scenario* algum: “A gente tem uma ideia e então segue a sequência natural dos acontecimentos até chegar a uma perseguição, que é a essência da nossa comédia” (Chaplin, p. 141). Fica-se imaginando se a primeira pessoa a usar o termo “*scenario*” em um set de cinema conhecia sua genealogia.

O empresário da *commedia*, geralmente o principal ator também, escrevia os *scenarios*, com alguma ajuda dos demais atores – roubando tanto material quanto conseguisse. Mack Sennett escrevia *scenarios* antes de sua época na Keystone e confessa que copiou o primeiro de um conto de O. Henry. Sennett também era ator e, com a ajuda de seus *gag men*, idealizava a maior parte das ideias da Keystone.

Os enredos amorosos da *commedia* eram frequentemente extremamente complexos, por vezes envolvendo três pares de amantes, cujos esforços eram complicados pelas investidas eróticas de Pantalone, o Capitão, Arlequim e Colombina – todos apaixonados por alguém diferente, agindo em direções opostas, presos em mal-entendidos e identidades trocadas. O pastelão mudo simplificou tudo isso na luta de um único personagem cômico para conquistar uma moça. Em Charlie e outros comediantes do pastelão, Arlequim se combina com o amante cortês. Sozinho, o tipo do amante cortês não tem, é claro, paralelo direto no pastelão mudo, embora reapareça nas comédias musicais das décadas de 1930 e 40, com seus subenredos românticos.

Mabel Normand, rainha das beldades do pastelão, compartilhava muitos dos talentos dos comediantes masculinos. Uma fada travessa, uma moleca, uma Cinderela, era capaz de provocar muitos humores – do pastelão violento ao pathos. Se compararmos a companhia de *commedia* dos Gelosi à Keystone, Mabel Normand certamente espelha a célebre atriz Isabella. Mas ela, como a maioria das heroínas do cinema mudo,

combina a *Inamorata* do tipo Isabella com a criada Colombina; muitas das heroínas do pastelão eram moças trabalhadoras. Embora às vezes houvesse atores travestidos, a *commedia* trouxe mulheres ao palco em termos quase iguais aos dos homens. As companhias do pastelão eram espaços democráticos para a jovem emancipada, recém-liberta das restrições vitorianas, de modo que, em Mabel Normand, a Isabella renascentista reencarnada experimentava novas liberdades e um estilo menos convencional. As famosas *Keystone Bathing Beauties*, prefiguradas nas bailarinas da *commedia*, eram uma manifestação da nova liberdade sexual.

O amor casto dos amantes virginais tinha seu lado erótico farsesco na vulgaridade dos velhos e dos criados. Os desenhos que chegaram até nós mostram Arlequim com a mão sob a saia de Colombina ou acariciando seus seios nus. Vemos Pantalone desfilando com um falo enorme. Tal ostentação merecia ser ridicularizada – como era, em inúmeros clímax em que Pantalone era corneado. O pastelão mudo ofereceu muitas sublimações, óbvias e sutis, do obsceno e do lascivo. Embora o pastelão inicial fosse considerado bastante atrevido, Charlie podia, no máximo, gesticular seu desejo de tocar as partes íntimas de uma moça.

Se os atores da *commedia* podiam improvisar quase à vontade, essa liberdade encontrava limites no caráter. Cada ator possuía um vasto repertório de falas fixas e ações rotineiras adequadas ao personagem que representava. (Na verdade, um dos traços de Arlequim enquanto personagem é que ele está sempre improvisando diante das situações; assim, a improvisação confere força à sua personalidade.) Os atores não preenchiam o esboço do *scenario* com rotinas completamente espontâneas ou improvisadas. Tanto na *commedia* quanto no pastelão mudo, a improvisação hábil é a capacidade de escolher, no momento certo, dentro de um vasto repertório de falas e artifícios decorados – sempre dentro do personagem.

Diante de uma lacuna na ação, improvisar. Mabel Normand estava dirigindo uma pequena comédia um dia e queria que Chaplin regasse a estrada com uma mangueira para que o carro do vilão derrapasse, e, segundo Chaplin, “sugeri pisar na mangueira para que a água não saísse e, quando eu olhasse para o bico, inconscientemente saísse de cima e levasse um jato no rosto” (pp. 148–149). Ao improvisar para atender às necessidades do momento, Chaplin recorreu ao primeiro *gag* do pastelão já registrado em filme – vinte e cinco anos antes.

A *commedia* espontaneamente aproveitava acidentes no palco ou na plateia; e incorporava em suas peças lendas locais ou outras contingências enquanto viajavam de cidade em cidade. Tanto a *commedia* quanto o pastelão mudo usaram com destreza o *local color*. Vemos os novos subúrbios de Los Angeles ao fundo dos filmes – e às vezes esses cenários tornam-se primeiros planos, quando Sennett enchia seus atores e equipe técnica em carros e os levava para incêndios, enchentes e desfiles, filmava, e depois voltava ao estúdio para construir uma história ao redor do material captado.

O aspecto da improvisação que mais explodia as limitações da *commedia* era, evidentemente, o *slapstick* ou “negócio de cena”, conhecido como *lazzi* (palavra que significa “fita”). O *lazzi*, como uma fita, atravessava a trama. Ele é uma análise visual da lógica do absurdo. Nosso termo “slapstick” deriva do bastão de Arlequim – feito de duas ripas flexíveis ligadas por um cabo, que produziam um estalo alto ao serem aplicadas com vigor nas nádegas expostas. São essas explosões súbitas de *lazzi* que conferem ao pastelão aquilo que André Bazin chama de “esse delicioso vertigem” ou que Arthur Knight chama de “loucura surrealista” – embora ordenada. Nesses rompantes de *lazzi*, os participantes eram o caos em busca de forma, ou a forma cortejando o caos.

Havia dois tipos de *commedia* – a trivial, de Nápoles, na qual o *slapstick* era um fim em si mesmo, diminuindo a importância do caráter, e que florescia no sul da Itália; Mack Sennett reviveu esse tipo, embora suas paródias estivessem num patamar ligeiramente superior. Depois, havia a *commedia* do norte da Itália – mais sutil, espirituosa, na qual o riso era provocado sobretudo pela revelação do caráter; Chaplin aperfeiçoou esse tipo.

As primeiras trupes da *commedia dell'arte* ensaiavam seus *scenarios* com não mais rigor do que o pessoal de Sennett: ambos os grupos percorriam brevemente a trama básica, tentando encontrar momentos apropriados para os *lazzi*. Os atores podiam preparar pequenas rotinas de *lazzi* individualmente com um parceiro. O desafio era evitar desviar-se tanto da narrativa principal a ponto de perder o fio e confundir o público. A *commedia* estudava e praticava constantemente os antigos recursos cômicos, mas todos os dias os atores se engajavam na execução real das habilidades de *lazzi* diante do público.

Os *lazzi* não consistiam apenas em travessuras indiscriminadas: esses *gags* estruturados seguiam a lógica da comédia com precisão matemática, e os atores se tornavam mestres do tempo, do ritmo e da pausa, de modo que mesmo quando uma rotina já era familiar ao público, ela ainda gerava surpresa. O suspense era outro elemento presente em certos *lazzi*: o público via o policial ou o capitão com bastão ou espada se aproximando sorrateiramente de Charlie ou Arlequim antes que os personagens percebessem.

Os públicos da *commedia* e do pastelão silencioso adoravam ver transformações humanas e mecânicas. Assim, em um *scenario* da *commedia*, uma bela fonte revelava-se formada por quatro homens disfarçados soprando por tubos. Em *Sherlock Jr.*, Keaton, um projeccionista de cidade pequena, sonha que entra no filme sendo exibido na tela; mergulha no mar, mas a cena muda e ele aterrissa numa rocha dura; truques de câmera, edição e muita imaginação produzem efeitos assombrosos. A *commedia* encontrou outros meios de gerar suas próprias técnicas de transformação.

O pastelão é a comédia da força. Em vingança por uma surra do patrão, Arlequim frequentemente elaborava uma sequência de eventos que submetia Pantalone a múltiplas pancadas e acidentes violentos. Os encontros brutais entre homem e homem, e entre homem e objetos, nos filmes de Laurel e Hardy, demonstram a presença constante da violência e do caos no repertório de *lazzi*. Em *Two Tars* (1928), a dupla destrói um carro com as próprias mãos e desencadeia uma reação em cadeia de destruições ao longo de uma fila de motoristas domingueiros.

Como nas rotinas verbais improvisadas, muitos dos *lazzi* precisavam estar em coerência com o personagem; assim, o diretor podia instruir o ator que fazia o Arlequim, num ponto específico do *scenario*, a executar um *lazzi* de amor, ou de medo, ciúme, raiva, ameaça. *Lazzi* familiares para nós no pastelão silencioso já eram usados na *commedia* – o salto de susto, obviamente, a queda de bunda (*pratfall*), várias rotinas de chutes. O “108”, um termo acrobático para uma queda cômica que envolve um espacate e um mortal para trás que termina com o ator caindo de costas no chão – uma façanha de alto risco e habilidade – era a marca registrada de Ben Turpin: ele costumava anunciar em público: “Sou Ben Turpin! 3000 dólares por semana!” e executava um perfeito 108. O 108, como o salário, definia quem ele era. Tommaso Visentini, um grande

Arlequim, conseguia dar um mortal segurando um copo de vinho sem derramar uma gota.

Todos esses *lazzi* foram, obviamente, potencializados na era silenciosa com o uso da câmera acelerada ou com a reversão de cenas. A aceleração favorecia sobretudo as perseguições – embora Chaplin, mestre dos *lazzi*, tenha diminuído a ênfase nas perseguições como desfechos gratuitos para o rolo final. “Por menos que eu soubesse sobre filmes, eu sabia que nada transcende a personalidade” (p. 142). Muitos desses *lazzi* eram, é claro, extremamente perigosos, mas os atores de ambas as tradições eram destemidos – embora alguns fossem felizmente mais hábeis do que outros. Assim como Harold Lloyd, com três dedos amputados de uma mão, nos deixou um registro da típica façanha arriscada em *O homem mosca* (*Safety Last!*, 1923), sabemos que um Arlequim ficou famoso por seu próprio número de “mosca humana” ao redor do prosclênio do teatro.

Muitos *lazzi* envolviam o uso de objetos que eram perigosos tanto para o personagem quanto para o ator. A brincadeira com objetos perigosos começou com o bastão de Arlequim e a bengala de Charlie – varinhas mágicas com as quais afastavam os maus espíritos que habitavam outros objetos. Os movimentos repetitivos de Charlie, que lhe permitiam se adaptar ou escapar, eram imitações camufladas das máquinas que o ameaçavam por todos os lados. Nos palcos estreitos da *commedia*, havia menos máquinas ou objetos afligindo Arlequim, mas nos grandes teatros públicos modernos, cidades inteiras eram construídas e muitas engenhocas de palco empregadas. Frequentemente, o uso adequado desses objetos não servia a Arlequim e Charlie como servia aos demais; mas sua engenhosidade lhes permitia resolver problemas imediatos ao forçar esses objetos a usos momentaneamente inusitados – como quando Charlie usa um poste de gás para subjugar o valentão em *Rua da paz* (*Easy Street*, 1917). Nos filmes mudos, calhambeques, bondes e trens eram frequentemente destruídos em cena. Esteiras, portas giratórias, tonéis de água eram muito utilizados.

Os cenários da *commedia* e do pastelão silencioso eram escolhidos com o objetivo de fornecer máquinas e objetos que servissem como alavancas para os *lazzi*. A botica oferecia ao Doutor um acessório clássico de *lazzi* – a enorme seringa de enema; desenhos mostram nádegas à mostra recebendo o enema, que às vezes espirrava no rosto de uma senhora idosa. O pastelão explorava barbearias, lavanderias, saguões de

hotel, cozinhas, fábricas, salões de beleza, cinemas e estúdios de filmagem. A padaria deu a Mabel Normand, em 1913, uma torta. Os olhos vessos de Ben Turpin não estavam rendendo risos quando ele enfiou a cabeça por uma porta. *Lazzi* improvisado em ação: Mabel, sentada ao lado, notou a torta do almoço de um operário. “A história do cinema”, diz Mack Sennett, “milhões de dólares e milhões de risadas dependeram da pontaria dela, enquanto a torta de creme oscilava numa curva perfeita e explodia com um baque surdo no rosto de Ben Turpin.” Como as rotinas de cusparada de Arlequim, o arremesso de torta tornou-se um “recurso distinto da arte cineplástica”, a ponto de uma torta especial ter sido inventada só para isso. Tortas de frutas vermelhas eram preferidas, mas cremes também tinham seu valor. Milhares de tortas depois, em *A batalha do século* (*The Battle of the Century*, 1927), de Laurel e Hardy, 1500 tortas foram arremessadas em um único dia. Como escorregar em uma casca de banana, a torta na cara é um *lazzi* elementar da queda da autoridade ou da dignidade falsa. “Ela representa,” diz Sennett, “uma bela, realizadora e universal ideia – especialmente diante da autoridade, como no caso do policial ou da sogra.”⁸

Animais também rendiam bons *lazzi* tanto na *commedia* quanto no pastelão: burros, cavalos, macacos, leões, ursos, girafas, perus, cachorros, cabras, gambás, elefantes etc. Além dos animais – ou em combinação letal com eles – crianças (pestinhas, melhor dizendo) eram frequentemente usadas, mais ainda no cinema mudo. Um alvo preferido dos *lazzi* era o corpo, com ênfase nas nádegas – que acidentalmente encontravam uma superfície quente ou um dedo, ou a espada do Capitão ou de Pantalone. O crânio, o nariz, as orelhas, as costas, as mãos, os dedos dos pés eram alvos de uma ampla variedade de *gags* somáticos. Seios e nádegas nus, e falos falsos, contribuíam para o teor obsceno e lascivo (como certos comentaristas vitorianos faziam questão de apontar) dessas *gags*. A rotina de arrancar dentes despertava empatia e riso ao mesmo tempo no público.

Muitos *lazzi* faziam uso de necessidades humanas básicas, como a comida. As muitas tentativas de Arlequim de satisfazer sua gula (frequentemente retratadas em pinturas e desenhos) se invertem nos esforços patéticos de Charlie para extrair algum sustento de seu sapato fervido em *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925). A embriaguez, obviamente, oferece muitas oportunidades para *lazzi*. E, claro, o que se come e se

bebe precisa ser evacuado, e há uma categoria de *lazzi* dedicada a essa função necessária também.

Mas tanto a *commedia* quanto o pastelão silencioso também proporcionavam *lazzi* sutis. Se quisermos imaginar os *lazzi* mais delicados de Arlequim, basta recordarmos as nuances que Chaplin dava a muitos trejeitos cômicos tradicionais – como, por exemplo, seu gesto de afastar algo com a mão. Em *O aventureiro* (*The Adventurer*, 1917), ele escapa da prisão, está rastejando, encontra o sapato do carcereiro e joga um pouco de areia sobre ele com a mão. Hardy era um mestre dos *lazzi* gestuais – o gesto de torcer a gravata para apaziguar um valentão ou uma moça, seu modo barroco de assinar o nome, sua rotina de “você primeiro” com Laurel que sempre levava a um *lazzi* mais violento.

A capacidade de fazer uso criterioso dos *lazzi* era uma habilidade central do ator cômico profissional. Entregar-se com zelo excessivo à vertigem dos *lazzi* frequentemente resultava em farsas sem propósito. A *commedia* e as comédias da Keystone, em seus piores momentos, eram compostas 90% por *lazzi*. Essa farsa sem caráter incentivava, é claro, o uso de grotescos, de modo que encontramos corcundas e anões na *commedia* decadente, e o próprio Sennett era inclinado a superpovoar seu estúdio com grotescos reais ou fabricados. O sucesso final dos *lazzi* dependia da capacidade dos atores de atuarem em conjunto, e muitos bons atores eram prejudicados por parceiros ineptos nos *lazzi*.

No início do pastelão silencioso, a imobilidade da câmera e a fixidez do palco do estúdio constituíam uma limitação – não poder falar é uma coisa, mas estar confinado no movimento é excessivamente restritivo. Assim, quando a câmera começou a se mover, uma nova liberdade acrescentou outra dimensão aos elementos básicos do pastelão: o espaço. A posição da câmera, disse Chaplin, é “inflexão cinematográfica”; ela “não era apenas psicológica, mas articulava uma cena...” (p. 151). “Minha própria configuração de câmera se baseia em facilitar a coreografia dos movimentos do ator... A câmera não deve se intrometer” (p. 255). Griffith e outros ensinaram à câmera do pastelão como posicionar *gags* com *close-ups* seletivos, enquanto os atores da *commedia* tinham outros modos de focar – o uso especial do corpo era um deles, e claro, o pastelão silencioso também usava o corpo como meio de criar montagem dentro do quadro (uma técnica atualmente saudada como “nova”). Por meio da fotografia de truques

e efeitos especiais de montagem, o pastelão silencioso podia, é claro, alcançar efeitos que nenhuma trupe da *commedia* jamais sonhou. Tortas pareciam girar ao redor de postes telefônicos em perseguição a seus alvos. Mas a câmera e os montadores também podiam arruinar ótimos momentos. Chaplin precisava lidar com máquinas e mentes mecânicas fora da tela tanto quanto dentro dela: “Os açougueiros da sala de montagem. Conhecendo seu método de cortar filmes, eu bolava ações e *gags* apenas para entradas e saídas de cena, sabendo que eles teriam dificuldade em cortá-las” (p. 148). Mas a câmera também era capaz de fazer certos *lazzi* parecerem menos mecânicos. Charlie está inclinado sobre o corrimão de um navio, parecendo enjoado. De outro ângulo de câmera, porém, vemos que ele está apenas pescando. No palco da *commedia*, Arlequim teria de se virar para garantir a *gag*. Certos efeitos só são possíveis com a colaboração da câmera: Charlie Murray está amarrado a uma caldeira que começa a se expandir, e então uma tomada externa mostra toda a casa se expandindo.

No pastelão silencioso, a principal limitação era, evidentemente, imposta externamente – uma limitação tecnológica: a ausência de som. Mas, de certo modo, mesmo na *commedia*, o som em si não era importante tanto quanto a impressão de dor física amplificada pelo som. Trata-se de uma técnica do tipo sinestesia – assim como certos sons induzem à visão de uma cor. Assim, por meio do fenômeno sensorial da sinestesia, pode-se dizer que uma espécie de som visual era produzido no pastelão silencioso. A cacofonia da destruição em massa em *O grande negócio* (Big Business, 1929) ou *Two Tars*, de Laurel e Hardy, é “ouvida” mesmo que vista em um cinema grande com efeitos sonoros e música acompanhando os filmes ou em cinemas de cidade pequena, onde o “som silencioso” era mais nitidamente visível. Em *Deixe-os rindo* (Leave ‘Em Laughing, 1928), Laurel e Hardy recebem gás hilariante demais no dentista. O simples espetáculo dos dois rindo enquanto também reagem à dor é contagiante, de modo que o público, sem ouvir nenhuma risada, ri até se engasgar apenas ao ver o riso prolongado. Anos antes, uma gravação extremamente popular, composta apenas de risadas, moduladas de várias formas, causava efeito semelhante. Outro efeito sinestésico era a visão de uma torta acertando o rosto – que produzia no ouvido da imaginação um som: “splurtch”. O pastelão silencioso transcendeu sua limitação do silêncio com muitas outras compensações engenhosas.

Música instrumental e canto animavam as produções da *commedia* e geralmente havia música acompanhando o pastelão silencioso, ainda que apenas por um piano desafinado. O demoníaco Brighella, que podia de repente tocar uma melodia lírica ao violão, é ressuscitado com a chegada do som em Harpo e sua harpa, Chico e seu piano. Os efeitos sonoros reais acompanhando os *lazzi* são apenas um dos elementos ausentes – os filmes mudos não falavam. A sinestesia ajuda pouco aqui. O uso de cartelas para fornecer falas-chave, informações narrativas vitais e comentários sobre a ação nunca agradou muito. Como os atores da *commedia* podiam falar, o diálogo era extremamente importante, mas, como nas primeiras comédias faladas, as peças da *commedia* frequentemente falavam demais, e quando se olha para alguns dos *scenários* que incluem falas escritas, observa-se que boa parte delas é bastante tediosa – como traduções sem graça de Molière. Mas esse elemento literário – fosse escrito ou improvisado a partir do repertório de discursos memorizados dos atores – sempre foi secundário à ação na *commedia*. Da mesma forma que apreciamos o delírio verbal de Groucho, ficamos felizes quando ele se cala e os três irmãos mergulham na ação. Sem as inflexões da voz, o ator do pastelão silencioso precisa desenvolver ainda mais seu talento para comunicar emoções por meio de gestos, por meio de seu corpo.

Para os muitos recursos retóricos usados nos diálogos da *commedia*, o pastelão silencioso encontrou equivalentes visuais. Se uma cena de *commedia* frequentemente terminava com um floreio retórico, Charlie simplesmente virava uma esquina do seu jeito peculiar – fade out. Se o público gostava de ouvir Pantaleão estender uma metáfora, o público do cinema gostava da análise visual de uma *gag*, como na sequência do sorvete no curta de Edgar Kennedy *A Pair of Tights* (1928). A natureza da *commedia* permitia que os atores falassem, mas muitas vezes eles acabavam escravizados por essa liberdade; já se poderia dizer que a máquina os libertava em sua reencarnação cinematográfica, impondo-lhes a limitação do silêncio.

A grande limitação convencional com que a *commedia* foi abençoada era o uso da máscara para os cinco principais personagens fixos. Mas Goldoni, o grande dramaturgo veneziano do século XVIII, cujas peças se inspiravam fortemente na *commedia* em termos de temas e convenções, não se interessava muito por limitações; ele era um amante da liberdade. Se as máscaras dificultavam a expressão das emoções, que fossem eli-

minadas: “A máscara”, disse ele, “é sempre muito prejudicial à ação do intérprete, seja na alegria ou na tristeza; esteja ele apaixonado, irritado ou bem-humorado, os mesmos traços são sempre exibidos; e por mais que ele gesticule ou varie o tom, nunca poderá transmitir pelo rosto, que é o intérprete do coração, as diferentes paixões que o agitam por dentro... O ator deve, em nossos dias, possuir uma alma; e a alma sob uma máscara é como o fogo sob as cinzas”⁹. Por trás dessa limitação, há uma bênção poderosa latente. Com o rosto oculto, o ator que interpretava Arlequim, por exemplo, era forçado a projetar as emoções de seu personagem com o corpo. Seus gestos precisavam falar. Na tênue margem entre fixidez e fluxo, ele devia moldar as nuances de seu próprio Arlequim. Embora o rosto de Arlequim nunca mudasse, seu corpo falava de maneira diferente a cada momento, em cada peça. Embora o rosto permanecesse neutro, estava cheio de possibilidades que o corpo e a voz articulavam.

Os atores da *commedia* falavam da arte de “jogar com a máscara” – com ela e contra ela. A máscara inanimada e o corpo animado se potencializavam mutuamente. A *commedia* também usava a voz, é claro. Já o pastelão silencioso contava apenas com o corpo, mas as máscaras dos atores eram apenas semimáscaras ou máscaras modificadas, compostas pelos bigodes de Chaplin, Hardy e dos Keystone Cops, os óculos de Lloyd, as sobranceiras maquiadas de Chaplin, a franja e os cachos modelados com cuspe de Hardy, e os olhos semicerrados de Stan (semelhantes aos de Arlequim). As feições naturais dos atores também eram exploradas: os olhos vesgos de Turpin, o rosto de bebê de Langdon. Chaplin nos dá uma impressão do efeito da máscara (que pode incluir um figurino inseparável) sobre quem a veste: “Com as roupas, naquele dia no estúdio da Keystone, senti que o Vagabundo era uma realidade, uma pessoa viva. Na verdade, ele me incendiava com todo tipo de ideias malucas que eu jamais teria sonhado, até me vestir e me maquiar como o Vagabundo” (p. 147). O Rosto de Pedra de Keaton está tão próximo de uma máscara que alguns críticos se sentem encorajados a fazer interpretações filosóficas e metafísicas mais profundas sobre o significado de seu “rosto” em particular e das máscaras em geral. O comentário de Lloyd é simples, mas suficiente: “Ao não sorrir, Buster tornou sua tarefa muito mais difícil. Como todo bom cômico, seus movimentos corporais já eram engraçados. Mas ele teve que depender do corpo, mantendo sempre a mesma expressão facial”¹⁰. Enquanto mesmo as máscaras de couro

macio da *commedia* tinham certa mobilidade, as máscaras dos atores do pastelão silencioso eram muito mais móveis: o sorriso de Charlie e o movimento do lábio que levantava aquele tufo de bigode; o choro lento de Stan Laurel e sua coçada que eriçava o cabelo; o famoso olhar de Hardy para a câmera; a “explosão lenta” de Edgar Kennedy; o “duplo take seguido de desaparecimento” de Finlayson – todas essas expressões são marcas da máscara móvel e multiuso.

As cinco máscaras da *commedia* eram realçadas pela justaposição com personagens que não usavam máscaras; esse contraste operava também no pastelão silencioso. As mulheres, tanto na *commedia* quanto no cinema mudo, estavam ali por sua beleza, adornadas apenas com cosméticos e figurinos.

A máscara que o ator interpreta é sua imagem teatral dominante; é a manifestação exterior da alma do personagem. John Grierson lamentava, em 1932, que “as máscaras, o maior presente da comédia muda, tornaram-se meros rostos outra vez”¹¹. Mas não eram apenas as máscaras distintas que destacavam os personagens da *commedia* e do pastelão silencioso, tornando-os imagens poéticas e iconográficas – eram as máscaras, os figurinos e as posturas corporais típicas.

Com o rosto coberto ou a voz silenciada, o corpo precisava suprir essas limitações, e o uso do corpo também era às vezes limitado na Itália renascentista, quando a *commedia* era encenada em palcos estreitos e elevados nas praças públicas. Essa dependência do corpo para substituir o rosto ou a voz exigiu o cultivo da arte da pantomima ou da mímica. Os atores da *commedia* falavam uma linguagem de gestos. Esculpiram a vida em movimento no ar. A arte do gesto ia desde poses e posturas expressivas até as acrobacias mais exigentes. Ao olhar para os feitos do pastelão mudo, percebemos a habilidade acrobática dos atores da *commedia* em correr, saltar, cair, cambalear, etc. A habilidade acrobática de Arlequim tornava seus desequilíbrios ainda mais ridiculamente engraçados.

As posturas dos vários personagens se tornaram tão estilizadas que o corpo também se tornava uma máscara. Pode-se falar de “atuar com as costas”. Arlequim podia se fazer parecer mais alto ou mais baixo, e tinha maneirismos distintos no uso do bastão e no modo como manipulava seu chapéu. Seu caminhar único também nos remete a Charlie. O de Arlequim era um andar impertinente, arrogante, autoirônico, de pernas rígidas e pés planos. O andar estranho é, claro, distintivo de Buster

Keaton, Stan Laurel, Harry Langdon e Groucho Marx. Scaramouche, aos 80 anos, conseguia dar um tapa com os pés nas orelhas de um homem; Chaplin usava um chute para trás capaz de transmitir muitas atitudes e nuances de caráter.¹²

Outro uso importante do corpo na *commedia* era a dança. Em contraste com a comédia erudita, que trazia intermezzi ou interlúdios, a *commedia* frequentemente entrelaçava dança e música à própria peça; suas bailarinas eram uma grande atração. A influência do balé nos movimentos de Chaplin já foi amplamente comentada (veja *No balneário* e *Carlitos no armazém*, por exemplo). E, claro, as comédias da Keystone geralmente exibiam nas perseguições uma coreografia do caos. Essa mistura de pastelão com canto e dança era característica de muitos filmes das duplas cômicas, como Laurel e Hardy, na primeira era do som.

A estilização das máscaras, dos movimentos e dos figurinos era uma limitação, mas cada um desses elementos permitia ao outro transcender as limitações de maneira controlada. Se podemos falar de atuar com a máscara e de atuar com o corpo, também podemos falar de atuar com ou contra o figurino tradicional. Os figurinos realçavam os contrastes entre juventude e velhice, feiura e beleza, dignidade e tolice. Os enamorados se vestiam como os jovens elegantes da plateia. Mas os Zannis se vestiam com roupas folgadas, ou apertadas, ou roupas justas e multicoloridas. Cada personagem mascarado usava um chapéu característico.

Vemos combinações desses elementos nos cômicos do cinema mudo. Os sapatos sem salto de Arlequim e os chinelos turcos de Pantaleão são famosos, mas os sapatos grandes de Charlie, Harry e Keaton foram usados de modo ainda mais consciente. É claro que, nos filmes mudos, perdemos a cor que era característica dos figurinos e máscaras da *commedia*. Mas tanto a *commedia* quanto o pastelão silencioso fazem uso maravilhoso dos figurinos em enredos de disfarce. Em um desses, Arlequim se veste metade como homem, metade como mulher; e muitos dos grandes cômicos do cinema mudo gostavam de se vestir de mulher, ou de inverter os papéis, como quando Arlequim literalmente se tornava mãe, e Laurel e Hardy ou Chaplin eram forçados a tarefas domésticas.

Se Bazin está certo ao dizer que “o riso permite ao público tomar consciência de si mesmo” (121), talvez ele esteja mais consciente do que o próprio público de que o impacto da aprovação coletiva dá nascimento a personagens cômicos, e de que o público colabora com os atores na

evolução desses personagens. É o público quem transmite às gerações seguintes máscaras atemporais e imutáveis. A *commedia* é uma comédia popular, irresistível para o povo porque o povo era irresistível para os atores. O público era seu sustento, seu mentor, seu deus. Eles não iam aos túmulos dos gregos – deixavam para os cortesãos a tarefa de perpetuar no papel suas efusões tênues – mas sim às feiras e mercados em busca de inspiração.

O teatro oferecido na Itália pouco antes de 1550 era composto principalmente de farsas amadoras e peças religiosas. (Ao suplantar o teatro religioso, a *commedia dell'arte* provocou o escárnio da Igreja e foi forçada a submeter-se ao seu controle.) As comédias eruditas das academias, como o teatro americano das décadas de 1910 e 1920, estavam confinadas às grandes cidades e a públicos específicos. A própria *commedia dell'arte* derivava dos dramas satíros e da *Nova Comédia* do teatro clássico grego, da comédia popular romana, dos acrobatas, malabaristas, ilusionistas, equilibristas, palhaços, charlatães ambulantes, mímicos bizantinos exilados e dos comediantes errantes da Idade Média, que apareciam em feiras e carnavais. Esses fugitivos itinerantes ofereciam um conjunto continuamente renovado de personagens. Séculos de improvisação libertaram tipos de personagens sombreados de suas substâncias e tornaram essas sombras maiores do que a vida.

“Uma comédia que é elementar viverá para sempre”, diz Harold Lloyd, porque sua linguagem é universal (Cahn, 20). Tanto a *commedia* quanto o pastelão silencioso foram grandes florescimentos de elementos de entretenimento popular básico que sempre existiram antes, continuaram a existir paralelamente e persistiram mesmo depois de seu apogeu. Mas, como aponta Bazin, a farsa clássica no estilo da *commedia* parecia ter atrofiado desde o século XVIII e teve “um renascimento súbito e deslumbrante” no pastelão silencioso – o que foi uma “ligação espontânea de um gênero com sua tradição” (81). Duas coisas tornaram essa espontaneidade possível: uma invenção tecnológica – o próprio cinema – e uma receptividade sociológica às possibilidades dessa invenção. A característica que mais intensamente experimentamos nesses dois meios cômicos é sua juventude, e é em suas fases iniciais que são mais interessantes e comparáveis entre si.

O pastelão silencioso americano derivou de formas populares de entretenimento que mantiveram vivas as rotinas, fórmulas, enredos,

personagens, figurinos e máscaras da *commedia*: Arlequim levanta seu bastão, Charlie sua bengala, e os trapaceiros mortos há séculos ganham vida. Embora tenha feito a comparação óbvia com Chaplin, Ducharte, um dos melhores comentadores da *commedia*, observou em 1929 que seus últimos vestígios ainda podiam ser vistos em espetáculos de marionetes (120). Chaplin e outros cômicos do pastelão também assistiram a *Punch and Judy*. Enquanto a maioria dos atores da *commedia* era formada dentro das próprias trupes, a maioria dos atores do pastelão silencioso vinha dos espetáculos de menestréis americanos, dos palhaços de circo, dos cômicos de palco do *music hall* londrino vitoriano, dos matutos e bufões do *vaudeville* e do burlesco. No teatro da era vitoriana, nossa própria Idade das Trevas para o teatro, “uma vez que uma rotina de cena havia sido testada e estabelecida,” diz Chaplin, “raramente se tentava inventar novas rotinas” (153). Essas rotinas rígidas ganharam nova liberdade no pastelão silencioso.

A influência dos filmes estrangeiros sobre o pastelão americano foi decisiva. Os primeiros filmes de pastelão nasceram em um jato d’água de trinta segundos num gramado dos Lumière em 1895. Em 1907, começava a perseguição com *The Pumpkin Race*, de Émile Cohl. Chaplin estudou o estilo de Max Linder, um homem elegante que usava um pequeno bigode, uma cartola e uma bengala, e que já em 1905 aparecia numa farsa de Zecca no estilo da *commedia*: *La Vie de Polichinelle*. Sennett nos conta que tentou os “truques de câmera vertiginosos que admirava nas perseguições francesas.”¹³ Assim, o que havia de mais vital nas tradições cômicas francesa, italiana, judaica e inglesa foi violentamente acoplado à energia colossal de uma nação jovem em busca de sua própria arte popular.

Como companhias teatrais, *commedia* e pastelão silencioso são bastante similares em muitos aspectos. O ator-diretor da *commedia* era também o encenador (uma combinação Leo McCarey-Hal Roach). Uma trupe da *commedia* era composta por cerca de 13 atores; mas esse mesmo número de rostos reconhecíveis compunha o núcleo dos estúdios Keystone. Se as fábricas de risos do pastelão não se moviam de cidade em cidade, seus filmes certamente o faziam.

Tanto a *commedia* quanto os filmes mudos (como na paródia de Hitler feita por Chaplin) levaram o pastelão puro à sátira. Assim como a *commedia* oferecia adaptações populares e paródias da “alta arte” clássica e versões grotescas da comédia erudita (baseada em Plauto e Terêncio),

o pastelão silencioso oferecia paródias de filmes “sérios” (como *Mud and Sand*, de Stan Laurel) ou de outras mídias, como a ópera (*Carmen*, de Chaplin). Mas na obra de Gozzi na Itália do século XVIII e na de Chaplin nos EUA, vemos que a sátira tópica pode diluir o impacto de elementos cômicos mais básicos e universais.

Tanto na *commedia* quanto no pastelão silencioso há uma considerável mistura de gêneros: sátira e paródia, evidentemente; a pastoril (mais presente em Chaplin do que em outros cômicos do pastelão); o melodrama (menos na *commedia*, mais presente no pastelão, onde seus traços frequentemente aparecem carrancudos). Se o pastelão muitas vezes ultrapassa a farsa e a sátira rumo ao absurdo, também há uma mistura do cômico com o trágico. Mas enquanto trupes da *commedia* podiam apresentar uma comédia pura numa noite e uma tragédia na seguinte, o cinema do pastelão mudo precisava mesclar cuidadosamente os dois gêneros. Logo no início, Chaplin aprendeu com um espectador no set que ele tinha “a habilidade de provocar lágrimas além de risos” (153). Assim, as posturas trágicas de sua infância se transformaram em gestos cômicos. Mas, com exceção de Buster Keaton, os principais cômicos do pastelão (Chaplin, Langdon, Lloyd) mergulharam no pathos – e muitas vezes colapsaram num sentimentalismo vitoriano.

Como as peças da *commedia* derivavam seus elementos de todas as fontes possíveis, com o tempo, a principal fonte passou a ser outras peças da própria *commedia*. E o pastelão silencioso é um vasto reservatório de rotinas cômicas que praticamente entraram no domínio público desde os tempos antigos; assim, os filmes mudos muitas vezes só *parecem* plagiar uns aos outros. Tanto a *commedia* quanto o pastelão silencioso extraíram transfusões de sangue de todas as formas literárias e teatrais da cultura alta e baixa. Ironia das ironias, ambos sobreviveram a seus principais concorrentes: o drama não-*commedia* na Itália não teve importância duradoura; pouco do teatro americano da era do pastelão sobreviveu; e embora alguns filmes “sérios” (*Aurora*) sejam queridos entre estudantes de cinema, poucos podem ser apreciados pelas multidões que ainda hoje consideram o pastelão silencioso absolutamente insano.

Mas sempre houve, é claro, muitas trupes de *commedia* entediadas e já vimos inúmeras farsas maçantes de Sennett. A *commedia* foi potente por duzentos anos, mas tornou-se repetitiva, vulgar, tediosa, inepta, grosseiramente farsesca e decadente depois de 1750. Estava morta por

volta de 1800. A era de ouro do pastelão silencioso foi muito mais breve (de 1903 a cerca de 1927), pois não havia pessoas reais para perpetuá-lo – e ele morreu de um só golpe: a invenção que o gerou o devorou numa de suas maiores melhorias: o som. Paradoxalmente, quando o *slapstick* pôde ser ouvido, perdeu seu poder. Reformas artísticas como as de Goldoni – que queria abolir as máscaras e dar corpo aos enredos esque-léticos – precipitaram o declínio da *commedia*. A *commedia* influenciou Goldoni, Lope de Vega, Molière e Shakespeare e, através do pastelão silencioso, seu vigor e suas implicações mais profundas se fazem ver em *Esperando Godot*, de Beckett, e em outras peças do teatro do absurdo e da comédia negra, bem como nos filmes de Godard, de Broca, Jacques Tati, Peter Sellers e Richard Lester.

Em cada ponto da comparação entre a *commedia dell'arte* e o pastelão silencioso (*silent slapstick*), encontramos uma poderosa confirmação de um princípio estético fundamental: a fonte do gênio está na capacidade de controlar limitações impostas externamente e no reconhecimento da necessidade de impor certas limitações a si mesmo para realizar plenamente seu potencial. O ator deve subordinar-se às exigências de seus colegas de cena, ao mesmo tempo em que dá pleno alcance e impulso às suas próprias habilidades. Como seu personagem está fixado, sua única liberdade reside em sua arte. Sua tarefa é controlar essa liberdade.

Atores e públicos participam de uma conspiração metafísica contra a mortalidade para elevar o tipo fixo e o estereótipo ao nível da arte – e às vezes, como em Arlequim e Chaplin, eles conseguem. Há uma sabedoria no gosto popular que as massas sempre sentiram e os sofisticados sempre descobriram mais tarde. Os intelectuais não percebem que certas coisas são de vanguarda até que as massas já as tenham descartado. Quando a energia titânica de Arlequim transbordou das praças públicas para os palácios, suas travessuras se tornaram alta arte para aqueles aristocratas esnobes que antes haviam desprezado suas origens entre os servos. O futuro buscará em vão nas bibliotecas as primeiras peças da *commedia*. Livres de dramaturgos, elas se imitavam, e fixaram não no papel, mas em seus figurinos e máscaras, personagens imortais. Fora da lei, fora da Igreja, estavam vivos no riso do povo – e esse riso era sua religião e sua lei.

Escrevi certa vez sobre Chaplin: “O sucesso do vagabundo como figura universal depende do fato de não haver ninguém por trás da máscara, pois ele é, em um sentido profundo, uma criatura da imaginação

popular. Ele passou por um lento processo de realização e articulação, e, dando-lhe suas deixas, plateias internacionais colaboraram nesse processo.”¹⁴ Chaplin muitas vezes assistia a seus próprios filmes junto com o público: “A agitação e o entusiasmo ao anúncio de uma comédia da Keystone, aqueles gritinhos de alegria que minha primeira aparição provocava mesmo antes de eu fazer qualquer coisa, eram extremamente gratificantes” (152).

Certa noite em Roma, Goldoni estava na plateia da estreia de uma de suas novas peças; quando Punch não apareceu na peça, o alvoroço na plateia foi tão assustador que o dramaturgo foi embora antes do fim (Nagler, 280–81). Keaton confirma Goldoni: “Tentei sorrir ao final de um filme. A plateia de pré-estreia odiou e vaiou a cena... Nunca mais sorri” (Cahn, 65). As plateias forçam personagens cômicos à existência e certos atores à estilização por meio de uma insistência quase infantil: “Faz de novo! Igualzinho!” O sucesso da *commedia* residia em sua capacidade de captar o sentimento do público e então atuar diretamente para ele; os cômicos do pastelão silencioso tinham apenas um pequeno e entediado público de estúdio, e muitas vezes visitavam as salas de cinema – como fazia Stan Laurel, para cronometrar as risadas – mas raramente atuavam diretamente para a câmera, pois esta era apenas um substituto abstrato para a plateia. Sennett tinha uma vantagem sobre a *commedia*: se uma gag não funcionasse, ele podia refilmá-la, enquanto a *commedia* só podia recorrer a técnicas de improviso.

Ao extrair seu material de todas as classes sociais e ao se apresentar a todas elas, a *commedia* era uma comédia genuinamente popular; já o pastelão silencioso mirava mais diretamente as classes baixa e média, que se identificavam com a figura do azarado.

O público colabora com os atores não apenas na criação dos personagens, mas também na criação das estrelas que os interpretam. A *commedia* era um conjunto de atores e personagens, mas o público insistia em escolher seus favoritos, e suas escolhas variavam de região para região, de época para época. Claro, mesmo com o sistema de estrelas americano – imposto à indústria pelas preferências do público – um tipo diferente de atuação em conjunto foi alcançado. Os meios de comunicação fazem estrelas: o boato, principalmente, na Itália renascentista; os meios de comunicação de massa, de forma mais rápida e decisiva, na América moderna. Se o afeto das massas pode criar estrelas com status

quase divino – ironicamente, mais em uma democracia do que na Itália feudal – o escrutínio dos sofisticados pode destruí-las (como no caso de Langdon). O teste mais brutal para a comédia é seu poder de exportação, e tanto a *commedia* quanto o pastelão silencioso passaram nesse teste ao falar tão fortemente na linguagem universal da pantomima cômica que sua popularidade ultrapassou a da comédia nativa com que competiam.

O público faz a contribuição mais importante na evolução de um personagem, pois o ator pode apenas apresentá-lo – é o público quem o aceita ou rejeita. As plateias italianas certamente se comportaram como as do cinema mudo quando rejeitaram o “Lonesome Luke” de Harold Lloyd em favor de seu otimista e excêntrico All-American. O público encoraja ou reprova as estilizações graduais da imagem do personagem, como vemos na representação iconográfica da evolução do figurino de Arlequim, que passou de remendos coloridos a losangos formais. No fim, as revelações de caráter cômico são mais queridas ao público – e ao ator – do que as gags. Nenhum dos dois está interessado principalmente no que está sendo feito, mas em quem está fazendo. Os traços básicos do personagem estão definidos, mas é dentro dessas limitações que o ator exerce seu talento – e o público, sua admiração.

Como muitos atores diferentes interpretaram Arlequim ao longo de 300 anos, surgiram certas variações; mas o mesmo ator interpretou o vagabundo, embora Chaplin o tenha feito passar por muitas metamorfoses – e muitos comediantes tentaram criar personagens à la Chaplin. Cada ator da *commedia* aperfeiçoava um único papel ao longo da vida, às vezes criava uma variação significativa, e em muitos casos o transmitia ao filho. Era um teatro centrado no ator, onde ele precisava ser dramaturgo no calor e no brilho da performance; e mais do que qualquer outro gênero cinematográfico, o pastelão silencioso também era centrado no ator – ambos permitiam o triunfo do ator como criador puro. O público conseguia ver suas criações se desenvolverem, porque novas facetas sempre se acumulavam nos tipos fixos, e esse processo de crescimento, acelerado nos filmes, conferia aos personagens uma espécie de qualidade tridimensional.

Essa qualidade também era alcançada nas técnicas de atuar contra o próprio tipo e com ou contra o seu oposto (Arlequim e Pantalone, Charlie e Ford Sterling); a imitação zombeteira do oposto era sempre um modo de autodefinição. Também se podia jogar com ou contra o

parceiro – Arlequim e Brighella, ou Laurel e Hardy. O pastelão silencioso ofereceu uma infinidade de séries baseadas em suas estrelas, enquanto a *commedia* era uma única série, perpetuada ao longo de séculos, com um antecedente nos personagens da Atelana romana – como Maccus.

Commedia dell'arte e pastelão silencioso foram as realizações teatrais e cinematográficas mais singulares de suas épocas. A melhor *commedia* durou 100 anos; o melhor pastelão, cerca de 20 (talvez o equivalente moderno a cerca de 150 anos). Ambos foram os mais comerciais de seus tempos, mas também, sem tentar sê-lo, foram artes populares clássicas e suas obras, realizações artísticas.

Ambos desapareceram – e embora sintamos uma grande perda, nenhum deles pode ser trazido de volta pela vontade. No entanto, as cinzas da fênix ainda fumegam. Quando a comédia italiana retornou triunfante ao Hôtel de Bourgogne, em Paris, em 1697, “*Je Renais*” (Eu renasço) e o emblema de uma fênix estavam pintados na cortina. Sennett, por si só, deveria ter usado tal lema. Seria interessante descobrir se Sennett algum dia ouviu falar da *commedia dell'arte*.

VIDA E OBRA

UMA INFÂNCIA LONDRIANA

PETER ACKROYD

Publicado em *Charlie Chaplin: a brief life*. Nova York: Nan A. Talese, 2014, pp. 1-15.
Tradução de Ana Moraes.

Bem-vindo ao mundo do sul de Londres na última década do século XIX. Era desleixado; era pobre; as lojas eram pequenas e geralmente sujas. Não tinha o poder nem a energia da parte mais importante da cidade, do outro lado do Tâmsa. Funcionava em um ritmo mais lento. Todos os relatos desse período, no final do século XIX e início do século XX, descrevem-no como um lugar distinto e estranho. Era, de certa forma, isolado da vida da grande Londres; isso talvez explique o ar de exaustão e de torpor que podia atingir os desavisados. Era o local de pequenos e desagradáveis ofícios, como a fabricação de chapéus e o curtume de couro. Abundavam fábricas de biscoitos, geleias e conservas. Fábricas de cola ficavam lado a lado com armazéns de madeira e matadouros. Os cheiros predominantes eram de vinagre, fezes de cachorro, fumaça e cerveja, compostos, é claro, pelo fedor da pobreza. Ao final do século XIX, Kennington, o primeiro lar de Charles Chaplin, tinha todas as características de um cortiço.

As áreas ao sul do rio foram, durante séculos, também o lugar de prazeres um tanto suspeitos, como bordéis e jardins de diversão. Essa tradição continuou no século XIX com os bares, palácios de gim e *music halls* da região. Um dos primeiros *music halls*, o Winchester, foi aberto no sul de Londres em 1840. O Surrey veio oito anos depois. Dois dos grandes salões, o Canterbury e o Gattis-in-the-Road, ficavam na região ao longo da Westminster Bridge Road; pequenos salões podiam ser encontrados em toda parte. As estrelas do *music halls* se reuniam nas manhãs de domingo no White Horse, no Queen's Head, no Horns ou

no Tankard, bares que o jovem Chaplin conhecia bem. Os agentes que faziam o agendamento dos *music halls* estavam localizados em Lambeth.

Como o sul de Londres era separado do restante da capital, adquiriu sua própria atmosfera comunitária; as casas e os cortiços estavam abarrotados de pessoas, de modo que as mulheres e crianças passavam grande parte do tempo nas ruas próximas de suas moradias. Elas sentavam-se do lado de fora em cadeiras ou se debruçavam nas janelas. Como resultado, o bairro em si – e não o lar individual – era a verdadeira família; as mulheres cuidavam umas das outras, e as crianças brincavam juntas. Uma dessas crianças era Charles Chaplin. “Eles são o meu povo, esses cockneys”, escreveu ele em um artigo de revista em 1933. “Eu sou um deles.” O sul de Londres permaneceria como a fonte e o centro de sua inspiração.

As origens de Charles Chaplin são misteriosas. Nunca foi encontrado um certificado de seu nascimento, nem há qualquer registro de batismo. Ele chegou a ir até Somerset House em busca de sua certidão de nascimento, mas não havia nada lá. Ele se procurou aqui, se procurou ali, mas não conseguiu se encontrar em lugar nenhum. Ele poderia ter surgido do nada. O local de seu nascimento é igualmente misterioso. Ele acreditava ter nascido em “East Lane”, perto da Walworth Road; a estreita via se chama East Street, mas era conhecida localmente como “Lane” porque ostentava um animado e ruidoso mercado de rua aos domingos, com seus vendedores ambulantes, vendedores de roupas usadas e outros comerciantes ou mascates. (“Lane” era o nome geralmente dado a uma rua com mercado popular.) Ele pode ou não ter visto o mundo pela primeira vez ali. Surge ainda outra dificuldade: Chaplin confidenciou em algumas ocasiões a seus amigos que não tinha certeza sobre a identidade de seu pai biológico; ainda assim, adotou o nome de um artista de sucesso do *music halls*, Charles Chaplin, que por um tempo foi casado com sua mãe. Ele disse certa vez a um assistente, Eddie Sutherland, que “Na verdade, eu não sei quem foi meu pai”. Ele pode ter sido, como se dizia na época, um filho do amor (ou “ilegítimo”).

Há menos dificuldade quanto à identidade de sua mãe. Hannah Chaplin deu à luz um menino em meados de abril de 1889, às oito horas da noite. Um anúncio foi publicado em um jornal de *music halls*, *The Magnet*, no mês seguinte: “No dia 15, a esposa do Sr. Charles Chaplin (nascida Srta. Lily Harley) teve um lindo menino. Mãe e filho passam

bem. Pedimos aos jornais que reproduzam.” *The Magnet* se enganou por um dia: Chaplin nasceu em 16 de abril.

Hannah vinha de uma família um tanto desregrada, os Hill, muitos dos quais moravam nas imediações de East Street; o trabalho árduo e a pobreza haviam deixado marcas em alguns deles, agravadas por um traço de loucura na linha feminina da família. Lily Harley era o nome artístico de Hannah. Ela estreou como cantora no início de 1884, e sua carreira musical chegou a ter algum sucesso antes de entrar em declínio.

Não há dúvida de que ela conheceu o Sr. Chaplin quando ele se hospedou na casa da família Hill, na Brandon Street, em Walworth; ela tinha dezenove anos e já estava grávida, mas o bebê não era filho de Chaplin. A própria Hannah dizia que o filho, Sydney, era fruto de uma fuga para a África do Sul com um rico apostador chamado Sydney Hawkes. Seja qual for a verdade, Charles Chaplin casou-se com ela em junho de 1885 e deu ao bebê seu sobrenome. Ele também deu seu sobrenome ao segundo filho de Hannah. Esse menino também recebeu seu primeiro nome, mas ele abandonou Hannah um ano após o nascimento da criança.

Suspeita-se que o motivo tenha sido a infidelidade dela. Ele pode ter adivinhado, ou suscitado, que o menino não era seu filho. Chaplin mais tarde confessou que sua mãe teve muitos casos; é também bastante provável que, em momentos de desespero e pobreza, ela tenha recorrido às ruas (isto é, à prostituição). Em sua autobiografia, Chaplin afirma que “julgar a moral da nossa família pelos padrões comuns seria tão equivocado quanto colocar um termômetro na água fervente”.

Em seus filmes posteriores, Chaplin demonstraria uma preocupação recorrente com o papel da prostituta.

É uma saga complexa e desconcertante, mas talvez não incomum no sul da Londres operária, onde marido e mulher frequentemente se separavam e onde mulheres transitavam entre a vida familiar e a prostituição para sustentar seus filhos. A bebida também teve seu papel na dissolução dos laços familiares. O álcool foi, de certa forma, a ruína dos Chaplin.

A primeira apresentação registrada de Charles Chaplin sênior ocorreu em 1887. Sua imagem, completa com cartola e fraque, aparece na capa de uma partitura de uma canção intitulada *Pals Time Cannot Alter*; ele também fez sucesso com músicas como *Eh, Boys?*, *As the Church Bells Chime* e *Oui! Tray Bong!*. Ele tinha uma voz de barítono agradável e uma presença de palco natural; interpretava o *swell*, o homem elegante da

cidade, cuja atitude despreocupada combinava com sua indumentária refinada: cartola, gravata e casaca. O champanhe, porém, pode ter sido sua bebida preferida tanto no palco quanto fora dele; como tantos artistas de *music hall*, ele acabou caindo no alcoolismo.

Costumava-se especular que Chaplin tivesse sangue judeu; ele negava, dizendo: “Não tenho essa boa sorte.” Mas em outras ocasiões insinuava, ou refletia sobre uma possível identidade judaica. Como ele não sabia quem era seu pai, havia espaço para especulação. No entanto, parece certo que ele tinha antepassados ciganos; ele afirmava que sua avó materna era “meia cigana”. Em uma carta encontrada após sua morte, Chaplin foi informado de que teria nascido em um *caravan* cigano em Smethwick, perto de Birmingham; já que o informante se chamava Jack Hill, pode haver alguma verdade na história.

Os amigos adultos de Chaplin aceitavam sua mãe como cigana; consta que ele próprio era familiarizado com a variante inglesa do idioma romani e, em particular, fluente no dialeto usado entre ciganos e artistas de rua de Londres. Charles Chaplin Jr., seu filho mais velho, escreveu em suas memórias que “meu pai sempre foi extremamente orgulhoso daquele sangue cigano selvagem”. Perto do fim da vida, Sydney Chaplin, meio-irmão mais velho de Charles Jr., casou-se com uma mulher cigana conhecida como “Gypsy”.

Hannah e seus dois filhos pequenos não permaneceram muito tempo na East Street. Os registros escolares de Sydney indicam que eles se mudaram de endereço diversas vezes no mesmo bairro; esse padrão continuaria por toda a infância de Chaplin. Hannah havia iniciado outro caso quando Chaplin tinha dois ou três anos; ela se envolveu com um astro bem-sucedido do variety show, Leo Dryden, compositor de canções patrióticas de *music hall*. Uma de suas baladas mais conhecidas é *The Miner’s Dream of Home*. Sua prosperidade pode ter marcado o momento em que mãe e filhos se mudaram do barulhento e populoso bairro de East Street para o relativo sossego e salubridade de West Square. Era apenas a cerca de oitocentos metros de distância, mas representava praticamente um outro mundo.

A nova família agora tinha até uma empregada doméstica, e Chaplin se lembrava dos passeios de domingo que faziam pela Kennington Road. Ele usava um terno de veludo azul e luvas azuis combinando. Ele recordava a elegância da Westminster Bridge Road, com suas lojas de

frutas, restaurantes e *music halls*; lembrava-se de sentar-se no alto de um ônibus puxado por cavalos e erguer as mãozinhas para tocar as flores das árvores lilases. Ele nunca esqueceu esses momentos de puro deleite. Também se recordava do cheiro das rosas recém-regadas vendidas pelas floristas na esquina da Westminster Bridge. Em seus filmes posteriores, as flores costumam ser um símbolo de amor frágil ou fadado ao fracasso.

Essas descrições são bastante diferentes das realidades mais sórdidas de sua infância no sul de Londres. No entanto, podem ser consideradas memórias verdadeiras do passado e, como tais, os primeiros sinais de sua imaginação. Fica claro que houve um curto período, talvez dois ou três anos, em que ele e sua família não viviam na pobreza; isso é talvez significativo, já que o “pequeno vagabundo”, como Chaplin costumava se referir a seu personagem na tela, dá a impressão de ter “caído na vida” a partir de um estado presumidamente mais afluente.

Nesse período feliz, Hannah Chaplin teve um filho de seu amante, Leo Dryden; Wheeler Dryden nasceu no final de agosto de 1892 e não teve papel perceptível na infância de Chaplin. De qualquer forma, a relação de Hannah com Dryden terminou na primavera de 1893, quando ele a deixou e levou consigo o filho. Ele não a considerava uma mãe apropriada. Esse foi o momento em que todos os problemas de Hannah começaram. Sua mãe, Mary Ann Hill, havia sido internada em um asilo algumas semanas antes. Os médicos registraram que a Sra. Hill “está incoerente. Diz que vê besouros, ratos, camundongos e outras coisas pelo local.”

Hannah, com dois filhos a seu cuidado, foi então forçada a se virar sozinha, já que sua família não podia lhe oferecer apoio. Não se sabe ao certo como ela sobreviveu. É possível que tenha encontrado outro amante ou tido uma sucessão de amantes casuais. Chaplin relatou mais tarde, em sua autobiografia, que ela teria, em algum momento de 1894, conseguido um emprego como cantora no Canteen de Aldershot, um local militar, com um público correspondente rude e barulhento.

Durante sua apresentação, a voz de Hannah falhou e ela foi vaiada para fora do palco. Nesse momento, o gerente teatral colocou o jovem Chaplin para substituí-la. Ele cantou uma canção popular da época, “*E Dunno Where 'E Are*”. O público jogou moedas no palco e, então, ele decidiu recolher o dinheiro antes de retomar a performance, o que provocou mais risadas. O menino prosseguiu com uma rotina de canto

e imitação; em um momento, imitou inclusive a voz falha que havia interrompido o número da mãe. Eventualmente, sob muitos aplausos, Hannah voltou ao palco e retirou seu filho de cena. Chaplin disse que ela nunca mais recuperou a voz, embora, na verdade, ela tenha conseguido ainda um último trabalho no Hatcham Liberal Club, onde foi anunciada como “Srta. Lily Chaplin, cantora e dançarina”.

É uma história interessante e pode de fato ser verdadeira, embora os registros exaustivos de apresentações em *music hall* publicados no jornal profissional *The Era* não tenham nenhum registro do evento no Canteen. Em outra versão da história, ele afirmou que seu “pai” o teria impulsionado ao palco; nessa versão também, sua mãe estava bêbada, em vez de incapacitada pela laringite. Seria pedante demais dizer que ele mentia sobre sua infância; digamos que ele se inspirava a contar diferentes histórias sobre seu passado conforme o humor ou o momento. Na versão oficial, ele aparece como o protetor e salvador de sua mãe – papel que o pequeno Vagabundo assumiria em relação a jovens mulheres nos filmes posteriores de Chaplin.

Hannah Chaplin ainda devia frequentar os agentes de agenciamento e, por algum tempo, conseguiu trabalho como dançarina no balé de Katti Lanner, no Empire, em Leicester Square. Outra dançarina do Empire recordou como o jovem Chaplin “ficava parado na coxa, cantando meus refrões meio verso adiantado... quanto mais eu franzia a testa para ele, mais ele sorria”. Ela acrescentou: “Ele já tinha um ouvido maravilhoso para música naquela época e aprendia quase tudo o que eu cantava”.

Uma professora da Victory Place Board School, em Walworth, escola que ele frequentou brevemente, lembrava de “seus olhos grandes, sua massa de cabelos escuros e encaracolados e suas mãos lindas... muito doce e tímido”. No entanto, a carreira de Hannah Chaplin estava efetivamente encerrada. Ela conseguiu empregos ocasionais como consertadora de roupas usadas e depois como costureira, mas era um trabalho penoso e mal pago. Nesse período, buscou conforto na igreja em meio ao sofrimento. Em 1895, tornou-se membro da congregação da Christ Church, na Westminster Bridge Road, onde, no registro de sua adesão, ela foi descrita como “uma atriz que vive separada do marido”. Ela também complementava sua renda instável fazendo vestidos para algumas pessoas da congregação, mas sua saúde começou a sofrer com o estresse.

Ela foi internada no Lambeth Infirmary em 29 de junho de 1895, onde permaneceu por um mês; sofria de forte estresse que parece ter se manifestado como crises de enxaqueca. Sydney Chaplin foi enviado ao abrigo local e, após alguns dias, transferido para uma escola para crianças indigentes em West Norwood. Chaplin foi acolhido por um parente de sua avó, John George Hodges, que morava na vizinhança. Os irmãos Chaplin se reuniram com a mãe no início da primavera de 1896, mas o endereço onde moraram não é certo. Mudaram-se de um quarto barato alugado para outro e, em um período de três meses, moraram em seis sótãos ou porões diferentes. As memórias de Chaplin sobre esse período em Londres são geralmente tristes. Sydney havia crescido demais para o único casaco que possuía e Hannah improvisou um novo com um velho paletó de veludo que ela tinha; Sydney também foi obrigado a usar um par de sapatos de salto alto da mãe, adaptados ao seu tamanho.

Os meninos furtavam mercadorias das bancas de rua. A família dependia da caridade paroquial, recebendo cestas de alimentos e visitando os refeitórios comunitários das missões. Chaplin nunca provou manteiga ou creme quando criança e, quando adulto próspero, nunca se cansava deles. O escultor John Doubleday, que em 1981 esculpiu sua estátua em Leicester Square, afirmou que, segundo as medidas exatas de Chaplin, o adulto ainda possuía “o tórax subdesenvolvido de uma criança desnutrida”.

Houve, porém, momentos felizes. O jovem Chaplin ganhava alguns trocados dançando do lado de fora dos bares ao som de acordeonistas que passavam. Certa vez, Sydney encontrou uma bolsa com moedas de ouro em um ônibus enquanto vendia jornais – embora seja possível que ele a tenha roubado. Com o dinheiro, os Chaplin foram a Southend, onde viram o mar pela primeira vez.

Quando podiam pagar, nadavam na Kennington Baths. Assistiam a apresentações de lanterna mágica no Baxter Hall, onde a entrada custava um penny. Hannah, em seus momentos de saúde e vitalidade, também os divertia imitando as expressões e movimentos das pessoas na rua abaixo. Seu filho mais novo pode ter herdado suas habilidades pantomímicas.

Em um ensaio para a revista *Photoplay* em 1915, Chaplin escreveu que “me parece que minha mãe foi a mulher mais esplêndida que já conheci. Lembro-me de como ela era encantadora e bem-educada. Falava quatro idiomas fluentemente e tinha boa formação... Nunca conheci uma mulher

mais verdadeiramente refinada que minha mãe.” No entanto, ele pode ter superestimado as habilidades e virtudes dela. Um vizinho recordava que “ele achava que ninguém no mundo era como a mãe dele. O menino pensava que ela era a atriz mais talentosa do mundo, uma grande dama e seu ideal.” O apelido dela para o segundo filho era “o Rei”. Esse tipo de amor, talvez, está fadado à decepção.

A separação entre eles logo viria. Na primavera de 1896, a máquina de costura de Hannah foi retomada por falta de pagamento, e ela não tinha mais como exercer seu antigo ofício. Ela sucumbiu mais uma vez à doença e foi levada para o hospital. Restava apenas um destino para os filhos de Chaplin: o Workhouse local, lugar que as famílias pobres mais temiam. “*Você vai acabar no asilo!*” era uma expressão comum. Assim, em maio, eles foram enviados para o Southwark Workhouse, segundo o registro, “devido à ausência do pai e à miséria e doença da mãe”. Podemos imaginar seu espanto. Apesar disso, no mesmo artigo da *Photoplay*, Chaplin declarou: “Os ingleses têm horror da casa dos pobres; mas eu não me lembro dela como um lugar terrível.” Sua lembrança mais forte era: “de me esgueirar sozinho pela casa dos pobres e fingir que eu era muito rico e importante... Eu tinha uma disposição sonhadora e imaginativa. Sempre fingia ser outra pessoa...”

Eles permaneceram nessa instituição por cerca de três semanas enquanto a Lambeth Board of Guardians tentava localizar o suposto pai, Charles Chaplin sênior. Ele foi finalmente encontrado e levado diante do conselho; concordou em acolher Charles, mas não Sydney, alegando que o filho mais velho era claramente ilegítimo. Mas o conselho considerou melhor que os meninos ficassem juntos e Chaplin concordou em pagar a quantia de quinze xelins por semana para mantê-los na Hanwell Schools, uma instituição a cerca de 20 km de Londres. Ele nunca cumpriu sua promessa de pagamento regular.

Em meados de junho, os dois meninos foram levados em uma carroça de padeiro até a Hanwell Schools for Orphans and Destitute Children. Lá foram separados: Sydney, com 11 anos, foi levado para a divisão superior da escola de meninos, enquanto Charles, com 7 anos, foi colocado na divisão infantil. Ele contou a um repórter mais tarde: “minha infância terminou aos sete anos.” Hanwell era uma instituição totalmente vitoriana, baseada em ensino formal, dias rigidamente organizados e disciplina rigorosa. Nesse sentido, não diferia muito das grandes escolas públicas

do período. As crianças marchavam de sala em sala, do dormitório ao refeitório. O número de Chaplin era 151. Em termos materiais, porém, as crianças eram bem melhor cuidadas do que seus contemporâneos que viviam nas ruas ou nos cortiços: recebiam roupas quentes, bons sapatos e uma dieta nutritiva, embora simples.

Mas para o jovem Chaplin, era um lugar de sofrimento e humilhação. Mais tarde, ele se referiria a isso como “minha reclusão”. Foi separado de sua mãe e, depois que Sydney foi enviado para um navio-escola de treinamento naval, também ficou separado do irmão. Não tinha mais ninguém no mundo. Era pequeno, indefeso e desesperançado. Contraiu tinea (infecção de pele) e caiu em “paroxismos de choro” quando raspavam sua cabeça. Foi flagrado em alguma travessura, cujo detalhe não está claro – talvez tenha espiado uma menina pelo buraco da fechadura ou iniciado um incêndio no banheiro dos meninos; as versões divergem. Seja qual for o crime, o castigo estava determinado: recebeu alguns golpes com uma vara de bétula. Pouco depois, foi receitado um laxante e, consequentemente, sujou a cama. Dois dias depois, foi punido sendo privado da laranja e dos doces distribuídos no Dia de Natal. Apesar de todo esse sofrimento, esse foi o único período de sua vida em que recebeu educação contínua. Aprendeu a escrever seu nome e a ler um pouco.

Hannah não o visitou por quase um ano, e parece que ele sentiu um profundo senso de traição. Quando ela finalmente o visitou, no verão de 1897, o jovem Chaplin ficou horrorizado e humilhado. Disse a um bom amigo, Harry Crocker, que “ela me causou uma angústia terrível de constrangimento.” Ela já poderia apresentar os sinais da loucura que afetara sua família e que havia levado sua mãe à ruína. Ele contou a Crocker que, por algum motivo, ela carregava uma lata de óleo. “Por que você vem com isso, mãe?”, ele lhe perguntou. “Por que você vem, afinal? Todos vão ver você. Todos vão ver você!” Em sua autobiografia, Chaplin conta uma história diferente, de uma mulher fresca e perfumada que veio visitar seu filho solitário. Cabe ao leitor julgar.

Mais tarde, Chaplin concebeu uma cena em que uma velha sobe uma escada carregando um balde de água; no quarto ou quinto lance, uma porta se abre de repente e um homem lhe dá um soco no rosto. “Oh”, ele diz horrorizado, “eu pensei que fosse minha mãe.” “Você tem mãe?” “Sim”, ele responde, chorando, “eu tenho uma mãe.” Chaplin nunca confiou realmente nas mulheres. Sempre temeu a perda e o abandono,

o desprezo e a injúria, entregando-se a paroxismos de ciúmes ao menor pretexto. Com suas amantes, era desconfiado, difícil e colérico.

No entanto, ele sobreviveu a Hanwell tornando-se invulnerável. “Mesmo quando eu estava no orfanato”, ele disse a seu filho mais velho, “... mesmo então eu me considerava o maior ator do mundo. Eu precisava sentir o entusiasmo que vem da confiança total em si mesmo. Sem isso, você é derrotado.” Essa invulnerabilidade mais tarde se tornou parte de sua persona cinematográfica. O pequeno Vagabundo, Charlie, é frequentemente impassível e invencível. Sempre se levanta e caminha alegremente para o horizonte; nesse sentido, ele demonstra energia e determinação indomáveis. Raramente se torna objeto de pena. Assim, na vida da pequena criança, podemos ver as sementes do pequeno Vagabundo. Nos primeiros filmes, ele frequentemente está com raiva ou é cruel, desejando a todo custo vingar-se da vida e, especialmente, das figuras de autoridade que o ameaçam. Ele deseja comida e segurança. Busca desesperadamente o amor, mas nunca o encontra. Aprendeu a lidar com as vicissitudes da existência fingindo indiferença. É sem raízes, sem lar reconhecível. A maioria dos filmes posteriores de Chaplin também tratam da arte da sobrevivência em um mundo hostil ou indiferente.

Aos oito anos, o jovem Chaplin recebeu alta de Hanwell em 18 de janeiro de 1898 e voltou para sua mãe. Sydney retornou do navio-escola Exmouth dois dias depois. A família estava reunida novamente. Não se sabe exatamente como era sua vida nesse momento, embora dificilmente tenha sido uma vida estável. Ele pode ter recordado esse período quando disse a uma companheira, May Reeves, que “a cada quatro semanas éramos despejados porque não podíamos pagar o aluguel. Cada vez tínhamos que empacotar tudo e carregar nossos colchões e cadeiras nas costas até uma nova casa.” Ele e Reeves estavam caminhando por Kennington, em uma de suas visitas nostálgicas ao antigo bairro. Ele lhe mostrou uma mercearia decadente. “Como eu era feliz quando podia correr até lá e comprar algo por dois pence.” Depois apontou para um galpão. “Eu passava a noite lá muitas vezes quando éramos expulsos das nossas moradias. Mas eu preferia dormir em bancos de parque.”

Era talvez inevitável que, em 22 de julho, a família Chaplin retornasse ao Lambeth Workhouse. Eles não tinham conseguido sobreviver no mundo lá fora. Após uma semana, os dois meninos foram transferidos para a escola para pobres em West Norwood, para onde Sydney já havia

sido enviado antes. Um episódio curioso se seguiu. Em 12 de agosto, Hannah Chaplin conseguiu convencer as autoridades de que estava apta para cuidar dos filhos. Eles foram então liberados da escola e entregues a ela. Mãe e filhos passaram o dia de liberdade no Kennington Park, onde comeram cerejas em um banco e brincaram de jogar bola com um jornal amassado. Foi um breve respiro do mundo que os cercava. Hannah disse alegremente, ao fim do dia, que chegariam “bem a tempo para o chá”. Ela se referia ao chá no Lambeth Workhouse, onde eles se apresentaram, para grande irritação dos funcionários, que tiveram de preencher novamente todos os formulários. Três dias depois, os meninos estavam de volta a West Norwood. O mundo se fechava novamente. Chaplin, mais tarde, disse que parques sempre lhe causavam uma sensação de tristeza. Ele escreveu, em um artigo de revista de 1931, “como é deprimente o Kennington Park”.

No início de setembro, Hannah Chaplin foi levada do workhouse para o Lambeth Infirmary, com o corpo bastante machucado. As autoridades atestaram que ela sofria de sífilis, que em seu terceiro estágio pode atacar o cérebro. Esse diagnóstico nunca foi repetido por médicos posteriores, mas talvez seja significativo que tenha sido feito em seu caso. Nove dias depois, ela foi novamente transferida, desta vez para o asilo Cane Hill, em Surrey, onde um médico registrou seu comportamento: “Comportamento muito estranho – às vezes abusiva e barulhenta, em outras usando termos carinhosos. Foi repetidamente confinada na sala acolchoada por causa de violência repentina – jogou uma caneca em outra paciente. Gritando, cantando e falando incoerentemente. Queixa-se da cabeça e está deprimida e chorosa nesta manhã – atordoada e incapaz de fornecer informações confiáveis.” Ela perguntou aos médicos se estava morrendo. Disse-lhes que estava em uma missão enviada pelo Senhor. Depois declarou que queria sair deste mundo.

Duas enfermeiras foram a West Norwood para contar aos meninos sobre a condição da mãe. Sydney terminou um jogo de futebol e então desabou em lágrimas. Charles não chorou, mas começou a culpar a mãe por tê-lo “traído”. Na verdade, ela havia sucumbido à loucura hereditária, contra a qual estava demasiadamente doente e cansada para resistir.

Determinou-se então que Charles Chaplin sênior deveria assumir a responsabilidade pelos dois meninos. Eles foram levados em uma carroça do Lambeth Workhouse, onde estavam novamente internados, para uma

casa simples no número 287 da Kennington Road, onde Chaplin sênior vivia no primeiro andar com sua amante, Louise, que não acolheu bem a chegada dos meninos indesejados.

Em suas frequentes bebedeiras, ela reclamava amargamente da imposição de ter que conviver com eles. Desenvolveu uma antipatia particular por Sydney, que evitava sua companhia ficando fora de casa do amanhecer à meia-noite.

Chaplin sênior, por sua vez, estava em fase terminal de sua carreira; sua popularidade diminuía e, com as apresentações cada vez mais escassas, ele se consolava na bebida. Nas noites em que se apresentava, ainda conseguia ser charmoso e expansivo; antes de sair para o *music hall*, tomava seis ovos crus em um copo de vinho do Porto. Mas passava muitos dias e noites em bares da vizinhança, tentando afogar sua ansiedade e frustração. O filho mais novo o observava atentamente; um dia ele faria dos “números de bêbado” uma especialidade. A embriaguez de Chaplin sênior gerava mais amargura em Louise, que descontava nos meninos. Charles voltou certa manhã de sábado da escola e encontrou o apartamento vazio e a despensa desabastecida. Esperou, mas ninguém apareceu. Desesperado, saiu para a rua e passou a tarde visitando os diversos mercados do bairro. Sem dinheiro e sem comida, vagueou até o anoitecer e voltou para a Kennington Park Road; mas o apartamento estava às escuras. Andou até Kennington Cross, onde se sentou no meio-fio e ficou esperando. Dois músicos, um com um harmônio e outro com um clarinete, tocavam uma melodia antiga na porta do White Hart Public House; a música se chamava *The Honeysuckle and the Bee*, e encantou Chaplin a ponto de ele atravessar a rua para ouvir melhor. Ele lembraria dessa canção por toda a vida.

Quando ele voltou para casa, viu Louise caminhando pelo jardim. Ela cambaleava embriagada, e ele esperou até que ela fechasse a porta. Então ele entrou discretamente junto com a senhoria da casa, que havia retornado de repente.

Subiu para o patamar escuro. Louise saiu e ordenou que ele fosse embora.

Ele “não pertencia àquele lugar”. Em outra ocasião, um policial relatou ter visto Sydney e o irmão pequeno, às três da manhã, dormindo junto à fogueira de um vigia noturno. Essa era a vida que o jovem Chaplin era obrigado a levar.

Em 12 de novembro, Hannah Chaplin bateu à porta. Ela havia recebido alta do Cane Hill e viera buscá-los. Levou-os até a esquina, para um pequeno alojamento na Methley Street, onde ganhava um parco sustento costurando blusas. Os odores da fábrica de pickles Hayward's, logo atrás, competiam com o fedor de um matadouro ao lado. Mas o povo do sul de Londres já estava acostumado a cheiros assim.

A senhoria dos Chaplin na Methley Street lembrava que “Charles era uma criança meio franzina, com aquele monte de cabelo escuro, o rosto pálido e os olhos azul-claros e brilhantes. Ele era o que eu chamo de ‘um pestinha’ – vivia nas ruas do amanhecer ao anoitecer. Lembro bem que ele sempre achava um homem com realejo para dançar ao som da música. Ele fazia o realejo render bem mais para o organista e ganhava alguns trocados para si. Acho que foi assim que ele começou a se tornar um artista. Charlie deveria frequentar a escola em Kennington, mas era um terrível matador de aula.”

De fato, seus dias de escola estavam chegando ao fim. Sua última frequência registrada foi na sexta-feira, 25 de novembro de 1898, após a qual ele passou a ser encontrado no palco dos music-halls. Ele havia se tornado um dançarino profissional.

NO PALCO

PETER ACKROYD

Publicado em *Charlie Chaplin: a brief life*. Nova York: Nan A. Talese, 2014, pp. 16–24.
Tradução de Ana Moraes.

No final de 1898, o jovem Chaplin ingressou em uma trupe de sapateadores profissionais anunciada como “The Eight Lancashire Lads”. Ele pode ter conseguido o emprego com a ajuda de Charles Chaplin sênior, já que o fundador da trupe, William Jackson, morava a poucos metros de distância, na Kennington Road; a experiência do garoto como artista de rua também pode ter contado a seu favor. Ele recebia hospedagem e alimentação durante as turnês, e Hannah Chaplin recebia meio crown por semana. Ela pode não ter considerado esse trabalho ideal para seu filho mais novo, mas pelo menos garantia à família uma fonte estável de renda adicional.

Os “Lancashire Lads” foram descritos por um jornal especializado como “um número alegre e animado, com um toque de verdadeira autenticidade”. Eles se apresentavam por dez minutos e executavam “algumas das melhores danças com tamancos que se pode imaginar”. Cada menino usava uma blusa de linho branco, gola rendada, calças curtas knickerbocker e sapatos de dança vermelhos. Os tamancos eram um tipo de calçado usado para trabalho pesado nas minas e fábricas do norte da Inglaterra; dançar com eles, com agilidade e graça, era um sinal de triunfo e liberdade diante da adversidade e da servidão. Isso talvez refletisse o espírito do jovem Chaplin. Ele ensaiou por cerca de seis semanas, enquanto a trupe se apresentava em Manchester, antes de subir pela primeira vez ao palco, em Portsmouth. Sofreu de medo de palco, e passaram-se mais algumas semanas antes que pudesse executar um número solo.

O filho de William Jackson recordou que “ele era um garoto muito quieto no início... e não era um mau dançarino”. Acrescentou: “Meu primeiro trabalho foi levá-lo para cortar o cabelo, que caía em cachos emaranhados sobre os ombros, até um comprimento razoável”. Lembrou também que o jovem Chaplin já era “um grande imitador”. De Portsmouth, os “Lancashire Lads” seguiram para Londres, Middlesbrough, Cardiff, Swansea e Blackpool. Raramente ficavam sem trabalho. Em Londres e outras cidades, corriam de teatro em teatro, em táxis ou carroças puxadas por cavalos, frequentemente com o anúncio de que “precisamos correr para o próximo palco”. Era um trabalho exaustivo. Os teatros exalavam cheiro de laranja e cerveja, de corpos não lavados e tabaco; eram lugares barulhentos e turbulentos, onde o público podia engatar em danças improvisadas ou brigas violentas. Prostitutas circulavam pelo fundo da plateia. O público podia ser feroz, mas era facilmente agradado; cantava junto canções conhecidas e repetia as frases de efeito de seus comediantes favoritos.

Chaplin não poderia ter tido melhor formação na disciplina do *song-and-dance*. Também aproveitou para estudar os palhaços e comediantes que se apresentavam no mesmo programa que ele. Disse a um repórter, em 1917: “Cada movimento que eles faziam ficava registrado em minha jovem mente como uma fotografia. Eu experimentava tudo quando chegava em casa... Meu estudo mais precoce dos palhaços nas pantomimas de Londres foi de enorme valor para mim.” Ele chegou a considerar formar dupla com outro menino da trupe, chamado Bristol, sob o nome de “Bristol e Chaplin, os Vagabundos Milionários”. Tramps cômicos eram um elemento básico dos palcos, com malabaristas vagabundos e ciclistas vagabundos entre eles.

A vida no *music hall* era dura e exigente. Cada número individual durava pouco tempo, entre cinco e quinze minutos, diante de um público muitas vezes barulhento e animado pelo álcool. Hipnotizadores e mágicos, acrobatas e comediantes competiam pela atenção e pelos aplausos; um público desatento significava o fracasso do artista. As canções do *music hall* frequentemente tratavam das desventuras da classe trabalhadora, dos pequenos detalhes da vida social e doméstica, da existência precária à beira da pobreza; eram cheias de humor escrachado ou de insinuações sexuais mais sutis.

Os esquetes dos comediantes e mímicos eram frequentemente ambientados em casas de penhores, hospedarias baratas ou restaurantes; os personagens incluíam garçons, vagabundos e homens desafortunados conhecidos como “o pobre distinto” (*the shabby genteel*). Alguns se vestiam de forma esquisita, caminhavam de maneira cômica ou usavam adereços como guarda-chuvas e bengalas. Eles inspirariam os primeiros filmes de Chaplin. Os artistas mais bem-sucedidos conseguiam sustentar o mesmo personagem durante muitos anos, enquanto outros preferiam variedade e mudança. O ponto importante era que, nas palavras de um jornal de *music hall* da época, “originalidade conta muito para criar o sucesso do artista na vida. Em que consiste a originalidade? Em personalidade, em grande medida.” Chaplin transformaria a personalidade em arte.

O maior desses artistas originais talvez tenha sido Dan Leno, com quem Chaplin dividiu o palco durante quinze semanas no Tivoli, em Londres; não teria levado muito tempo para ele absorver os fundamentos do ato do comediante. Max Beerbohm descreveu Leno como “aquele pequeno e abatido personagem, tão ‘maltratado’, mas tão corajoso com sua voz estridente e gestos largos; curvado, mas não quebrado; enfraquecido, mas perseverante; encarnação da vontade de viver em um mundo nada digno de ser vivido – sem dúvida todos os corações sempre se voltaram para Dan Leno.” Seu rosto era pintado de branco; usava frequentemente calças largas e botas enormes. Tinha olhos grandes e sobrancelhas arqueadas, e podia simular uma expressão patética num instante.

Marie Lloyd, outra estrela do *music hall* com quem o jovem Chaplin trabalhou, disse: “Já viu os olhos dele? Os olhos mais tristes do mundo. Porque se não ríssemos, acabaríamos chorando de tanto sofrimento. Acho que isso é a verdadeira comédia, sabe? É quase como chorar.” Por sua vez, Stan Laurel um dia diria de Chaplin: “Ele tinha aqueles olhos que obrigavam você a olhar para eles.” E assim seria com o pequeno Vagabundo, em aparência, atitude e comportamento.

Leno era cheio de uma pulsante energia nervosa; conseguia saltar seis pés para trás e aterrissar na ponta de suas botas. Ele pode ser invocado como o verdadeiro espírito *cockney* que o próprio Chaplin viria a encarnar. Em 1915, no início de sua carreira no cinema, Chaplin foi descrito pela revista *Bioscope* como “o Dan Leno das telas”. Mais tarde, ele gostava muito de imitar as antigas estrelas do *music hall*, cujas canções conhecia de cor.

Chaplin disse sobre esse período que suportou sua vida como sapateador porque acreditava que isso lhe daria oportunidade para algo maior e mais desafiador. Suas ambições eram ilimitadas. Um contemporâneo, filho jovem do gerente do Canterbury Theatre, lembrava-se de seus olhos azul-claros como gelo, que revelavam algo intenso e inabalável dentro dele – era o poder de sua vontade.

Nesse período, Hannah e Sydney Chaplin dividiam o alojamento na Methley Street com o pai de Hannah. Charles Hill foi dali transportado para o Lambeth Infirmary e, no mês seguinte, internado no workhouse. Esses eram os estágios familiares do declínio para os habitantes pobres do sul de Londres que desciam da indigência à morte. Será que um dia a família Chaplin estaria entre eles?

Nos últimos meses da turnê de Chaplin com os “Lancashire Lads”, Charles Chaplin sênior começou a definhar. Sua última apresentação foi em 31 de dezembro de 1900, no Empire de Portsmouth. Nessa época, seu filho adotivo atuava em Cinderella, no London Hippodrome. Chaplin recordou ter trabalhado com o famoso palhaço francês Marceline nessa produção. Marceline pescava bailarinas em um grande tanque, usando joias como isca; eventualmente, conseguia capturar, com muitas contorções e caretas, um pequeno poodle. O cão era um grande imitador: se Marceline ficava de cabeça para baixo, o cão também ficava. Dizia-se desse palhaço, ou “Auguste”, que nunca falava, apenas mímico: “ele tinha aquele incrível poder de nos fazer rir e, ao mesmo tempo, despertar nossa simpatia”. O jovem Chaplin estava atento, observando tudo.

Chaplin interpretava um pequeno gato em cena com Marceline, mas não resistiu a adicionar um toque próprio. Em uma matinê, ele cheirou um cachorro e então, de maneira nada felina, levantou a perna contra o arco do proscênio; depois piscou para a plateia antes de sair correndo, sob grandes aplausos. Sua pequena intervenção divertiu os espectadores, mas irritou o gerente, sensível a qualquer sugestão de impropriedade. Foi um sinal precoce do desejo de Chaplin de se destacar e ser original.

Ao término de Cinderella, em 13 de abril de 1901, Chaplin deixou os “Lancashire Lads”. Sofria de asma e sua mãe acreditava que o desgaste do trabalho no palco afetara sua saúde. Então o chamou de volta para casa. Como Sydney havia acabado de conseguir um emprego como assistente de mordomo e músico no ss Norman, talvez ela quisesse a companhia do filho mais novo. A asma o deixava sem fôlego, quase

sufocado, e podia estar relacionada, em parte, ao ambiente confinado com sua mãe. O médico aconselhou que ele superaria a condição com o tempo, o que de fato aconteceu.

Na primavera daquele ano, Charles Chaplin sênior estava à beira da morte, vítima das complicações da cirrose hepática. Em estado de embriaguez, foi levado por amigos ao St Thomas's Hospital. Quando percebeu onde estava, tentou desesperadamente fugir. Mas estava doente demais para resistir; seu corpo estava dolorosamente inchado por hidropisia, e os médicos drenaram dezesseis litros de líquido de seu joelho. Ele literalmente bebeu até a morte aos 38 anos. O funeral, em 9 de maio, foi organizado pelo Variety Artists' Benevolent Fund, mas ele foi enterrado em uma cova de indigente no Tooting Cemetery. Seu obituário no *The Stage* dizia que “ultimamente ele teve pouca sorte, e a má sorte muito contribuiu para arruinar sua saúde”.

Logo seria hora de o jovem Chaplin procurar trabalho. Ele e sua mãe voltaram a se mudar de um alojamento para outro; Chester Street, Paradise Street e Munton Road estavam entre seus endereços temporários. Chaplin inicialmente ganhou a vida explorando a morte do pai. Com um laço preto no braço, vendia narcisos nos bares locais, lamentando em voz baixa a morte do pai. Quem não se comoveria com o menino enlutado? Ele teve sucesso até que Hannah o surpreendeu saindo de um bar com os buquês de flores. Ela, no entanto, foi categórica: ele não deveria voltar ao *music hall*; afinal, tinha sido a origem de todos os problemas de seu pai. Então ele tentou outras ocupações.

Podia ser prático e objetivo quando se tratava de sobrevivência material: foi menino de recados numa loja de secos e molhados, assumiu o antigo trabalho de Sydney como assistente de cirurgião (atuando como recepcionista no consultório), foi registrado como mensageiro (embora isso possa ser uma confusão com seu trabalho posterior no palco), tornou-se auxiliar de escritório, ajudante de barbeiro, ajudante em uma gráfica, ajudante de vidreiro e vendedor de jornais fora da estação Clapham Common. Também deu aulas de dança e até vendeu roupas usadas no mercado de rua de Newington Butts.

Ele odiava e desprezava a pobreza. A pobreza era humilhante. A pobreza não oferecia escapatória. Sem dúvida, quando criança, ele chorou de frustração, autopiedade e impotência. Segundo ele próprio, muitas vezes ficava “furioso” com o mundo. “Olhe para eles,” diz um

personagem em seu último filme, *A condessa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong, 1967), “amontoados como sardinhas. É isso que eu não gosto nos pobres. Eles não têm gosto. Eles se deleitam na miséria. Escolhem os piores bairros para morar, comem a pior comida e se vestem horivelmente.” O sentimento é exagerado, mas, em certo nível, reflete os sentimentos íntimos de Chaplin.

Chaplin recordou que, nesse período, sua mãe encontrou na rua uma colega artista arruinada pela vida. Uma mulher em estado deplorável, com a cabeça raspada, era atormentada por alguns moleques até que Hannah interveio. A mulher então falou: “Lil, você não me reconhece? Eva Lestock?” Ela fora conhecida como “a deslumbrante Eva Lestock” e descrita pelo *The Era* como “uma das mais belas e fascinantes cantoras cômicas que temos”. Agora, devido à doença e ao alcoolismo, havia sido reduzida a dormir sob os arcos ou passar as noites em abrigos do Exército da Salvação. Era um retrato dos perigos que cercavam a vida das estrelas do *music hall*. Hannah acolheu a mulher e a levou para casa. Chaplin ficou irritado e envergonhado com a situação, considerando-a pouco mais que uma vagabunda imunda. Hannah a enviou para os banhos públicos e, para grande desagrado de Chaplin, Eva Lestock passou três dias com eles no pequeno quarto em que moravam. Ele não tinha nenhuma simpatia pelos pobres ou abandonados.

Chaplin desfrutou de um período um pouco mais feliz quando ele e a mãe alugaram um quarto na casa da Sra. Taylor, uma integrante da igreja e cristã praticante. Esse interlúdio pacífico terminou quando sua mãe se irritou com a filha da Sra. Taylor e, segundo o próprio Chaplin, a chamou de “Lady Shit”. O episódio lança uma luz interessante sobre a afirmação de Chaplin de que sua mãe foi “a mulher mais refinada que já conheci”.

Um dos últimos endereços londrinos que Chaplin compartilhou com sua mãe foi Pownall Terrace. Em uma transmissão de rádio durante a guerra, em 1943, ele disse: “Sempre me lembrarei do quartinho no número 3 de Pownall Terrace, onde vivi quando menino; sempre me lembrarei de subir e descer aqueles três lances de escadas estreitas para esvaziar aqueles incômodos baldes.” Ele recordava de Healey’s, o verdureiro; Waghorn’s, o açougueiro; e Ash’s, o quitandeiro. O ar da casa era “fétido, com cheiro de baldes velhos e roupas usadas”, enquanto mãe e filho viviam em um quarto com pouco mais de três metros e meio de

largura. Uma mesa encostada na parede estava cheia de pratos sujos e xícaras de chá; uma pequena cama de ferro, pintada de branco, ficava no canto. Aos pés da cama havia uma poltrona que se desdobrava para se tornar uma cama de solteiro.

Foi nesse pequeno quarto que ocorreram algumas das cenas mais dramáticas da infância de Chaplin. Ele voltou certa noite, na primavera de 1903, e foi informado por uma menininha que sua mãe havia enlouquecido. Ela estava indo de porta em porta na vizinhança levando pequenos pedaços de carvão e explicando que eram presentes para as crianças. Esse detalhe de oferecer carvão como presente é muito significativo: o mais antigo dicionário de gírias diz que, no dialeto cigano ou na “linguagem dos mendigos” (*canting language*), *cole* era a palavra para dinheiro.

O médico da paróquia já havia sido chamado pelos vizinhos. Ele diagnosticou imediatamente insanidade, além de desnutrição, e disse ao menino que levasse a mãe para o hospital local. Na verdade, ela parecia ansiosa para ser internada ali – era um refúgio. Chaplin mais tarde contou a um jornalista: “Eu me vi, um menino assustado, franzino e magricela, levando minha mãe pela mão, arrastando-a através da neblina, dos cheiros e do frio.”

Quando chegaram ao hospital, as enfermeiras logo a levaram, mas não antes de ela dar um último olhar demorado ao filho. Os registros da Lambeth Board of Guardians revelam que o jovem Chaplin contou ao médico que sua mãe “estava falando de muitas pessoas que já estavam mortas” e que acreditava “vê-las olhando pela janela”; ele explicou que ela conversava com “pessoas imaginárias” e que, no passado, havia “entrado repetidamente nos quartos de estranhos”. O próprio médico relatou que “ela está muito barulhenta e incoerente, rezando e praguejando alternadamente – cantando e gritando – diz que o chão é o rio Jordão e que ela não pode atravessá-lo”. Acrescentou que, em algumas ocasiões, ela era “violenta e destrutiva”. Chaplin já devia ter testemunhado muito desse comportamento de sua mãe.

O menino foi interrogado pelo médico e, com seu habitual instinto rápido de sobrevivência, informou que iria morar com sua tia. Ele não queria voltar para uma instituição. Na verdade, voltou para Pownall Terrace, onde a senhoria permitiu que ele ficasse até conseguir alugar o quarto. Ele evitava todos; passava o dia inteiro fora, de alguma forma

arranjando meios de roubar ou mendigar comida. Acabou se juntando a alguns lenhadores que trabalhavam em um beco atrás da Kennington Road; ajudou-os no trabalho e, no final da semana, recebeu seis pence.

Ele aguardava ansiosamente o retorno de Sydney do mar. Em 9 de maio, poucos dias após o internamento da mãe, o navio de seu irmão atracou em Southampton.

“Se Sydney não tivesse voltado para Londres”, disse Chaplin mais tarde, “eu poderia ter me tornado um ladrão nas ruas de Londres... Eu poderia ter sido enterrado em uma cova de indigente.” Sydney escreveu avisando de sua chegada e, quando chegou à estação de Waterloo, vindo de Southampton, um menino sujo e esfarrapado se aproximou dele. Chaplin recordou o episódio em *Charlie Chaplin's Own Story*, publicado em 1916: “Sydney, você não me reconhece? Sou Charlie.”

Sydney, chocado com a aparência do irmão mais novo, assumiu a situação. Certificou-se de que Chaplin tomasse um banho quente e depois lhe deu dinheiro para comprar roupas novas. Souberam então que sua mãe acabara de ser transferida para o asilo Cane Hill, onde foram visitá-la. Ela estava muito diferente: pálida, com os lábios azulados; apática e deprimida, parecia vaga e distraída enquanto eles tentavam conversar com ela. Ela permaneceria internada, com apenas um intervalo de lucidez, pelos dezessete anos seguintes.

A ARTE DE CHARLIE CHAPLIN

ELIE FAURE

Publicado em *New England Review*, Vol. 19, No. 2, 1998, pp. 146-151.
Tradução de Julio Bezerra.

(I)

Ainda falamos em dar visão aos cegos; mas por quê, se eles preferem não ver? Pois os cegos, geração após geração, não desejam ver o que está diante de seus olhos mais do que os que enxergam se cansam de ver. Como esperar, então, que os cegos percebam aquilo que mal começou a se esboçar e que tão poucos, mesmo entre os que têm olhos para ver, conseguem compreender? Pois no cinema temos uma nova arte – a arte do movimento – uma arte fundada sobre aquilo que é o próprio princípio de tudo o que existe; uma arte que é a menos convencional de todas, uma imensa orquestra visual cujos precursores foram os escultores dos baixos-relevos hindus e os pintores do drama das linhas e das massas em ação – Michelangelo, Tintoretto, Rubens, Delacroix; uma arte aparentada à pintura, que se move e se renova incessantemente numa sinfonia visível onde entram o ritmo da dança e as metamorfoses misteriosas de um poema musical – elementos que por vezes se encontram e que um dia se unirão.

O mecanismo dessa arte se orienta de modo a apresentar aos olhos humanos o universo inteiro da forma em movimento, reconstituindo-o por um instante num espaço onde o tempo se precipita, depois que o homem o espiritualizou e o regulou em seu coração. Trata-se de uma nova arte que nada tem a ver com o teatro. Talvez seja um erro associá-la às artes plásticas. Ela ainda é inorgânica e não encontrará seu ritmo verdadeiro até que a própria sociedade encontre o seu. Como, então,

defini-la? Ainda é embrionária. Uma nova arte deve criar seus próprios órgãos. Tudo o que podemos fazer é ajudar a libertá-los do caos.

Até agora, um homem – e apenas um – demonstrou compreender inteiramente essa nova arte do cinema. Só um mostrou saber usá-la como se fosse um teclado onde todos os elementos de sensação e sentimento que determinam a atitude e a forma das coisas se fundem e se transmitem, em uma expressão cineográfica, como a revelação complexa de sua vida e qualidade interiores. O mestre dessa nova arte jamais fala, jamais escreve, jamais explica. Nem sequer precisa mascarar um gesto efêmero segundo as convenções do mímico. Nele, o drama humano possui um instrumento de expressão que até então era insuspeitado – um instrumento que, no futuro, será o mais poderoso de todos: uma tela sobre a qual incide um feixe de luz; nossos olhos se voltam para ela; e por trás dos olhos, o coração. Nada mais é necessário para extrair do coração uma onda de novas harmonias, uma súbita percepção da inevitabilidade das coisas e do eterno ritmo monótono das paixões. Pois ali, sobre a tela do cinema, estão formas que se movem, rostos que se revelam, um jogo confuso e contínuo de valores, luzes e sombras que se compõem e decompõem sem cessar, unindo os impulsos e os desejos que expressam aos sentimentos e ideias do espectador.

Charlie Chaplin é o primeiro homem a criar um drama puramente cineplástico, em que a ação não ilustra uma ficção sentimental ou uma intenção moralista, mas constrói um todo monumental; projeta da consciência interior uma visão pessoal do objeto numa forma de fato visível, num cenário de fato material e perceptível. Aí temos, me parece, algo muito grandioso – uma realização comparável à concentração, por Ticiano, de todos os elementos sonoros no tempo, criando a partir deles sua própria alma e esculpindo-a diante de nós.

Aparentemente, a maioria das pessoas não percebe isso porque Chaplin é um palhaço, e porque um poeta é, por definição, alguém solene que nos conduz ao conhecimento pela porta do tédio. No entanto, para mim, Chaplin é um poeta – e um grande poeta – criador de mitos, símbolos e ideias, descobridor de um mundo novo e desconhecido. Eu sequer saberia dizer quanto Chaplin me ensinou – e sempre sem me entediar. De fato, nem sei, pois é algo essencial demais para ser definido. Toda vez que o vejo, sinto um equilíbrio e uma certeza que libertam meu julgamento e fazem minhas ideias borbulharem. Chaplin me revela o

que há em mim, o que há de mais verdadeiro em mim, o que há de mais humano. Que um homem seja capaz de falar assim a outro – não é isso estranho e incomum?

Li recentemente, em algum lugar, que Chaplin não consegue dormir quando está compondo um de seus dramas; que fica nervoso, irritadiço, distraído ou tomado por um entusiasmo súbito; que pode levar até seis meses para descobrir o que quer fazer, e então toda sua alma se lança com esforço à realização. Isso não me surpreende. Também li que Chaplin pensa em abandonar seu trabalho no cinema; mas nisso eu não acredito. Um homem que pensa não pode, enquanto viver, deixar de pensar – e Chaplin pensa, se posso usar tal advérbio temerário, cinematograficamente; portanto, não pode expressar seu pensamento senão dando-lhe a forma tangível que o acaso lhe ofereceu como símbolo. Em outras palavras, Chaplin é um conceitualista. É o seu profundo senso de realidade que ele impõe a todas as aparências e movimentos, à própria natureza e à alma dos homens e das coisas. Ele organiza o universo num poema cineplástico e projeta para o futuro, à maneira de um deus, essa organização capaz de dirigir certas sensibilidades e inteligências e, por meio delas, agir cada vez mais sobre a mente da humanidade.

Mas Chaplin não é apenas um *cinemímico*. Refiro-me ao Chaplin dos últimos dois ou três anos. Até então, ele era apenas um figurante num tipo de circo. O Chaplin mais recente já não interpreta um papel. Ele concebe o universo em sua totalidade e o traduz em termos da imagem em movimento. Imagina o drama. Lhe dá suas leis. Encená-lo. Representa os papéis de todos os seus parceiros, além do seu próprio, e os reúne no drama final depois de tê-lo explorado e examinado em todos os seus aspectos, como um escultor que molda uma massa esférica de acordo com a concepção que formou dela a partir da compreensão de suas projeções, seus vazios e os contrastes que daí decorrem – tudo isso enquanto escolhe, combina e caracteriza incessantemente; ou como um músico que conduz uma orquestra, explorando todas as suas tonalidades e ritmos para dar expressão infinita à sua dor, alegria, surpresa ou desencanto.

O drama de Chaplin é essencialmente arquitetônico em sua construção. Cada cena é determinada por sua concepção do todo, como as pequenas cúpulas que rodeiam a grande cúpula central nas antigas igrejas bizantinas, ou como a música que ordena o canto das esferas e controla a harmonia contínua de seus movimentos. Essa qualidade archi-

tetônica reside no cérebro de Chaplin e se transfere com tal precisão ao gesto – por mais extravagante que este possa parecer – que ele sempre mantém, como numa dança rítmica, seu equilíbrio em torno da ideia central, simultaneamente triste e cômica, de onde retira seu movimento.

Chaplin se distingue do comediante comum – que é apenas intérprete de ideias, sentimentos e formas que não combinou por conta própria – mas não se distingue do pintor, do arquiteto ou do músico, pois a câmera, o filme e a tela assumem o papel das cores, dos pincéis, da tela, do compasso ou dos instrumentos da orquestra. Como pintor, arquiteto ou músico, Chaplin adentra vitoriosamente o império dos poetas. Vejam-no: a figura astuta, quase élfica, que dança e desaparece na sombra de um beco sórdido ou à margem de um bosque – é Watteau, é Corot, com as grandes árvores emoldurando a guirlanda da farândola, o crepúsculo azul-esverdeado se perdendo sob as folhas. Vejam o pobre rapaz levado pelo sonho, com seus sapatos gastos, seus gestos grotescos e encantadores, entre as ninfas que dançam com ele pelos prados ensolarados. Cercado pelas divindades eternas – a feiticeira e a sereia, Hércules e o Minotauro, que ele repele com sua bengala e sua candura invencível de volta às suas cavernas – eis esse duende da humanidade, trazendo para junto de sua humilde alegria e de seu sofrimento absurdo a grande cumplicidade poética dos ventos, do sol, das árvores murmurantes, do reflexo dos rios e do lamento dos violinos.

(II)

Já disse em outro lugar que Chaplin me faz pensar em Shakespeare, e repito – embora muitos encarem minha insistência com um sorriso de desdém – porque essa impressão me assalta todas as vezes que o vejo. Apesar de possuir uma complexidade menos imponente – Chaplin ainda não tem trinta anos – ele carrega aquele mesmo lirismo desconcertante e, ao mesmo tempo, cristalino que havia em Shakespeare. Na fertilidade e criatividade de seu coração, Chaplin possui a mesma fantasia ilimitada, capaz de unir, num único gesto, o deleite ingênuo diante da magnificência da vida e a consciência sorridente e heroica de sua futilidade. Se Chaplin se inclina mais ao riso, assim como Shakespeare se inclina ao êxtase lírico, é também, como este, para escapar à realidade penosa. Chaplin ri de si mesmo mesmo enquanto sofre, mesmo enquanto canta. Com uma luci-

dez impiedosa, observa os arroubos mais frescos e os transportes mais sentimentais do coração no exato momento em que estes se entregam às estrelas acolhedoras.

Pobre Carlitos! As pessoas o amam, o compadecem – e ainda assim ele as faz chorar de rir. Isso se dá porque ele carrega em si, como um fardo do qual não pode se desfazer nem por um instante – a não ser quando extrai de nós uma alegria que o ajuda a suportá-lo – o gênio que pertence aos grandes espíritos cômicos. Como eles, possui aquela imaginação delicada que lhe permite descobrir, em cada incidente e em cada ato da vida cotidiana, um motivo para sofrer um pouco ou muito, para rir de si mesmo um pouco ou muito, e para ver a vaidade que se esconde sob o encanto e o esplendor das aparências. Antes de Chaplin, sabíamos que sob toda tragédia há farsa, e sob toda farsa há tragédia – mas o que não sabemos agora? Esse homem aparece, e com sua revelação nos ensina a reconhecer tudo o que intuíamos vagamente antes. Seus métodos são os simples próprios da grandeza: diante do perigo, toma-o uma imensa distração; tem uma grande dor? – permite que um prazer grotesco o faça esquecê-la; um sentimento nobre enche seu coração? – a natureza ou os homens intervêm para torná-lo ridículo; e se o amor o condena a um gesto patético, é acometido de soluços.

A ironia das paixões humanas – e da própria vida – moldou Chaplin de tal modo que ele vê todas as coisas, por assim dizer, através dessa ironia. Mas o mais terrível é que ele também sente as paixões, também deseja a vida. Quem pode adivinhar seu remorso, seu sofrimento, sua delicadeza de sentimentos quando, sendo pobre, se despe silenciosamente por alguém ainda mais pobre? Quem pode perceber sua fome de bondade? Ele ama – e ninguém vê que ele ama. Tem fome – e ninguém sabe que ele tem fome. Mas isso não o enraivece; nem mesmo o espanta. Pois ele se vê e não consegue se levar a sério. E, para perceber esses contrastes – que tornam cada gesto seu um emblema de seu poder cômico –, ele não precisa observar o mundo à sua volta. Esses contrastes estão dentro dele. E seus gestos são a expressão aguda do espetáculo cruel que sua própria consciência lhe oferece.

Para tornar supremos esses gestos, Chaplin precisa apenas conduzi-los ao domínio da moral – que determina o progresso de sua época e incessantemente compara suas mais altas ilusões à realidade mais sórdida – e ao domínio infinitamente mais vasto da vida social e psicológica,

onde, sob cada rosto, cada gesto, cada objeto, o deus invisível espreita, pronto para cravar um dardo envenenado no coração da inocência ou humilhá-la com um sorriso de triunfo, estupidez ou brutalidade... Assim, talvez, Chaplin esteja em luta; mas quando aparece um policial, ele dança; ou, enquanto é arrastado pelos pés, bêbado, colhe uma flor no caminho; ou, justamente quando se acomoda para dormir num campo aberto, tapa um buraco na cerca para deter a corrente de ar; ou, numa trincheira alagada, enrosca-se em seu cobertor, boceja, estica os membros e desaparece serenamente sob a água; ou, caminhando com os olhos fixos nos da amada, cai num poço – mas eu poderia seguir para sempre enumerando essas cenas!

A miséria de Chaplin – pois ele está sempre miserável, esse boêmio, esse errante, esse sonhador, esse vagabundo preguiçoso, tão preguiçoso que, para viver, precisa ser incessantemente imaginativo e engenhoso, e tão simples que, para perceber que um punho o ameaça, precisa de fato senti-lo no nariz – essa sua miséria é a tela sobre a qual ele pinta as cores douradas de sua fantasia maravilhosa e abundante. Vemo-lo cuidadosamente depositar suas roupas esfarrapadas no cofre de um banco, ajeitar punhos imaginários e contemplar-se com vaidade no brilho inexistente de suas botas rachadas e gastas, limpar com zelo sua bengala e transmitir uma sensação de elegância refinada pelo modo como a maneja, ou ao inclinar sobre os olhos o seu velho chapéu puído. Todo seu porte, seus modos, reverências e sorrisos são os de um completo homem de mundo, o que apenas realça o contraste com sua aparência – sem camisa, seus trapos unidos por alfinetes – a silhueta assombrosa de um dândi em farrapos. É uma figura que possui o fascínio cômico que o gênio anglo-saxão sempre celebrou, de Shakespeare até o mais recente palhaço popular, e ainda carrega uma poderosa marca de originalidade.

Do que consiste essa originalidade, não posso dizer facilmente. É algo ao mesmo tempo alegre e sombrio; uma gravidade imperturbável em meio à farsa, a presença constante, em cada gesto, da vontade organizadora do homem e das catástrofes do acaso. É a confusão do visionário diante do drama da vida e sua surpresa ao ser tragado por ele – e o retorno piedoso a si mesmo ao perceber que não pode dele escapar. Chaplin mantém-se num dos cimos íngremes atingidos pelo gênio humano pela qualidade infalível de estilo e distinção que imprime à sua arte. É um estilo imponente, que, na economia de seus elementos essenciais, se

alia ao do teatro antigo, mesmo quando concede à personalidade do artista uma qualidade de inevitabilidade tão irresistível quanto o curso dos dias e das estações, quanto a morte e o destino – e, ainda assim, é profundamente impessoal.

Falei da bengala e do chapéu de Chaplin, de suas botas e seus trapos, tão imutáveis quanto a máscara e os coturnos do drama grego; mas o que dizer de seu caminhar, que possui um ritmo quase musical, de seus pés salientes, de seus saltos de júbilo e leveza, de suas vacilações desesperadas sobre um só calcanhar, de suas curvas repentinas em ângulo reto, de seus passos fantásticos em momentos de perigo ou de luta, da silhueta desse palhaço mecânico e burlesco diante do qual toda a humanidade se sacode em gargalhadas?

Para resumir: o homem que busca se explicar a nós só o faz quando nos conta as aventuras que teve na vida – suas aventuras espirituais, quero dizer, pois só essas têm importância. Chaplin expressa sua inaptidão para a vida, a qual o filósofo reconhece como sendo a inaptidão de todo homem; uma inadequação que o artista consola ao dar forma visível a suas ilusões e, com essas ilusões perdidas, representar uma farsa heroica à qual assiste como diante de um espelho. Sempre vencido, sempre derrotado, Chaplin vinga-se – mas sempre com bom humor. Vinga-se por meio de piadas ou, mais engraçado ainda, por meio de trapalhadas que obrigam outros a compartilhar, às vezes em maior grau, de suas humilhações. Quando, atrás da cerca de tábuas, ele desamarra os cadarços do policial que o persegue, sabemos, claro, que é de propósito – mas já não temos certeza de sua intenção quando pisa no pé doente do homem que persegue sua amada. Sua inocência e sua malícia andam de mãos dadas – e é por meio da malícia que revela sua inocência. Quando chega atrasado à casa do patrão e submete seu pobre corpo ao chute que não vem; quando, da cama, faz barulho com a bacia e arrasta os sapatos pelo chão para que o patrão pense que está se levantando – uma alegria divina nos invade, pois ele está vingando todos nós, os que vieram e os que ainda virão. Por sua resignação e por sua vitalidade, ele é o conquistador do destino e do despotismo. Que importam a morte ou as aflições? Ele faz rir através de seu sofrimento. Os deuses fogem em todas as direções.

Fogem porque Chaplin julga, de forma impessoal, a paixão que o devasta – e mesmo que aceite sua dominação, recusa-se a lhes prestar reverência. Assim, conquista o direito de julgar nossas paixões e nos

fazer encarar, sem vergonha, nossas próprias fraquezas, nossa miséria e nosso desespero. Ele não ri deste ou daquele – ele ri de si mesmo, e, por isso, ri de todos nós. Um homem que sabe rir de si mesmo liberta todos os outros do peso de sua vaidade – e, ao vencer os deuses, ele mesmo se torna um deus para os homens. Pense nisso: Chaplin consegue nos fazer rir até da fome. Sua refeição no carrinho de café, suas manobras para esconder seus pequenos furtos e parecer distraído e indiferente, mesmo no momento em que a fome o dilacera, quando está pálido e humilde diante dela, e o policial se aproxima – tudo isso extrai sua força cômica de sofrimentos que, à primeira vista, pareceriam os menos aptos a provocar riso. Por que, então, rimos – quando nós mesmos já passamos fome, quando nossos filhos já tiveram fome? Creio que, principalmente, e ainda mais onde o contraste é terrível, rimos por causa da vitória do espírito sobre nossa própria dor. E nada há que tão profundamente marque um homem como homem – seja ele palhaço ou poeta – quanto isso.

Esse pessimismo, constantemente superando a si mesmo, faz desse pequeno bufão um espírito da grande linhagem. O homem que jamais deixa de opor a realidade à ilusão, e que aceita brincar com o contraste entre ambas, está aliado, como já disse, a Shakespeare – e pode reivindicar parentesco com Montaigne. Não é necessário perguntar se Chaplin leu esses autores – ouvi dizer que ele jamais se separa de seu Shakespeare, mas, sendo verdade ou não, não teve necessidade dele. Pois, mesmo sem saber, alguém pode carregar os traços de um ancestral longínquo. Em todo caso, é o espírito moderno – como o de Shakespeare, como o de Montaigne – que guiou Chaplin e o iluminou com a luz da aurora: esse homem, embriagado de inteligência, dançando sobre os cumes do desespero. Há, no entanto, uma diferença: com Chaplin, o modo de expressão já não é o da convenção; a palavra é suprimida, assim como o símbolo escrito da palavra – até mesmo seu som. É com os pés que ele dança, embora estejam calçados com tão inacreditáveis trapos de couro.

Ao saltar de um pé para o outro – esses pés tão tristes e, ao mesmo tempo, tão absurdos – ele encarna os dois extremos do espírito: um se chama conhecimento, o outro desejo. Pulando de um ao outro, ele busca o centro de gravidade da alma – que encontra apenas para perdê-lo logo em seguida. Nessa busca reside toda a arte de Chaplin, como reside também a arte de todos os grandes pensadores, de todos os grandes artistas e de todos aqueles que, mesmo sem se expressar verbalmente, desejam viver

profunda e compreensivamente. Se a dança está tão próxima de Deus, é, imagino eu, porque simboliza, com o gesto mais direto e o instinto mais invencível, o vértice do pensamento – pensamento que só pode encontrar equilíbrio sob a dura condição de girar incessantemente em torno do ponto instável que ocupa, de buscar repouso no drama do movimento.

CHARLIE CHAPLIN

LOUIS DELLUC

DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Londres / Nova York: John Lane, 1922, pp. 12-18; 32-65.
Tradução de Julio Bezerra.

A MÁSCARA

Há muito se tem falado sobre essa máscara de Charlie Chaplin. Alguns se comprazem em nela encontrar um ar de família com os rostos mais refinados dos estilistas japoneses; outros preferem nela evocar certas expressões magnificamente eruditas de Velázquez, algumas faces despidas e ousadas de Albrecht Dürer, ou algo do contorno preciso dos primitivos flamengos. E, ao menos na intenção, isso não é absurdo: no fundo, é correto. Pois o que nos surpreende nas mais recentes aparições dessa máscara é o quanto ela adquiriu, com nitidez, a qualidade de uma obra pictórica. Uma arte pictórica viva! Chegamos muito perto de realizar isso. Já há um retrato na galeria.

A máscara de Charlie Chaplin, esse mímico anglo-americano, é curiosamente latina. Eu mesmo não vejo nela aquela secura profunda, aquela reserva azeda ou aquela desordem composta que se nota nos antigos mestres do norte e do leste da França. Há, nesse rosto delicado, uma melancolia enamorada que salta com intensidade na tela; encontra sua expressão e seu desdobramento pelos meios próprios da Île-de-France, fonte da tradição francesa mais pura. Se Chaplin é a obra de algum pintor do passado, deve vir do pincel de um daqueles retratistas cujas concepções finas iluminam os pequenos salões do Louvre: Henrique III, Francisco I, e o que mais? De Jean de Paris até Clouet, esses rostos desfilam em procissão, barbeados e sutis, irônicos, sentimentalmente sensuais, agudos e desatentos; há um espírito que rói seus músculos,

aliviando a tensão traiçoeira dos nervos, e em seus olhos cintila uma vida insondável.

Seria Charlie, então, algo nascido da corte da França? Estaria ele reencontrando, atravessando quatro ou cinco séculos, um domínio do estilo latino? Ou carrega ele simplesmente em si algum tipo de essência atávica dessa ascendência que alguns lhe atribuem? Já se alegou que esse pequeno inglês de Los Angeles quase nasceu em Paris, de pai anglo-saxão e mãe espanhola. Mas a lógica pouco importa. O fato é que, com todas as suas fórmulas de pantomima *cockney*, ele nos oferece por vezes o encanto, quase retrospectivo e clássico, dos antigos pintores franceses.

Mas de que adianta procurar um autor para esse retrato? Charlie nada tem a ver com a história de Bourget: ele não é o homem “que perdeu seu pintor”. Ele é seu próprio pintor, e completamente. Pois Charlie é o artista e a obra de arte ao mesmo tempo, e realizou algo que (com o perdão dos *dandys*!) só é possível no cinema: pintar, modelar, esculpir o próprio corpo, os próprios traços, fazer uma transposição da arte.

Charlie é pintor como Villon era poeta. Ele é realmente ele mesmo, e se mostra sob a forma que mais lhe convém – a forma fotográfica. E é por isso que, nessa arte da imagem viva, esse homem é o primeiro criador pleno. E até agora permanece sendo o único.

O PIONEIRO

O caso de Charlie Chaplin evoca o de Molière. Mas Molière tornou-se terrivelmente enfadonho em suas produções cortesãs dos últimos tempos, e sente-se que Charlie Chaplin, com suas evoluções vertiginosas, jamais será tedioso. No máximo, devemos esperar até que ele faça algo trágico. A coreografia de nossa época revelou talentos como os de Loïe Fuller, Isadora Duncan, Tortola Valencia, Anna Pavlova, Léonide Massine. A arte decorativa lhes deve muito. Mas um nome domina todos os outros: Nijinski. Ele foi, no pleno sentido da palavra, um criador. Ele inventou. Sua imaginação plástica era impregnada de uma pureza de qualidade que (se eu fosse poeta) gostaria de qualificar como satânica. Ele passou como uma onda refrescante.

Charlie Chaplin é um inventor em sua arte, assim como Nijinski é na dele. Mas lembremos que a expressão plástica é tão antiga quanto o mundo. Sua história atravessa os séculos por etapas, e cada uma tem sua

figura distintiva. Nijinski, figura representativa de nossa época, representa apenas um momento da dança na longa história da dança. Mas Charlie é o pioneiro da primeira época de sua arte, e é, em alguma medida, responsável por esse brinquedo ter-se tornado arte.

Esses primeiros dias do cinema revelaram intérpretes distintos – Hart, Fairbanks, Hayakawa, Marie Doro, Mae Marsh, Lillian Gish, Sjöström e mais cinco ou seis. Mas, entre todos, apenas um é mais do que intérprete. Chaplin interpreta a si mesmo. E ele sintetiza, não o que está sendo feito, como Nijinski, mas o que ainda está por ser feito.

Penso em Nijinski quando penso em Chaplin. Nijinski reúne em seu cérebro dez mil paixões. Ele transborda de reflexão e de amor. É tão claramente a fonte e o impulso de todos os fluxos tentativos de sua arte que acaba solitário. Ele cria – com frenesi. A chama da criação o consome. Ele morrerá. Dizem que está louco agora. Ave e adeus!

E então penso agora em Chaplin. Fico atônito diante da imensa tristeza de Chaplin. Esse homem terá sorte se não morrer num manicômio. Um artista criador tão sombrio quanto ele encontraria alívio em poemas, romances ou música. A tristeza de Chaplin o impulsiona ao movimento, e o espectador risonho encontra nisso um notável senso de equilíbrio.

Mas – para o intérprete – há ali toda a matéria da loucura. Conheces seu papel de violinista? Ele leva os ciganos às lágrimas. Ele devolve a poesia a si mesma. Ele é discretamente sem esperança. Quão triste ele é! E então ele é um ladrão! E depois, num périplo! E na casa de penhores! Mas ele está triste, está triste.

E depois há *Vida de cachorro* (A Dog's Life, 1918), uma paródia tecida de pesar. Ali ele está no fundo do poço, e engole o sabor do salão de dança, da banda, da cantora soluçando sua canção. Ele está faminto, faminto com todo o seu ser. Nunca mais poderá comer de novo. Como Sully-Prudhomme ao entrar na Academia Francesa, exclama: “Tarde demais!”

Mas a dor de Chaplin faz rir, e não chorar como acontece com Monsieur Prudhomme, pois Chaplin é um homem – e carrega as dores de um homem.

No começo, disseram que *Ombro armas* (Shoulder Arms, 1918) era de mau gosto; e depois se divertiram muito.

Mas, na verdade, não é divertido. Nem um pouco. A guerra pelos olhos de Chaplin... Uma hora de riso, se quiseres – mas, melhor dizer, uma hora de chicotadas, uma após a outra. Durante a guerra, lia-se em

Paris um jornal animado chamado *Canard Enchaîné* – e aquilo sim era engraçado! Pois ver homens inteligentes torcendo as mãos para não torcer o pescoço de outro – há algo mais cômico que isso? Quando os cães estão miseráveis, uivam para a lua. Esse filme de guerra de Chaplin uiva, e de forma terrível, para a lua.

O MÉTODO: COMO CHAPLIN TRABALHA?

Há mil e uma lendas circulando que dificilmente conseguiremos dissipar. Uma delas atribui a Chaplin a mentalidade de um charlatão de quinta categoria. Outra o proclama um pequeno rei, a epítome de todo tipo de insolência. Segundo outras versões, ele esbanja milhões com toda sua força, maltrata mulheres e funcionários, sendo uma figura tirânica e absurda, um idiota, um sensacionalista, ou ainda alguém que posa como uma espécie de filósofo da arte muda. Padre Didon, o grande pregador, costumava permanecer de joelhos por horas no meio de um grande parque, e Gabriele D'Annunzio podia passar um dia inteiro contemplando o mar. Já Charlie Chaplin apenas continua trabalhando.

O primeiro a descrever seu esforço foi Max Linder, que é considerado por muitos como a inspiração e o modelo de Chaplin – e certamente Linder é um cômico notável – e que depois se tornaria seu discípulo nos Estados Unidos. Cito estas páginas que ele escreveu para a *Le Film* em 1919, após sua primeira estadia na Califórnia:

“Quando você assiste a um filme de Chaplin”, diz Linder, “é fácil perceber que há muito trabalho envolvido. No entanto, por mais bem informado que se esteja, é impossível imaginar o esforço contínuo e altamente inteligente que Charlie Chaplin emprega em seu trabalho. Ele me chama de professor, mas, da minha parte, fui privilegiado por ter aprendido em sua escola. Há muitas histórias tolas sobre Chaplin: em primeiro lugar, ele é inglês, e não francês ou espanhol como foi dito. Fui eu quem lhe contou pela primeira vez que na França ele era chamado de ‘Chariot’ e seu irmão Sydney de ‘Julot’. Eles acharam isso hilário e passaram o dia inteiro se chamando assim, às gargalhadas. Charlie é um artista desde a infância, e foi também um músico e compositor notável.

Chaplin construiu seu próprio estúdio em Los Angeles, onde realiza seus filmes com a colaboração do irmão e de uma dúzia de assistentes para os cenários. Ele trabalha para a câmera com o máximo cuidado. O

estúdio, claro, é equipado com todos os dispositivos modernos, mas o segredo não está no aparato mecânico. Está no método. Charlie, como verdadeiro humorista que é, estudou o riso com atenção e sabe como provocá-lo com a mais rara precisão. Ele não deixa nada ao acaso da improvisação. Repete cenas inúmeras vezes até estar satisfeito. Ele filma todos os ensaios e os projeta várias vezes para identificar o menor detalhe que prejudique o efeito que busca. Recomeça até alcançar a perfeição – e é muito mais exigente consigo mesmo do que qualquer espectador crítico.

Ao vê-lo trabalhar, percebo mais do que nunca como é irrelevante considerar a quantidade de película usada para avaliar um filme. Aqui se conta a metragem como se isso tivesse relação com o produto final. Mas, na realidade, o que determina a qualidade do filme é o cuidado dedicado à sua produção. Para dar um exemplo concreto, Chaplin levou dois meses para fazer um filme de 550 metros; usou mais de 11.000 metros de negativo; cada cena foi filmada vinte vezes; com os ensaios, alterações e retoques finais, foram cerca de cinquenta repetições.

Já se deve ter notado que Charlie nunca fala e que seus filmes têm pouquíssimas legendas. Não preciso comentar suas qualidades como ator – basta assistir a um filme para admirá-las. O que se aprecia menos é sua inspirada mise-en-scène, que ele realiza pessoalmente. Como diretor, é deliberado e extremamente talentoso; sabe como construir e desenvolver o filme de forma a valorizar suas qualidades e ressaltá-las com a ação externa. Mencionaram-se seus poderes de observação, e para expressar uma variedade de sentimentos, não basta ser apenas ator. É necessária uma encenação que traga à tona os dons do intérprete. E Charlie Chaplin sabe, com precisão admirável, como usar a si mesmo e a seus parceiros para atingir a nota exata.

A expressão desejada surge precisamente no momento certo para surtir o efeito. Do começo ao fim, espectadores de todas as raças e tipos de mente acompanham a evolução de seu pensamento, e os toques mais sutis de seu espírito. Veja *A uma da madrugada* (1 A.M., 1916): não é verdade que Charlie venceu sua aposta de manter o público rindo durante meia hora? Para isso, é essencial que ele possa ser facilmente seguido em seu tema escolhido, e, sem querer tirar o mérito de seus valiosos colegas de cena, é correto dizer que Charlie deve o grosso de seu sucesso a si mesmo, como ator e como diretor. Desde o dia em que passou a dirigir seus próprios filmes, suas obras atingiram um novo patamar de realização.

Chaplin trabalha com uma obstinação perseverante que não tem igual. Esse homem, na casa dos trinta, já tem cabelos brancos nas têmporas.

Apesar de sua fama e milhões, continua muito simples, muito bondoso e um ótimo amigo. Mantém boas relações com os outros astros de sua profissão, sendo particularmente próximo de Douglas Fairbanks – também um sujeito encantador – e de Mary Pickford, uma companheira adorável. Chaplin é muito alegre, quase juvenilmente. Está sempre alerta, e de coração aberto, é extremamente caridoso, sempre pronto a ajudar boas causas que solicitam seu apoio.

Quase ninguém tem permissão para entrar em seu estúdio enquanto está trabalhando. Ciumento de sua criação, fica aborrecido e um tanto magoado ao perceber que, em vez de criarem por conta própria, outros comediantes – principalmente americanos – apenas tentam imitá-lo de forma inferior, recorrendo a truques mínimos para tentar descobrir os segredos de seu trabalho.

Foi bondoso o suficiente para me permitir vê-lo em ação, e posso afirmar com sinceridade que ele não tem segredos. É metódico em um grau inaudito, e possui talentos que nenhuma imitação pode alcançar. Não tem artimanhas nem invenções ocultas, mas é extremamente inteligente, sistemático e consciencioso. Dá para entender por que deseja trabalhar sem ser perturbado e evitar imitadores incômodos. Ficou muito irritado ao saber que certos plagiadores em Paris estavam usando seu nome, e tinha a intenção de processá-los, mas o aconselhei a não prestar essa homenagem. Ele pretende vir à França assim que puder, pois tem grande carinho pelo país, e durante a guerra ajudou, de forma totalmente desinteressada, tanto a propaganda dos Aliados quanto causas patrióticas americanas. Neste último caso, realizou uma grande turnê em nome do Liberty Loan e, como era de se esperar dada sua popularidade nos EUA, com resultados impressionantes. Quando concluiu essa missão, voltou ao trabalho de estúdio, e podemos esperar com confiança que seus filmes mais recentes sejam sucessores dignos da inesquecível série Mutual.

Notei que certos escritores falam com certo desdém de Charlie, como se a capacidade de fazer rir seus semelhantes com meios apropriados e baseados em verdadeiro estudo psicológico merecesse desprezo. Quanto aos que não o acham engraçado, não sei se de fato o assistiram, e de todo modo certamente representam apenas uma parcela minúscula do

público. Aqueles que não gostam dele não o conhecem adequadamente, ou o confundem com alguns de seus fracos imitadores. Haverá mesmo alguma dúvida sobre o esforço necessário para fazer os outros rirem? E não é particularmente injusto lançar desprezo sobre nós apenas porque procuramos proporcionar um momento de distração ao vasto público do cinema? Pois o riso é uma das maiores posses do homem – indispensável para a saúde e o equilíbrio moral.

E que tolíce dizer que Charlie e outros provocam riso apenas porque fazem palhaçadas. É impossível fazer rir só com caretas ou cambalhotas; é preciso que essas ações sejam cômicas. No teatro ou no *music hall*, às vezes se arranca uma risada com um efeito natural instintivo, e esse dom pode bastar para formar um ator bem-sucedido. Mas no cinema isso é praticamente impossível, pois só se consegue mostrar tais dons naturais com muito preparo e inteligência técnica – algo que raramente é valorizado. O instinto pode descobrir certos efeitos, mas é preciso traduzi-los para essa linguagem específica da tela: os efeitos precisam ser reduzidos a seus elementos, seu alcance estimado com exatidão, sua exposição construída com etapas meticulosas. Os imitadores de Chaplin conseguem repetir seus truques com perfeição, mas por que não provocam o mesmo riso? Que os céticos tentem fazer algumas dessas “palhaçadas” diante da câmera. Verão logo que uma não é igual à outra. E, nas entrelinhas de tais críticas, pode-se ler um ressentimento: os comediantes do cinema ganham milhões. Mas será que essas pessoas acreditam que quem paga esses milhões está fazendo um mau negócio? Quem está sendo enganado? Eles ganham esse dinheiro se conseguem fazer o público rir. Um homem como Chaplin faz metade da humanidade rir várias vezes por ano. Isso não vale alguns milhões?

Mas o público já respondeu suficientemente aos críticos. O público é o juiz soberano, e creio que só ele tem legitimidade para construir essas grandes reputações do cinema. A reputação de Charlie está firmemente estabelecida e não precisa de justificativa. Merece apenas ser estudada e comentada – pois não é a prova mais convincente do valor, na produção cinematográfica, de se apoiar o talento extraordinário com ordem, método e trabalho duro?

Charlie Chaplin, produtor e ator, é, na minha opinião, um modelo perfeito para aqueles que, querendo fazer algo no cinema, devem primeiro estudar e compreendê-lo a fundo. Imitar é apenas prova de inferiorida-

de e impotência. Chaplin tem um figurino próprio; é famoso por seu corpo, sua silhueta e seu andar; ele é um gênero em si mesmo. Tire tudo isso dele, se quiser – será apenas um roubo sem sentido. Mas seguir os motivos de seu sucesso, desvendar suas fórmulas e linhas-mestras – isso é aprender a profissão na melhor escola. Que me perdoem a emoção ao falar de Chaplin. Antes de conhecê-lo, eu era seu maior admirador. Hoje, sou seu amigo.”

Assim fala Max Linder. E podemos acrescentar a essas páginas algumas outras que apareceram no *Le Ciné pour Tous* alguns meses depois. São de Miss Elsie Codd, secretária de Charlie Chaplin, uma espécie de fornecedora da verdade sobre o grande homenzinho. Em contato constante e próximo com o comediante, ela conhece bem o tipo de homem que ele é e observou como ninguém os detalhes exatos de seu modo de trabalhar. Ela escreve o seguinte:

“Querido Charlie, ‘Por que você não nos dá mais filmes?’

Esse é o conteúdo de muitas das cartas que Charlie Chaplin abre todas as manhãs. Nos últimos dois anos, ele tem produzido suas comédias à razão de duas por ano, e seus admiradores parecem achar que isso é pouco.

Quando Chaplin iniciou sua carreira surpreendente, seus filmes cômicos eram produzidos com a rapidez e regularidade de uma linha de montagem. Mas à medida que se tornou seu próprio mestre – autor, diretor e ator principal – tudo mudou. Ele sabe muito bem que não há nada mais difícil do que a arte de fazer filmes verdadeiramente cômicos, e os 550 metros de uma comédia de Chaplin são fruto de vários meses de trabalho meticuloso, estudo paciente e consciente, impostos por esse senso artístico inato que torna esse gênio cômico tão exigente consigo mesmo.

Uma curiosidade sobre Chaplin é que seu trabalho mais difícil não é o que faz diante da câmera. Já se disse que ele “escreve” seus roteiros, as ideias-base para as cenas cômicas, mas isso não deve ser tomado literalmente – ele nunca trabalha com manuscritos. O gênio tem seus próprios métodos, e Chaplin é geralmente visto como um diretor muito peculiar, cuja forma de trabalhar ignora todos os métodos convencionais.

A primeira inspiração, a ideia-chave de um novo filme, pode vir de um incidente cômico presenciado por ele, em torno do qual constrói,

pouco a pouco, todo o roteiro. Pegue, por exemplo, *Carlitos no armazém* (The Floorwalker, 1916) : a ideia surgiu ao ver um homem enorme cair involuntariamente em uma escada rolante numa estação de Nova York. Por outro lado, como em alguns de seus filmes mais recentes, sua imaginação pode se fixar em um tema específico e transformá-lo no elemento central de seu próximo antídoto contra o pessimismo dos nossos tempos.

E se alguém pensa que fazer um filme cômico é apenas uma grande diversão, gostaria que assistisse a Chaplin no dia a dia, desde o momento em que o roteiro entra em sua fase de incubação mental.

Antes da grande ideia vir, há sempre uma longa sucessão de dias mal-humorados e noites atribuladas. Seus amigos mais cautelosos mantêm distância respeitosa. Para conseguir mais isolamento, Charlie frequentemente se refugia em uma pescaria tranquila na Ilha de Catalina por alguns dias.

Quando enfim toma sua decisão, volta ao estúdio, reúne os amigos e compartilha suas intenções. Convida ideias, algumas das quais usa como saco de pancadas mental – a maioria, ele descarta de imediato. Mas, uma vez que sua ideia é aprovada pelos íntimos, e depois de uma elaboração que pode levar de duas semanas a dois meses, sua maior preocupação é agora concretizá-la.

E então o departamento técnico entra em ação. Ordens chegam da administração, e todos os dias carpinteiros e engenheiros trabalham febrilmente para erguer um palácio ou uma taverna, uma vila, uma rua pobre ou elegante – conforme a necessidade do roteiro. Charlie pode ter levado meses pensando no tema, mas uma vez decidido, não tolera atrasos. Recentemente vimos isso com clareza. O momento exigia a construção de uma rua cenográfica bastante complexa, e Charlie aparecia todas as manhãs sem falta, interrogando todos com fervor: ‘Por que isso ainda não está pronto?’ Sua atitude é quase comovente; ele parece de coração partido e reclama: ‘Aqui estou eu, pronto para começar – e aqui estou, parado por causa de algum negócio estúpido qualquer.’

“Agora vejamos Chaplin em ação, observando um dia de trabalho. Às nove horas em ponto, tudo e todos estão prontos para o embate. Os membros habituais da equipe estão todos vestidos e maquiados conforme as exigências da cena, e cada um deve ser inspecionado pessoalmente por Chaplin. Ele se reserva o direito de fazer acréscimos ou cortes, conforme julgar necessário. Em alguns casos, a disposição dos personagens pode

exigir um arranjo específico, e então o responsável pelo elenco precisa planejar com um ou dois dias de antecedência. Às vezes, às nove em ponto, às vezes um pouco depois, Chaplin salta do automóvel, corre para seus aposentos e logo reaparece com todo o figurino que consagrou nas telas. Em seguida, reúne seus colaboradores, dá uma visão geral do que será feito e descreve em detalhes a cena a ser representada.

Uma vez que tudo começa, a transformação de Charlie é completa. Toda preocupação anterior desaparece, e para quem o observa ele parece uma criança feliz, envolvida num jogo impressionante de faz-de-conta. E esse estado de espírito vai se intensificando. Ninguém poderia ter um grupo mais leal e amigável de companheiros de trabalho do que Chaplin. Lembro-me de uma senhora idosa – apenas uma figurante – me contando o prazer que ela e seus colegas tinham em trabalhar com o Sr. Chaplin. ‘Ele é tão gentil e paciente, e, acima de tudo, ele é... diferente.’

Acredito com facilidade, pois em mais de um dia escaldante da Califórnia tive a oportunidade de ver Chaplin em ação e fiquei espantado com sua energia incansável. Ele parecia fazer todos esquecerem o calor opressivo e o cansaço que sentiam.

Quando termina de explicar em detalhes o conteúdo da cena a ser filmada, Chaplin faz os atores ensaiarem seus papéis um por um – depois de ele mesmo ter experimentado a ação. Sem exagero, posso dizer que Chaplin já interpretou todos os personagens de todas as suas comédias. A tagarela que fala sem parar, o policial que dirige o tráfego, o brutamonte que surge das sombras de uma porta – para todos os papéis, Chaplin dá dicas ao ator, sugestões breves, mas precisas. O ator ensaia, e Chaplin acompanha a mímica com um comentário constante de incentivo, crítica ou sugestões gentis: ‘Um pouquinho mais de vigor nesse movimento de braço, Tom... Isso! Agora sim.’

E então, falando ao ator de um papel de vilão: ‘Não quero nada daquele repertório convencional de traidor de cinema. Pense que você é um canalha, mas não um vilão irremediável – apenas alguém sem senso moral. Não faça cara de mau. E, acima de tudo, não atue!’

‘Não atue!’ Quantas vezes ouvi Chaplin finalizar com essa recomendação! Surpreendente para um ator, talvez, mas é metade do segredo de Chaplin no cinema cômico. A sinceridade traz a convicção, e disso decorre o fato de que certas coisas que não aceitaríamos de mais ninguém nos parecem perfeitamente naturais vindas de Charlie Chaplin.

Quando os ensaios acabam, Chaplin dedica toda sua atenção à câmera. Coloca o olho no visor e decide o melhor ângulo para a cena. Os dois operadores se preparam e começam a rodar até que se ordene parar.

Um filme de Chaplin pode ter entre 550 e 730 metros de comprimento. Mas para fazer essa versão finalizada, são usados entre 5.500 e 9.000 metros de negativo, devido ao seu método. Na verdade, não há produtor mais exigente e minucioso que ele. Já o vi filmar uma única cena meia dúzia de vezes para atingir o mais alto grau de perfeição possível.

Às vezes, uma ideia nova surge de repente após a gravação de uma cena. 'E se fizermos ele se esgueirar e fugir enquanto o policial conversa com o outro cara?', sugere Chaplin aos que estão por perto. "Isso deve arrancar boas risadas." E assim, a cena é corrigida ou alongada até que Chaplin tenha tirado tudo o que for possível daquele novo material. Muitas vezes, após cinco ou seis horas de trabalho, ele 'rodou' o equivalente a um rolo inteiro de comédia. Mas, na prática, ele apenas registrou várias variações sobre um mesmo tema, que, no filme final, ocuparão apenas dois ou três minutos de projeção.

O primeiro passo do processo de eliminação ocorre na manhã seguinte à filmagem. Antes de começar o trabalho do dia, Chaplin vai à sala de projeção e assiste a tudo o que foi filmado no dia anterior. Assim, ele nota que a expressão de seu rosto estava melhor no rolo 39 do que no 37, mas que a ação no final do 37 foi mais viva que a parte correspondente do 39. Isso significa que, na montagem final, o fim do 37 será emendado ao início do 39, e talvez algum detalhe do 38 salve este último do descarte total.

Chaplin cuida pessoalmente da montagem de seus filmes, incluindo a redação dos poucos intertítulos necessários para o entendimento da história. Ele é muito econômico com os textos escritos, pois acredita, com razão, que o público vai ao cinema para ver um filme, não para ler longas explicações. O título final do filme é, geralmente, sua principal preocupação. Muitas vezes, o que se vê na tela como título é fruto de uma noite sem dormir ou de intensa concentração mental pouco antes de enviar o filme para distribuição.

Uma das práticas de Chaplin é exibir o filme em público em algum cinema de Los Angeles, sem qualquer anúncio prévio. Esse método, chamado 'experimentar no cachorro', permite a ele avaliar o efeito da obra sobre uma plateia desprevenida, e perceber em que ponto o conjunto pode ser melhorado antes de ser entregue ao distribuidor. Às vezes, há

um detalhe em uma cena que não funciona. Charlie anota isso e, se possível, melhora com um intertítulo que ajude o público a entender. Essas exhibições são de grande interesse, não apenas por oferecerem um vislumbre da psicologia do público de cinema, mas também por revelarem o quanto Chaplin compreende profundamente esse público.

Lembro como ele ficou desapontado uma vez com uma pequena cena. ‘Não ouvi as crianças rirem’, ele disse – e sabíamos, pelo seu julgamento, que aquele ponto havia fracassado. Chaplin entende que seu sucesso mundial se deve, em grande medida, ao afeto de milhões de crianças, e vê no riso espontâneo delas a prova definitiva de êxito.

Pois, para concluir com as próprias palavras de Chaplin, ele declara: ‘Não somos grandes em nós mesmos. Nossa grandeza só conta na nossa relação com os outros.’”

Você não me culpará por insistir nos cuidados técnicos de um comediante criador. Ainda falaremos disso por muitos anos. Quero deixar você com esta impressão de assombro: então, o ator tem tudo a fazer? Basta provocar risos – e você acha que nisso não há muito com o que se preocupar? Bem, tudo o que posso dizer é que a produção de um filme é, por si só, uma tarefa complicadíssima, e a expressão do riso é outro tour de force. O produto final talvez seja agradável, mas sua tentativa é algo paradoxal. Pense no que se exige de uma pequena farsa de vinte minutos! Tentei explicar. Chaplin diz isso de maneira mais simples – ou talvez com mais amor.

Deixemo-lo falar por si mesmo:

“Sempre que encontro pessoas que me pedem para contar o segredo de fazer o meu mundo rir”, diz Charlie, ‘fico desconfortável, e geralmente tento escapar despercebido. Não há nada mais misterioso na minha comicidade na tela do que no modo como Harry Lauder faz seu público rir. Você verá que ambos conhecemos algumas verdades simples sobre a natureza humana – e fazemos uso delas no nosso ofício. No fim das contas, o fundamento de todo sucesso é apenas o conhecimento da natureza humana, seja você um comerciante, um estalajadeiro, um editor ou um ator.

Pois bem, por exemplo, o que eu mais uso é colocar o público diante de alguém numa posição ridícula e embaraçosa. Assim, o simples fato de um chapéu ser levado pelo vento não é engraçado por si só. O que é engraçado é ver o dono correndo atrás dele, com os cabelos ao vento

e os coletes esvoaçantes. Um homem caminhando pela rua – isso não provoca riso. Mas colocado numa situação ridícula e embaraçosa, o ser humano se torna motivo de riso para os outros. Toda situação cômica se baseia nisso. E os filmes cômicos fizeram sucesso imediato porque mostravam, em sua maioria, policiais caindo em bueiros, tropeçando em baldes de cal, caindo de carroças e enfrentando todo tipo de embaraço. São figuras que representam a dignidade do poder, muitas vezes imbuídas dessa ideia, sendo ridicularizadas e provocando risadas – e o público ri ainda mais do que se fossem apenas cidadãos comuns passando pelos mesmos vexames.

E mais engraçado ainda é aquele que, mesmo estando numa posição ridícula, insiste em negar que algo fora do comum esteja acontecendo e se esforça para manter a dignidade. O melhor exemplo é o do bêbado que, apesar da fala arrastada e do andar trôpego, tenta nos convencer de que não bebeu uma gota. Ele é muito mais engraçado do que o sujeito alegre e assumidamente bêbado, que ri junto com a plateia. A embriaguez no palco geralmente é sutil e com um toque de dignidade, porque os produtores perceberam que essa pretensão já é, por si só, cômica.

Por isso, todos os meus filmes se baseiam na ideia de me colocar em situações constrangedoras, que me deem a oportunidade de parecer desesperadamente sério em minha tentativa de ser apenas um cavalheiro normal. Por isso, minha maior preocupação, não importa o quão dolorosa seja a posição em que me encontro, é sempre pegar minha bengala imediatamente, ajeitar meu chapéu-coco e arrumar minha gravata – mesmo que eu tenha acabado de cair de cabeça. Tenho tanta certeza disso que não apenas me coloco nessas posições embaraçosas, mas também procuro colocar os outros nelas.

Quando trabalho com esse princípio, faço todo esforço para economizar meios. Quero dizer com isso que, quando um único acontecimento pode provocar duas risadas distintas, é melhor do que dois acontecimentos separados. Em *O aventureiro*, por exemplo, consegui me colocar numa sacada, comendo um sorvete ao lado de uma jovem. No andar abaixo, coloquei uma senhora corpulenta, respeitável e bem-vestida, sentada à mesa. Então, ao comer o sorvete, deixo uma colherada cair pelas minhas calças e, depois, da sacada, escorregar direto no pescoço da senhora. A primeira risada vem do meu próprio embaraço; a segunda – e bem maior – vem quando o sorvete atinge o pescoço da senhora, que

grita e se sacode. Uma única ação foi suficiente para tornar duas pessoas ridículas e libertar o riso duas vezes.

Tão simples quanto possa parecer, isso revela dois traços da natureza humana. Um é o prazer que o público sente ao ver a riqueza e o luxo em apuros; o outro é a tendência do público a sentir em si mesmo as mesmas emoções do ator no palco ou na tela. Uma das primeiras coisas que se aprende no teatro é que a maioria das pessoas se sente bastante satisfeita ao ver os ricos em dificuldades. Isso vem do fato de que nove entre dez seres humanos são pobres e, intimamente, invejam a riqueza do décimo. Agora, se eu tivesse deixado meu sorvete cair no pescoço de uma dona de casa pobre, haveria uma onda de simpatia em vez de riso – e o incidente não seria engraçado, porque a dona de casa não teria dignidade a perder. Deixar um sorvete cair no pescoço de uma mulher rica é, na opinião do público, dar a ela exatamente o que merece.

Da mesma forma, ao dizer que o ser humano revive em si as sensações que presencia, quero dizer que, usando o mesmo exemplo do sorvete, quando a senhora rica se arrepia, o público também se arrepia. A causa do embaraço do ator precisa ser algo familiar à plateia, caso contrário ela não captará o significado da cena. Sabendo que o sorvete é frio, o público se arrepia. Se se usasse algo que o público não reconhecesse de imediato, o efeito seria parcialmente perdido. Foi com base nisso que surgiu toda a moda de arremessar tortas de creme e coisas do tipo nos primeiros filmes. Todos sabem o quão facilmente essas tortas se esborracham, e por isso todos conseguem compreender os sentimentos do ator que leva uma na cara.

Muita gente já me perguntou de onde veio a ideia do meu personagem. Bem, tudo que posso dizer é que é uma espécie de mistura de muitos tipos ingleses que vi nos meus tempos em Londres. Quando a Keystone Film Company, para quem fiz meus primeiros filmes, me pediu para deixar o número de music hall inglês em que eu atuava, hesitei – principalmente porque não sabia que tipo de personagem cômico eu poderia criar. Mas logo pensei em todos aqueles homenzinhos ingleses que eu vira, com seus pequenos bigodes pretos, roupas apertadas e bengalas de bambu – e decidi usá-los como modelo. A ideia da bengala talvez tenha sido meu melhor achado. Pois foi ela que me tornou conhecido mais rapidamente e, além disso, desenvolvi tanto seu uso que ela adquiriu um caráter cômico próprio. Muitas vezes a vejo enlaçando a perna de alguém, ou

agarrando um ombro, provocando riso quase sem que eu mesmo perceba o ato. Acho que nem percebi, a princípio, o quanto é verdadeiro o fato de que, para milhões de pessoas, uma bengala marca um homem como um tipo elegante. E assim, quando entro em cena arrastando os pés com minha bengalinha e meu ar sério, passo a impressão de alguém tentando manter a dignidade – e esse é exatamente o meu objetivo.

Quando fiz meu primeiro filme para a Keystone, eu tinha vinte e um anos. Você pode se perguntar: o que eu poderia saber sobre a humanidade naquela idade? Bem, lembre-se de que atuei em público desde os catorze anos. É curioso que meu primeiro trabalho importante tenha sido com William Gillette, um ator americano, na peça *Sherlock Holmes*, também americana. Durante catorze meses, interpretei o papel de Billy, o *office boy*, na temporada londrina da peça. Depois disso, atuei no vau-deville, cantei e dancei por alguns anos, e então entrei para o grupo de pantomima Karno. A pantomima é muito valorizada na Inglaterra, e, como eu tinha inclinação para essa arte, fiquei feliz por poder praticá-la.

Mas muitas vezes me pergunto se teria feito sucesso na pantomima se não fosse por minha mãe. Ela foi a mais surpreendente mímica que já vi. Ficava horas à janela, observando a rua e reproduzindo com as mãos, os olhos e as expressões tudo o que acontecia lá fora – e nunca parava. Foi observando-a que aprendi, não apenas a traduzir emoções com mãos e expressões, mas também a estudar o ser humano. A capacidade de observação dela era algo extraordinário. Uma manhã, ela viu Bill Smith descer à rua. ‘Lá vai o Bill Smith’, ela disse. ‘Está arrastando os pés e com as botas sujas. Parece irritado. Aposto que brigou com a esposa e saiu sem tomar café. Deve ter sido isso, pois está indo comprar um pão na padaria.’ E, de fato, mais tarde eu descobria que Bill Smith havia brigado com a esposa. Esse modo de observar as pessoas foi o maior ensinamento que minha mãe pôde me dar, pois é através dele que passei a entender o que as pessoas acham engraçado. É por isso que, quando assisto a um dos meus próprios filmes com o público, mantenho um olho na tela e os dois ouvidos (e o outro olho) no público. Observo o que os faz rir – e o que não faz. Se, por exemplo, em várias sessões o público não ri de um gesto que pensei ser engraçado, imediatamente começo a investigar o que havia de errado – na ideia, na execução ou talvez na forma como foi filmado. E, muitas vezes, noto uma pequena risada por algum gesto que não foi planejado, e então presto atenção

para entender por que aquilo provocou riso. De certo modo, quando vou ver um dos meus filmes, sou como um comerciante observando o que os clientes estão levando, comprando ou fazendo.

Da mesma maneira como observo o público no teatro para entender o que o faz rir, também o observo para encontrar ideias para cenas cômicas. Um dia, eu passava em frente a uma estação de bombeiros quando o alarme tocou. Vi os bombeiros escorregando pelo mastro, pulando no carro, correndo para o incêndio. Imediatamente, uma série de possibilidades cômicas surgiu diante de mim. Vi a mim mesmo na cama, sem saber de nada sobre o alarme – e todos entenderiam isso, pois todos gostam de sua cama. Vi a mim mesmo escorregando pelo mastro, me atrapalhando com os cavalos, salvando a heroína, caindo do carro numa curva – e muitas outras situações. Armazenei tudo na memória e, mais tarde, quando produzi *O bombeiro* (*The Fireman*, 1916), usei todas elas. Mas se eu não tivesse observado a estação naquele dia, nada disso teria vindo à minha mente depois.

Outra vez, enquanto subia e descia uma escada rolante numa grande loja, comecei a pensar como poderia usá-la num filme. No fim das contas, ela se tornou a base de *Carlitos no armazém*. Ao assistir uma luta de boxe, tive a ideia de *Campeão de boxe* (*The Champion*, 1915), em que o homenzinho (eu) derrota o grandalhão com um golpe certeiro – graças a uma ferradura escondida na luva. Em outro filme (*Vida de cachorro*), usei uma agência de emprego como tema principal. Em resumo, sempre tirei proveito da vida cotidiana, seja para criar personagens cômicos ou situações engraçadas. Certa vez, por exemplo, estava num restaurante e percebi que um homem a poucos metros de mim sorria e fazia sinais de saudação – aparentemente para mim. Pensando que ele queria ser amigável, retribuí. Mas interpretei mal. Um momento depois, ele sorriu de novo. Eu retribuí. Mas ele franziu a testa. Não entendi por que alternava entre sorrisos e caretas – até virar e perceber que ele estava paquerando uma moça sentada atrás de mim. Meu erro me fez rir – e ainda assim era compreensível. Por isso, quando surgiu a oportunidade alguns meses depois em *The Cure*, usei esse incidente numa cena.

Outro traço humano de que frequentemente me valho é a tendência geral das pessoas de gostarem de contraste e surpresa em seus divertimentos. É bem sabido o quanto o público aprecia a luta entre o bem e o mal, o rico e o pobre, o sortudo e o azarado – e como gosta de rir e

chorar em poucos minutos. Para o público, o contraste gera interesse, e por isso o utilizo constantemente. Se sou perseguido por um policial, sempre o faço um sujeito pesado e desajeitado, enquanto eu, escapando entre suas pernas, pareço ágil como um acrobata. Se sou maltratado, é sempre por algum sujeito colossal, de modo que, pelo contraste com minha pequenez, conquisto a simpatia do público. E tento sempre acentuar o contraste entre a seriedade do meu comportamento e a natureza ridícula do incidente.

Obviamente, é uma sorte para mim ser pequeno e conseguir esses contrastes com facilidade. Todo mundo sabe que o indivíduo pequeno e perseguido sempre tem a simpatia da multidão. Sabendo dessa preferência pelo mais fraco, procuro acentuar minha fragilidade movendo os ombros, assumindo uma expressão lastimável e um ar assustado. Tudo isso, é claro, faz parte da arte da pantomima; mas, se eu fosse um pouco maior, teria mais dificuldade em conquistar a empatia, pois seria considerado capaz de se defender. Mas do jeito que sou, o público, mesmo rindo da minha aparência, na verdade sente por mim.

Ainda assim, é preciso cuidado para realçar esse senso de contraste. No fim de um filme, por exemplo, eu era um fazendeiro. Então pensei que poderia ser engraçado me mostrar num campo, tirando uma semente do bolso e plantando-a fazendo um buraco com o dedo. Mandeí um dos meus assistentes escolher uma fazenda onde a cena pudesse acontecer. Ele encontrou uma, mas não a usei pelo simples fato de que era pequena demais. Ela não teria conseguido gerar o contraste necessário para esse modo absurdo de plantar uma única semente por vez. Isso poderia ser engraçado num pequeno canteiro, mas aplicado a uma área de sessenta acres, a ação se torna cômica justamente pelo contraste entre meu método de plantio e a vastidão do terreno.

Junto ao contraste, coloco a surpresa. Não busco uma surpresa completa na composição geral de um filme, mas me esforço para que meus gestos pessoais venham sempre de forma surpreendente. Tento sempre criar o inesperado de modo novo. Se sinto que o público espera que eu continue andando a pé pela rua, eu pulo dentro de um táxi. Se quero chamar a atenção de alguém, em vez de tocar seu ombro ou chamá-lo, passo minha bengala em volta do braço dele e o puxo suavemente. Fazer o público pensar que vou fazer o que esperam, e então fazer justamente o oposto, é um puro prazer para mim. Em um dos meus filmes, *O imi-*

grante (The Immigrant, 1917), a cortina se abre mostrando-me inclinado sobre a amurada de um navio. Apenas minhas costas são vistas, e, pelos movimentos convulsivos dos ombros, pareço estar à beira do enjoo. Se eu estivesse mesmo enjoado, seria um erro grave mostrá-lo na tela. Mas o que estou fazendo, na verdade, é deliberadamente enganar o público, pois quando me endireito puxo um peixe preso à linha de pesca – e então vê-se que, em vez de estar enjoado, eu apenas estava pescando para passar o tempo. É uma surpresa perfeita e provoca grande riso.

Mas, ao mesmo tempo, há outro perigo – o desejo de ser engraçado demais. Em algumas peças e filmes, o público ri tanto e tão intensamente que acaba completamente exausto. Fazer os espectadores ‘morrerem de rir’ é a ambição de muitos atores, mas eu prefiro espalhar o riso aqui e ali. Duas ou três explosões livres de riso valem mais do que um fluxo contínuo de diversão ou uma gargalhada prolongada por vários minutos.

Frequentemente me perguntam se todas as minhas ideias são plenamente realizadas e se é fácil fazer um filme engraçado. Às vezes gostaria que as pessoas pudessem acompanhar o desenvolvimento de um filme desde sua primeira ideia até o momento em que os personagens surgem, as cenas são fotografadas, editadas e plenamente utilizadas. Fico muitas vezes surpreso com a quantidade de película necessária para realizar uma única concepção. Já cheguei a rodar até 60 mil pés de filme para obter os 2 mil que aparecem na exibição. Levaria cerca de vinte horas para projetar esses 60 mil pés na tela. E toda essa quantidade de filme precisa ser exposta para gerar vinte minutos da obra final.

Às vezes levo isso em conta. Posso ter trabalhado intensamente em uma ideia e ela não ter tomado a forma adequada em minha mente – não estando pronta para ser filmada, eu a abandono imediatamente e passo a outra. Acho errado perder tempo com algo que não está indo bem. Deve-se concentrar toda a energia no que está em mãos. Mas, se após dar o melhor de si a coisa ainda se enrosca, então é melhor tentar outra coisa por um tempo e voltar à ideia original mais tarde – se ainda acreditar em seu potencial. Sempre trabalhei dessa forma.

No meu trabalho, tenho confiança apenas na minha própria sensibilidade. Às vezes meus colegas ficam encantados com certas cenas enquanto são filmadas – mas mesmo assim eu as rejeito, porque não as achei suficientemente engraçadas. Isso não acontece porque eu me considere mais refinado do que meus amigos, mas simplesmente porque

toda a culpa ou o crédito pelo filme recairá sobre mim. Não posso me proteger no início do filme e dizer: ‘Senhoras e senhores, não os culpo por não rirem. Também não achei isso engraçado. Mas meus amigos acharam, e segui a opinião deles.’

Há outra razão pela qual é difícil aceitar o julgamento dos que me cercam. Meu fotógrafo e seus assistentes estão tão acostumados ao meu estilo que quase não riem mais dele. Mas, se por acaso cometo um erro, eles riem – e, sem perceber o erro, posso achar que aquilo é um efeito cômico. Descobri isso um dia, após perguntar por que riram ao fim de uma cena que eu não achei nem um pouco engraçada. Disseram que era porque eu tinha cometido um engano – e então percebi como poderia ter sido iludido. Hoje, posso dizer com satisfação que eles raramente riem da minha atuação.

Uma coisa contra a qual preciso me precaver é a exageração ou confiar demais em um ponto específico. Posso destruir o riso com mais facilidade pelo exagero do que por qualquer outro motivo. Se exagero meu andar peculiar, se sou muito bruto ao derrubar alguém, se excedo em qualquer aspecto, isso pode arruinar o filme.

O autocontrole é de suma importância, seja para um ator, seja para qualquer outra pessoa. Conter o temperamento, os impulsos, os maus hábitos – ou muitas outras coisas – é necessário. Uma das razões pelas quais não gosto dos meus filmes antigos é que neles o autocontrole era mais difícil. Uma ou duas tortas na cara são talvez engraçadas o suficiente, mas quando o filme depende exclusivamente disso, logo se torna cansativo. Talvez eu nem sempre tenha tido sucesso devido aos meus métodos, mas prefiro mil vezes provocar um riso por um ato inteligente do que por algo bruto ou banal. Não há mistério algum em fazer o público rir. Todo o meu segredo está em manter os olhos bem abertos e a mente alerta para tudo o que possa ser usado em meus filmes. Estudei a natureza humana porque, sem esse conhecimento, eu nada teria feito na minha profissão. E, como já disse antes, o conhecimento do ser humano está na base de todo sucesso.”

CHARLIE, O GAROTO

SERGEI EISENSTEIN

Publicado em EISENSTEIN, Sergei. *Film essays*. Princeton,
Nova Jersey: Princeton University Press, 1982, pp. 108–138.
Tradução de Julio Bezerra.

O garoto (The Kid, 1921). O nome do mais popular dos filmes de Chaplin é digno de estar ao lado de seu próprio nome; ele ajuda a revelar seu caráter assim como os nomes “O Conquistador”, “Coração de Leão” ou “O Terrível” designam o espírito de William, que conquistou a futura Grã-Bretanha, a coragem lendária de Ricardo nas Cruzadas, ou a astúcia do czar moscovita Ivan IV Vasilievitch.

Nem direção; nem método; nem truques; nem técnica cômica: nada disso me comove. Não desejo sondar essas coisas.

Ao considerar Chaplin, o objetivo principal deve ser o de sondar aquela estrutura de pensamento que vê os fenômenos de forma tão singular e responde a eles com imagens de igual estranheza. E, dentro dessa estrutura, discernir a parte que existe como uma percepção do mundo exterior antes de se tornar um conceito de vida.

Em suma, não nos ocuparemos com a visão de mundo de Chaplin, mas com aquela percepção da vida que dá origem às concepções únicas e inimitáveis do que se chama humor chaplinesco.

Os campos visuais dos olhos de um coelho se sobrepõem atrás de sua cabeça. Ele vê atrás de si. Como está fadado a fugir, e não a caçar, ele não se queixa disso. Mas esses campos de visão não se sobrepõem na frente. Há, diante do coelho, um pedaço de espaço que ele não vê: um coelho correndo para frente pode bater em um obstáculo logo à sua frente.

A visão de mundo do coelho é diferente da nossa. Os olhos das ovelhas são posicionados de modo que seus campos visuais não se sobrepõem em

nada. A ovelha vê dois mundos – um à direita e outro à esquerda – que não se fundem em uma visão única.

Assim, um tipo diferente de visão produz um tipo diferente de imagem mental.

Sem falar na transformação superior da visão em percepção e, depois, em ponto de vista – o que acontece no momento em que subimos da ovelha e do coelho para o Homem, com todos os fatores sociais que o acompanham. Até que, finalmente, tudo isso é sintetizado em uma visão de mundo, uma filosofia de vida.

Como esses olhos veem.

Olhos extraordinários.

Os olhos de Chaplin.

Olhos capazes de ver, nas formas de uma diversão descuidada, um Inferno tão feroz quanto o de Dante ou os *Caprichos* que nos foram mostrados em *Tempos modernos* (Modern Times, 1936).

É isso que me excita.

É isso que me interessa.

É isso que desejo descobrir.

Com que olhos Charlie Chaplin olha para a vida?

A peculiaridade de Chaplin consiste no fato de que, apesar dos cabelos grisalhos, ele preservou um “olhar infantil” e uma percepção espontânea dos acontecimentos.

Daí sua liberdade em relação às “algemas da moral” e sua capacidade de enxergar, em um espetáculo cômico, aquilo que causa arrepios nos outros.

Tal traço, em um adulto, é chamado de “infantilismo”.

Assim, a comédia das situações de Chaplin se baseia principalmente no seu tratamento infantil das coisas.

Mas, sobre isso, é preciso fazer duas ressalvas:

Esse não é o único modo de tratamento que Chaplin utiliza.

E ele não é o único a utilizá-lo.

É verdade, contudo, que não estávamos tentando tanto encontrar os modos de tratamento, mas sim descobrir o “segredo de seus olhos”, o segredo de seu olhar, o embrião de onde qualquer forma de tratamento pode nascer.

Mas discutamos antes a razão pela qual, dentre todos os meios disponíveis, Chaplin escolhe esse método específico para produzir o efeito cômico – e por essa escolha se torna a figura mais representativa do humor americano.

Especialmente porque, por meio desse traço de humor infantil, ele se torna o mais americano dos humoristas americanos. E com isso não quero dizer, como se costuma afirmar, que a mentalidade do americano médio não vai além da de um jovem de 14 anos!

No seu *Dicionário das ideias feitas*, Flaubert não incluiu a palavra “infantilismo”.

Se tivesse incluído, teria escrito – como escreveu sobre Diderot:

“Diderot – sempre seguido por d’Alembert.”

Infantilismo – sempre seguido por ‘fuga’ da realidade.

Neste caso, isso é especialmente apropriado, pois o mesmo impulso de fuga que levou Rimbaud de Paris à Abissínia, ou Gauguin ao Taiti, é o que, claro, pode muito bem levar alguém a fugir da Nova York dos dias atuais – só que muito mais longe.

Os grillhões da “civilização” agora se espalham por uma área tão vasta que se encontram hotéis Ritz idênticos (e não só hotéis) em todos os grandes centros da Europa e dos Estados Unidos – e até nos recantos mais isolados da ilha de Bali, em Addis Abeba, nos trópicos e em meio às neves eternas.

As asas do escapismo geográfico foram cortadas pelas rotas aéreas cada vez mais densas. Resta apenas o escapismo evolutivo: uma regressão no próprio desenvolvimento. O que sobra é um retorno ao círculo de ideias e sentimentos da “infância dourada”, uma reversão ao infantilismo, uma fuga para a própria criança interior.

Em uma sociedade rigidamente regulada, com cânones estritamente definidos, esse impulso de fuga para a liberdade, para escapar das “normas estabelecidas de uma vez por todas”, deve ser especialmente intenso.

Quando me lembro da América, duas coisas me vêm à mente: o teste para a carteira de motorista; e uma história de revista estudantil. Em ambos os casos: um exame.

No primeiro, você recebe um questionário.

As perguntas devem ser respondidas simplesmente com “Sim” ou “Não”.

As perguntas não são formuladas assim: “Qual é a velocidade máxima para se dirigir perto de uma escola?”, mas sim: “Deve-se dirigir a mais de 30 milhas por hora próximo a uma escola?”

A resposta esperada: “Não”. “Deve-se entrar em uma via principal sem parar na interseção?” Resposta esperada: “Não”.

Há também perguntas cujas respostas devem ser “Sim”.

Mas em nenhum lugar se encontrará uma pergunta do tipo:

“Ao se aproximar de uma via principal a partir de uma via secundária, o que você faz?”

O examinado não é, em nenhum momento, estimulado a pensar de forma independente ou chegar a uma conclusão por si mesmo.

Tudo é reduzido à memorização automática, à resposta “Sim” ou “Não”.

Não menos interessante é o modo automático como os exames são corrigidos.

Sobre o questionário é colocada uma folha de papel milimetrado com quadrados perfurados correspondentes às respostas “Sim”.

Depois, uma segunda folha perfurada, agora para as respostas “Não”.

Bastam dois olhares do examinador:

Os quadrados perfurados da primeira folha coincidem apenas com as respostas afirmativas? E os da segunda, com as negativas?

Uma invenção maravilhosa, dir-se-ia, para padronizar a concessão de carteiras de motorista.

Mas...

Eis aqui, numa revista estudantil, uma história engraçada sobre como uma turma é avaliada em uma universidade.

Todos prendem a respiração e escutam.

Escutam o som de uma máquina de escrever... digitada por um estudante cego.

Duas batidas. Depois – três.

A sala inteira começa a escrever freneticamente.

No primeiro caso, as duas batidas significam “Não”.

No segundo caso, as três batidas significam “Sim”.

É o mesmo sistema do teste de direção. A mesma grade gráfica. O mesmo jogo de “Sim” e “Não”.

A grade mecânica e o estudante cego – guia dos que veem – se combinam em um só símbolo.

O símbolo de todo um sistema intelectual mecânico e automático.

Uma espécie de esteira intelectual.

É natural desejar escapar disso.

Se a saída física de Chaplin do trilho único do maquinismo alcança sua representação saltitante em *Tempos modernos*, ele conquista uma saída intelectual e emocional por meio do método do infantilís-

mo, com um salto libertador semelhante, fora dos limites do maquinismo intelectual.

E, ao fazer isso, Chaplin é cem por cento americano. Um sistema geral de filosofia e sua aplicação prática refletem sempre a nostalgia fundamental escondida no coração de um povo ou de uma nação, existente dentro de um sistema social definido.

“Pelas suas teorias os conhecereis” pode ser dito com a mesma verdade que “pelos seus atos”.

Vamos observar agora a interpretação tipicamente americana do “segredo da comédia”.

E deixemos claro que todas as teorias e explicações sobre o cômico são locais e relativas.

Mas aqui não nos interessa o quanto de verdade objetiva há na interpretação americana do “segredo da comédia”.

Nos interessa a atitude americana específica diante do problema do cômico, assim como nos interessam as interpretações de Kant ou Bergson principalmente como “documentos pessoais e sociais de uma época”, e não como verdades universais ou teorias abrangentes do cômico, limitadas que são por seus próprios pressupostos.

Nosso objetivo, portanto, será descobrir a fonte mais tipicamente americana da teoria básica do cômico.

Ao procurar a atitude “alemã” diante do cômico, recorreríamos à metafísica. Buscando a atitude “inglesa”, consultaríamos ensaístas que, como George Meredith, consideram o humor um privilégio de mentes seletas, etc., etc.

Mas ao buscar a abordagem “americana” e a compreensão mais típica do humor,

não recorremos a metafísicos ou satiristas, nem a filósofos ou ensaístas. Recorremos à prática.

O pragmatismo americano em filosofia reflete essa busca ansiosa pelo que é, antes de tudo, útil e aplicável – em tudo aquilo que interessa ao americano.

Daí surgem os incontáveis livros sobre “como condicionar pessoas por meio do humor”.

Li páginas e mais páginas sobre o uso da sagacidade para despertar o interesse em uma palestra ou sermão, para aumentar a arrecadação da igreja; ou as inúmeras piadas com as quais um bom vendedor pode

seduzir um cliente a comprar um aspirador ou uma máquina de lavar de que ele não precisa.

A receita é forte, infalível e bem-sucedida.

Tudo se resume a lisonja, de uma forma ou de outra – se não a pura e simples subordinação!

Muitas vezes, essa receita vem acompanhada de uma breve introdução teórica.

Cito aqui um exemplo típico, retirado de um livro americano que representa perfeitamente a abordagem “americana” ao apelo básico do humor.

Veremos que o método do cômico “americano típico” (apesar de sua fama internacional) se encaixa completamente nessa interpretação.

Não economizarei nas citações, pois, além do conteúdo, a própria existência de livros como esse é a evidência mais clara do “americanismo” – e a reação contra esse americanismo é o que dá origem a uma forma específica de tratamento cômico: a fuga desse tipo de americanismo.

Há um livro escrito em 1925 por H. A. Overstreet, professor e chefe do Departamento de Filosofia do College of the City of New York. Chama-se *Influencing Human Behaviour* (*Influenciando o Comportamento Humano*) e reúne palestras solicitadas por um grupo de estudantes.

Como o autor destaca no prefácio, esse pedido por si só já era “incomum” e “significativo”.

E, de fato, o pedido foi inteligente e pragmático: trata-se de um curso que indicava como o comportamento humano pode realmente ser alterado à luz do novo conhecimento trazido pela psicologia. Diziam os autores do pedido:

“[Temos] em comum o interesse por compreender e melhorar as condições sociais. Além disso – e talvez antes de tudo – desejamos utilizar, como parte da nossa técnica cotidiana de ação, o conhecimento que a psicologia moderna pode nos fornecer. Nosso interesse não é acadêmico. Queremos, de fato, funcionar com o conhecimento que obtivermos.”

O psicólogo prático, então, responde no prefácio, à altura da natureza técnica do pedido:

“O objetivo destes capítulos é descobrir até que ponto os dados da psicologia moderna podem ser aplicados por cada um de nós para promover o que é, de fato, a principal preocupação de nossas vidas. Essa preocupação central é a mesma, sejamos nós professores, escritores, pais,

comerciantes, estadistas, pregadores ou qualquer uma das mil e uma categorias nas quais a civilização nos dividiu. Em cada caso, o mesmo problema essencial nos confronta: Se não conseguimos resolvê-lo, fracassamos; se conseguimos, somos – até certo ponto – bem-sucedidos. E qual é esse problema central? Obviamente, ser eficaz, de modo significativo, dentro do nosso ambiente humano.”

Somos escritores? Então existe o mundo dos editores, que precisamos convencer quanto à nossa capacidade. Se conseguirmos, há ainda o público leitor.

É pura bobagem sentimental dizer que não faz diferença se um escritor não convence sequer uma alma – desde que “se expresse”. Temos uma tendência a sermos generosos demais com os chamados gênios incompreendidos.

É verdade: este é um mundo bárbaro; e a alma refinada sofre... Mas, quando seus manuscritos retornam, talvez o autor deva parar de culpar os editores filisteus e o público por tempo suficiente para perguntar a si mesmo: será que não me falta a arte elementar de tornar minhas boas ideias realmente compreensíveis?

Somos empresários? Então temos milhares de clientes potenciais a convencer a comprar nosso produto. Se eles recusarem, então a falência...

Somos pais? Pode parecer exagero dizer que a principal preocupação de um pai é ser aceito por seus filhos. “O quê?”, exclamamos, “Eles não são nossos filhos? E crianças não devem respeitar seus pais?” Isso, é claro, pertence à velha filosofia; à velha ética; à velha psicologia também – dos tempos em que filhos, como esposas, eram propriedade nossa. Hoje em dia, as crianças são pessoas. E a tarefa dos pais é serem pessoas reais a tal ponto que seus filhos os aceitem como figuras verdadeiramente influentes em suas vidas...

Não precisamos especificar mais. Como indivíduos, nossa principal tarefa na vida é fazer com que nossa personalidade – e tudo o que ela tem a oferecer – seja eficaz em nosso ambiente humano...

A vida é muitas coisas: é conseguir alimento, abrigo, brincar, lutar, aspirar, esperar, sofrer. Mas no centro de tudo isso está o seguinte: é o processo de fazermo-nos acreditar e sermos aceitos...

Como podemos nos tornar inteligentes em relação a isso? ... Não falando vagamente sobre metas e ideais; mas descobrindo de forma bastante específica quais métodos devem ser empregados para que o

indivíduo “chegue até” seus semelhantes, conquiste sua atenção e ganhe sua consideração, leve-os a pensar e agir junto com ele – sejam esses semelhantes clientes, pacientes, alunos, filhos ou esposa; e seja o reconhecimento desejado por seus produtos, ideias, arte ou por uma grande causa humana...

Tornar-se artista hábil na empreitada da vida – dificilmente há algo mais essencial do que isso. É a esse problema que nos dedicamos.¹⁵

Contive-me com esforço para não colocar inúmeros pontos de exclamação após cada uma das “pérolas” desse hino ao pragmatismo – que reúne escritor, empresário e pai numa mesma categoria, e une cliente à esposa, produto à ideia!

Mas prossigamos na leitura do guia do Professor Overstreet, que por vezes se lê como algumas das melhores páginas de Labiche ou Scribe. Por exemplo, a seção sobre a “técnica da resposta afirmativa”:

O vendedor toca a campainha. A porta é aberta por uma senhora desconfiada.

O vendedor levanta o chapéu.

— “Gostaria de comprar uma História Ilustrada do Mundo?”

— “Não!” – E a porta se fecha.

Há aí uma lição psicológica. Uma resposta “Não” é uma das barreiras mais difíceis de superar. Quando uma pessoa diz “Não”, todo o seu orgulho exige que permaneça coerente consigo mesma. Ela pode até perceber depois que o “Não” foi um erro; ainda assim, há o seu precioso orgulho a considerar! Uma vez dito algo, é preciso manter-se firme.

Por isso é de grande importância iniciar a pessoa na direção afirmativa. Um vendedor mais sábio toca a campainha. Uma senhora igualmente desconfiada abre a porta. O vendedor levanta o chapéu:

— “Esta é a senhora Armstrong?”

Com uma carranca: “Sim.”

— “Entendo que a senhora tenha filhos na escola.”

Desconfiada: “Sim.”

— “E, claro, eles têm muitos deveres de casa, não?”

Quase suspirando: “Sim.”

“Isso exige bastante uso de livros de referência, não é? Procurar coisas, e tudo mais. E claro, não queremos que nossos filhos tenham que ir à biblioteca toda noite... melhor que tenham todo esse material em casa.” E assim por diante...

Não garantimos a venda. Mas esse segundo agente tem grandes chances! Ele captou o segredo de obter, logo no início, uma série de respostas afirmativas. Com isso, colocou os processos psicológicos do ouvinte em movimento positivo...¹⁶

Na página 259 desse “guia”, encontramos uma apresentação prática da chave, não para uma compreensão abstrata dos princípios do humor em geral, mas para uma compreensão americana do segredo do humor – ou melhor, para aquela compreensão da natureza do humor que é mais eficaz na sua aplicação ao americano.

Professor Overstreet começa com uma observação correta:

... é quase a maior ofensa dizer a uma pessoa, diretamente, que ela não tem senso de humor. Dizer que ela é desorganizada, preguiçosa, feia ou desajeitada – ela aguenta. Mas dizer que não tem senso de humor: é um golpe do qual até os melhores de nós têm dificuldade para se recuperar.

As pessoas têm uma sensibilidade curiosa em relação a isso. Posso confirmar essa verdade com o melhor exemplo possível no campo do humor: Chaplin.

O que menos me interessa é escrever um tratado teórico – e por isso aproveito qualquer oportunidade para saltar para o campo das lembranças pessoais.

Uma noite em Beverly Hills. Em Hollywood.

Chaplin é nosso convidado.

Estamos jogando um jogo popular de Hollywood.

Um jogo cruel.

Esse jogo é típico de Hollywood, onde, em poucos quilômetros quadrados, está concentrada uma quantidade de autoestima, amor-próprio e autoidolatria – merecida e imerecida, fundamentada ou não, superestimada e subestimada, e tudo isso de forma exagerada – suficiente para pelo menos três quartos do planeta.

O jogo é uma variação de “Opiniões”. Mas aqui, a opinião é expressa em respostas a um questionário, que atribui notas: “inteligência”: 5; “espírito”: 3; “charme”: 4, etc.

Quem é escolhido como tema do questionário deve preencher o seu próprio, dando notas a si mesmo.

Um “Jogo de Autocrítica”, como diríamos em Moscou. Ainda mais porque o objetivo do jogo não é o acerto, mas sim o grau de divergência entre a opinião pública e a autoavaliação do participante.

Jogo cruel!

Especialmente porque a coluna “Senso de humor” ocupa lugar de destaque.

O “Rei do Humor” vai calmamente à cozinha e, colocando os óculos perto da geladeira, preenche seu questionário.

Enquanto isso, prepara-se uma surpresa:

A opinião pública deu a ele nota 4 para “senso de humor”.

Ele percebe o humor da situação?

Não percebe.

O convidado fica ofendido.

O ilustre visitante não teve senso de humor quando foi ele o alvo – então a nota 4 foi bem merecida!

Professor Overstreet pergunta: Por que as pessoas são tão sensíveis quando se trata do senso de humor? Por que esse desejo quase universal de parecer ter senso de humor?

Aparentemente, possuir humor implica possuir certos sistemas de hábitos típicos.

O primeiro é emocional: o hábito da brincadeira. Por que alguém se orgulharia de ser brincalhão? Por dois motivos: Primeiro, a brincadeira está ligada à infância e juventude. Se alguém consegue brincar, ainda possui algo do vigor e da alegria da vida jovem. Se deixou de brincar, assume que está rigidamente velho. E quem quer admitir que, por mais reumáticas que estejam suas articulações, sua mente e espírito também envelheceram? Por isso, o velho se orgulha da piada leviana que o faz parecer jovem e espirituoso.

Mas há uma implicação mais profunda. Ser brincalhão é, num certo sentido, ser livre. Quando alguém brinca, ignora momentaneamente as necessidades que o constroem – nos negócios, na moral, na vida doméstica e comunitária.

A vida é, em grande parte, compulsão. Mas na brincadeira, somos livres. Fazemos o que queremos...

Aparentemente, não há desejo humano mais querido do que o de ser livre. Mas esse não é apenas o desejo de ser livre *de*, é mais profundamente o desejo de ser livre *para*. O que mais nos fere é que as necessidades nos impedem de moldar o mundo à nossa maneira. Elas nos entregam condições prontas. Temos que aceitá-las ou rejeitá-las. Mas o que mais profundamente desejamos é criar o mundo por nós mesmos. Sempre

que conseguimos isso, mesmo que minimamente, sentimos alegria. E na brincadeira, criamos nosso próprio mundo.

Portanto, sugerir que alguém tem um fino senso de humor é sugerir que essa pessoa ainda conserva o espírito da brincadeira – que por sua vez implica o espírito da liberdade e da espontaneidade criativa.¹⁷

Todas as demais receitas práticas derivam inteiramente dessas premissas.

No que diz respeito à concepção especificamente americana de humor, as observações do Professor Overstreet são bastante pertinentes, e corretamente derivadas dos fundamentos da psicologia americana.

Legiões de comediantes americanos se encaixam perfeitamente na moldura traçada por ele. E o mais perfeito deles encaixa-se nessa estrutura com perfeição absoluta, pois realiza esses princípios não apenas por meio do infantilismo, das *gags* e truques em si, mas pela sutileza de seu método, ao oferecer um modelo infantil a ser imitado, infectando psicologicamente o espectador com o infantilismo e conduzindo-o ao paraíso infantil da idade de ouro da infância.

O salto para o infantilismo serve também a Chaplin como um meio de fuga psicológica dos limites do mundo regulado, prescrito e calculado ao seu redor.

Mas é insuficiente. Apenas um paliativo. Mas é o máximo que ele consegue fazer com os recursos disponíveis. Na sua ânsia por liberdade, Chaplin definiu o único meio de fuga completa do artista de todas as limitações por meio de sua arte, ao comentar sobre – os desenhos animados:

“... na minha opinião, o cartoon é a única arte verdadeira dos dias de hoje, porque é nela – e somente nela – que o artista é absolutamente livre para usar sua fantasia e fazer o que quiser com a imagem.”¹⁸

Isso, é claro, é um grito: um grito de desejo pela forma mais perfeita de fuga das amarras limitadoras de convenções e necessidades da realidade – aquelas que o Professor Overstreet tão diligentemente enumerou acima.

Chaplin encontra uma satisfação parcial para sua nostalgia de liberdade ao mergulhar psicologicamente na idade de ouro do infantilismo.

Satisfação semelhante é vivida pelo público que ele conduz consigo nessa jornada mágica ao mundo da ficção, da leveza e da tranquilidade – mundo esse que, até então, conheciam apenas no berço.

O formalismo comercial da América é, em muitos aspectos, irmão mais novo da rigidez do Sr. Dombey, de Dickens. E não surpreende

que a Inglaterra também, à sua maneira, tenha manifestado sua reação “infantil” inevitável. Por um lado, isso se expressa na entrada da criança como sujeito e elemento do enredo: foi na Inglaterra que a criança foi introduzida na literatura, e romances inteiros – ou grandes partes deles – são dedicados à representação da psicologia das crianças pequenas. Ao adentrar as páginas do romance, o Sr. Dombey transforma-se em “Dombey & Filho”, e muitas páginas são dedicadas ao pequeno Paul, David Copperfield, Little Dorrit, Nicholas Nickleby – para citar apenas alguns personagens desse autor britânico tão popular.

A Inglaterra também foi solo fértil para o crescimento exuberante do infantilismo naquilo que se convencionou chamar de *nonsense literature* (literatura do absurdo). Na imortal *Alice* de Lewis Carroll e no *Livro do Nonsense*, de Edward Lear, conservam-se os exemplos mais refinados desse estilo – embora seja bem conhecido que Swinburne, Dante Gabriel Rossetti e até mesmo Ruskin tenham deixado exemplos bem-humorados de poesia *nonsense* sob a forma de limeriques.

“Fuga da realidade...”

“Retorno à infância...”

“Infantilismo...”

Na União Soviética, não gostamos dessas palavras.

Não gostamos desses conceitos.

Não simpatizamos com o fato de que existam.

Por quê?

Porque, na própria prática do Estado Soviético, abordamos o problema da libertação do homem e do espírito humano por um ângulo completamente diferente.

Na outra extremidade do mundo, as pessoas têm apenas uma alternativa: fugir, psicologicamente e ficticiamente, de volta ao abandono despreocupado da infância.

Na nossa extremidade do mundo, não fugimos da realidade em direção aos contos de fadas – fazemos com que os contos de fadas se tornem realidade.

Nossa tarefa não é, enquanto adultos, mergulhar na infância, mas tornar o paraíso infantil do passado acessível a todo adulto, a todo cidadão da União Soviética.

Pois, não importa qual parágrafo da Constituição tomemos, somos impactados pelo fato de que aqui estão apresentados, de forma sistemática

e legalizada pelo Estado, exatamente aqueles elementos que constituem os ideais da idade de ouro.

“O direito ao trabalho.”

Que concepção inesperada trouxe essa fórmula aparentemente paradoxal àqueles cuja ideia de trabalho era inevitavelmente associada a peso e necessidade desagradável!

Como soava nova e surpreendente a palavra “trabalho” ao lado de palavras como “direito”, “glória” e “heroísmo”!

E, no entanto, essa tese – que reflete o estado real das coisas em nosso país, a ausência completa de desemprego e a garantia de trabalho para todos os cidadãos – representa, psicologicamente, uma maravilhosa ressurreição, em uma nova e mais perfeita fase da evolução humana, daquela concepção original que, nos primórdios, na infância da humanidade, durante a antiga idade de ouro, parecia ser a forma natural de entender o trabalho e os direitos e deveres a ele associados.

Somos os primeiros a ter desobstruído completamente o caminho, de modo que todas as aspirações criativas possam trilhar a via que o espírito de cada indivíduo anseia percorrer.

Não é necessário ter conexões aristocráticas para seguir uma carreira diplomática.

Para se tornar funcionário público, não é preciso estar inscrito, desde o nascimento, numa escola pública de elite – fora da qual essa carreira política estaria inevitavelmente vedada.

Para alcançar uma posição elevada no Exército, não é necessário pertencer a uma casta ou possuir uma posição social privilegiada. E assim por diante.

Nada disso jamais ocorreu em nenhum outro lugar do mundo – nem dessa forma, nem nessa escala.

E é por isso que, desde tempos imemoriais, o ser humano alimenta esse sonho – vertido em anseios, mitos, lendas e canções – o sonho de tornar-se aquilo que deseja ser.

E mais ainda foi feito em nosso país: as medidas sábias para a segurança na velhice retiraram das costas de nossos cidadãos mais um fardo terrível – o fardo do medo eterno do futuro, sentimento desconhecido para os animais, os pássaros, as flores ou as crianças pequenas, que vivem completamente livres de preocupação – o fardo da obsessiva “segurança” que pesa sobre cada americano, não importa sua posição material ou classe social.

E é por isso que o gênio de Chaplin só poderia nascer no outro extremo do mundo, e não no país onde tudo é feito para que o paraíso dourado da infância se torne realidade. É por isso que seu gênio teve que brilhar ali, onde o método e o tipo de sua comédia eram uma necessidade, onde a realização dos sonhos infantis, para os adultos, termina inevitavelmente em desilusão.

“O segredo dos seus olhos” está, sem dúvida, revelado em *Tempos modernos*.

Enquanto ele se dedicava à plêiade de suas mais belas comédias, ao embate entre o bem e o mal, entre o grande e o pequeno, seus olhos – como que por acaso – iluminavam simultaneamente pobres e ricos, rindo e chorando em uníssono com o tema. Mas esses olhos parecem ir contra o próprio tema quando, nos tempos mais modernos da depressão americana, os “tios” bons e maus revelam-se representantes reais de grupos sociais inconciliáveis. É nesse momento que os olhos de Chaplin piscam – e depois se estreitam; mas continuam, teimosamente, a olhar para os tempos modernos com o mesmo olhar antigo. Isso leva a uma ruptura no estilo: no tratamento temático, ao monstruoso e distorcido; no interior de Chaplin, à completa revelação do segredo de seus olhos.

Não quero, com isso, sugerir que Chaplin seja indiferente ao que se passa ao seu redor, ou que ele não compreenda (ao menos parcialmente) tais acontecimentos.

Não me interessa o que ele compreende.

Interessa-me como ele percebe; como ele olha e vê quando está “inspirado”; Quando se depara com uma série de imagens e fenômenos que o fazem rir —

e quando esse riso, diante do que é percebido, se remodela em situações cômicas e truques visuais. E com que olhos é preciso olhar o mundo para vê-lo como Chaplin o vê?

Um grupo de encantadoras crianças chinesas ri.

Um plano. Outro. Close. Plano médio. Outro close.

De que estão rindo?

Aparentemente, de algo que acontece ao fundo da sala.

O que acontece ali?

Um homem afunda-se numa cama. Aparentemente, está bêbado.

E uma mulherzinha – uma chinesa – dá-lhe tapas furiosos no rosto.

As crianças caem em risadas incontroláveis.

*Apesar de o homem ser seu pai.
E a mulherzinha chinesa, sua mãe.
E de o homem não estar bêbado.
E não é por embriaguez que a pequena esposa lhe bate no rosto.
O homem está morto.
E ela o esbofeteia justamente porque ele morreu – e a deixou, junto com
os dois filhos pequenos que riem tão alegremente, à mercê da fome.*
Isso, é claro, não é de um filme de Chaplin.
São fragmentos daquele extraordinário romance de André Malraux,
A Condição Humana.

Ao pensar em Chaplin, vejo-o sempre na imagem daquelas crianças chinesas, rindo alegremente ao ver como os tapas da mulher fazem a cabeça do homem balançar de um lado para o outro. Não importa que a chinesa seja – a mãe. Que o homem seja – o pai. E não importa, de modo algum, que – ele esteja morto.

Nisso está o segredo de Chaplin.

Nisso está o segredo de seus olhos.

Nisso está sua inimitabilidade.

Nisso está sua grandeza.

Ver as coisas mais terríveis, mais comoventes, mais trágicas – com os olhos de uma criança que ri. Ver essas imagens espontaneamente, de forma repentina – fora de seu significado moral e ético, fora da valoração, fora do juízo e da condenação – vê-las como uma criança as vê, através de um acesso de riso.

É nisso que Chaplin é extraordinário, inimitável, único. A imediatez repentina de seu olhar dá origem à percepção cômica. Essa percepção transforma-se em uma concepção. E as concepções são de três tipos:

Um fenômeno genuinamente inofensivo. E a percepção de Chaplin o reveste com sua inimitável bufonaria chaplinesca.

Um fenômeno pessoalmente dramático. E a percepção de Chaplin dá origem ao melodrama cômico das mais belas imagens de seu estilo individual – a fusão do riso com as lágrimas.

A moça cega suscita um sorriso ao jogar, sem querer, água em Charlie.

A mesma jovem, agora com a visão restaurada, pode parecer melodramática ao tocar Charlie e não reconhecer que está diante de quem a ama e lhe devolveu a visão. E dentro desse mesmo episódio, o melodrama

pode ser invertido de forma cômica – a moça repete, sem saber, os gestos do *bon vivant* salvo do suicídio por Charlie: aquele que só reconhece seu salvador quando está cego de bêbado.

Por fim, os *fenômenos trágicos do social* – já não mais um divertimento infantil, nem um problema do intelecto, tampouco brinquedos de criança – nascem, sob o olhar cômico-infantil, como uma série de imagens terríveis em *Tempos modernos*.

A capacidade de ver como uma criança é algo inimitável, irrepetível, inerente de forma única a Chaplin. Só Chaplin vê assim. E o mais espantoso é justamente esse poder do olhar chapliniano: enxergar de modo penetrante e imutável através de todos os mecanismos da espreiteza profissional.

Sempre e em tudo: desde a trivialidade de *Carlitos no teatro* (*A Night at the Show*, 1915) até a tragédia da sociedade contemporânea em *Tempos modernos*.

Ver o mundo assim – e ter a coragem de mostrá-lo assim na tela – é atributo exclusivo do Gênio.

Embora, incidentalmente, ele nem precise de coragem.

Ele só consegue ver desse modo – e de nenhum outro.

Talvez eu insista demais nesse ponto?

É possível!

Somos pessoas de “propósito consciente”, de “tarefas conscientes”.

E, inevitavelmente, adultos.

Somos adultos e talvez tenhamos perdido a capacidade de rir do cômico sem levar em conta seu conteúdo trágico ou sua significação profunda.

Somos adultos que já deixaram para trás a idade sem leis da infância, quando ainda não existiam ética, moral, padrões superiores de julgamento, etc., etc.

Chaplin contracena com a própria realidade.

É a sangrenta idiotice da guerra, no filme *Ombro armas* (*Shoulder Arms*, 1918). É a era moderna dos tempos mais modernos em *Tempos modernos*. O parceiro de Chaplin não é o homem grande, terrível, poderoso e implacável – o gordo que, fora das filmagens, comanda um restaurante em Hollywood.

O verdadeiro parceiro de Chaplin, ao longo de toda sua obra, é outro. Ainda maior, mais terrível, poderoso e impiedoso. Chaplin e a própria realidade, juntos e atrelados como uma dupla, apresentam diante de nós uma sucessão interminável de números circenses. A realidade é como um palhaço “branco” e sério.

Parece inteligente e lógico. Observador e previdente. Mas é ele, afinal, quem se revela o bobo – e quem acaba sendo motivo de riso. Seu parceiro simples, infantil, Charlie, triunfa. Ri descuidadamente, sem perceber que sua risada mata o parceiro.

E como um jovem químico que, ao realizar sua primeira análise, recebe ingenuamente um copo de água pura – e nele encontra todos os tipos de elementos concebíveis e inconcebíveis – também nessa água pura do infantilismo, da percepção cômica espontânea, cada um vê o que quer ver.

Quando criança, vi um mágico. Ele atravessava o palco escuro como um fantasma fosforescente, mal visível. “Basta pensar em alguém que você queira ver”, gritava esse Cagliostro circense do palco, “e você o verá!” E nesse homenzinho alegre, que é ele mesmo um mágico e um feiticeiro, também “se vê”. Vê-se o que ele nunca colocou ali.

Uma noite em Hollywood. Charlie e eu vamos a Santa Monica, ao festival local de Lido Venice, à beira-mar. Logo estamos atirando em porcos mecânicos, lançando bolas de coco em garrafas e alvos. Chaplin, com seus óculos postos de maneira meticulosa, calcula a pontuação para poder trocar vários prêmios pequenos por um grande – um despertador, por exemplo, no lugar de moldes de gesso do Félix, o Gato. E os rapazes lhe dão tapinhas amigáveis nas costas com um familiar “Olá, Charlie!”

Mais tarde, já sentados no carro, ele empurra um livro para mim. Está em alemão. “Me diga do que se trata”, diz ele. Porque não entende alemão. Mas sabe que o livro fala algo sobre ele. “Por favor, me explique.”

É um livrinho¹⁹ expressionista alemão, e ao final há uma peça teatral que trata, é claro, de uma catástrofe cósmica: Charlie Chaplin atravessa o caos revivido com sua bengala e aponta o caminho de fuga para além do fim do mundo, tocando educadamente o chapéu-coco ao fazê-lo.

Tive que admitir que fiquei travado tentando interpretar esse delírio pós-guerra.

“Por favor, me diga do que se trata” – é o que ele poderia ter dito sobre muito do que se diz a seu respeito. É extraordinário quanto *nonsense*

metafísico se cola a Charlie Chaplin. Lembro-me de mais uma anedota. Pertence ao falecido Elie Faure, que escreveu sobre Chaplin:

Enquanto salta de um pé ao outro – esses pés tão tristes e ao mesmo tempo tão absurdos – ele representa os dois extremos da mente: um se chama conhecimento, o outro, desejo. Pulando de um para o outro, busca o centro de gravidade da alma, que apenas encontra para logo em seguida perder novamente.²⁰

Contudo, independentemente da vontade do artista, o destino social de seu tempo e meio produz uma interpretação infalivelmente verdadeira.

E assim, de um modo ou de outro, a Verdade no Ocidente escolhe esse pequeno sujeito de olhar cômico para substituir o que é cômico por algo que muitas vezes escapa da própria categoria do cômico.

Sim, o parceiro de Chaplin é a realidade.

O que um satirista precisa introduzir em sua obra em dois planos, Chaplin, o comediante, apresenta num único. Ele ri espontaneamente. A interpretação satírica se realiza pela fusão da careta chapliniana com as condições que a fizeram nascer.

“Você se lembra da cena em *Rua da paz* (Easy Street, 1917), em que eu espalho comida de uma caixa para as crianças pobres, como se fossem galinhas?”

Essa conversa aconteceu a bordo do iate de Chaplin, quando passamos três dias ao largo da Ilha de Catalina, em companhia de leões-marinhos e peixes voadores, com jardins subaquáticos visíveis através de barcos com fundo de vidro.

“Veja, fiz isso porque os desprezava. Eu não gosto de crianças.”

O autor de *O garoto*, que fez cinco sextos do planeta chorarem pelo destino de uma criança negligenciada, não gostava de crianças. Seria ele – um monstro?

Mas quem é que normalmente não gosta de crianças?

Ora, as próprias crianças.

O iate avança em sua rota. Seus movimentos lembram a Chaplin o andar bamboleante de um elefante.

“Desprezo os elefantes. Ter tanta força e ser tão submisso.”

“E qual animal você gosta?”

“O lobo” – veio a resposta, sem hesitação. E seus olhos cinzentos, as sobrancelhas e os cabelos pareciam mesmo de lobo. Seus olhos perscrutavam o tremeluzir ensolarado do pôr do sol no Oceano Pacífico. Sobre o mar repleto de reflexos deslizava um *destróier* da Marinha dos EUA.

Um lobo.

Forçado a viver com a matilha. Mas sempre solitário. Como isso é parecido com Chaplin! Sempre em guerra com sua própria matilha. Todos contra todos, e cada um contra si mesmo.

Talvez Chaplin não quisesse dizer exatamente o que disse. Talvez fosse só uma “pose”.

Mas, se for uma pose, então, sem dúvida, é a pose pela qual Chaplin, com sua percepção única e inimitável, ilumina o mundo.

Seis meses depois, no dia em que eu partia para o México, Chaplin me mostrou uma cópia de montagem bruta, ainda sem som, de *Luzes da cidade* (City Lights, 1931).

Eu estava sentado na poltrona preta de oleado do próprio Chaplin. Charlie estava ocupado: ao piano, e com a boca, preenchia os sons que faltavam ao filme. Charlie (no filme) salva a vida de um milionário bêbado que tenta se afogar. O milionário salvo só reconhece seu salvador quando está bêbado novamente.

Engraçado? – Trágico.

Isso é Saltykov-Shchedrin. Isso é Dostoiévski.

O grande bate no pequeno. E ele apanha.

Primeiro – homem contra homem. Depois – sociedade contra o homem.

Há muito tempo, uma fotografia muito popular apareceu no *London Sketch* ou no *Graphic*.

O título: “Sua Majestade, o Bebê”.

A foto mostrava uma enchente de trânsito nas ruas – em Bond Street, no Strand ou no Piccadilly Circus – subitamente paralisada pelo levantar da mão de um guarda (“bobby”).

Atravessa a rua uma criança, e a enxurrada do tráfego espera humildemente, até que Sua Majestade, o Bebê, tenha atravessado de uma calçada à outra.

“Parem para Sua Majestade, o Bebê!” – é o que dá vontade de gritar para si mesmo ao tentar abordar Chaplin a partir de uma posição ético-social e moral, no sentido mais amplo e profundo dessas palavras.

“Parem.”

Aceitemos Sua Majestade como ele é!

As situações de Chaplin, afinal, são exatamente as mesmas que as crianças encontram nos contos de fadas, onde uma sucessão de torturas, mortes, medos e terrores são acompanhantes inevitáveis.

Seus heróis favoritos – o terrível Barmalei (“Ele come criancinhas”), o *Jabberwocky* de Lewis Carroll, Baba Yaga e Kashchei, o Imortal. As histórias demoram para serem lidas. E sua quintessência, para uma leitura mais leve, é destilada em versos. Assim, nas salas infantis da Inglaterra e dos Estados Unidos, persiste ao longo das eras um alegre obituário intitulado “Dez Pequenos Meninos Negros”, no qual, verso após verso, um a um vai morrendo das mais variadas formas. E, o que é mais impressionante, sem qualquer culpa e sem razão alguma.

Aliás, talvez a última linha (“um pequeno negro vivendo sozinho; ele casou e, então, não restou mais nenhum”) contenha o “significado” de toda a cantiga infantil: o casamento seria o fim da existência infantil – o último garotinho morre e surge um adulto!

Contudo, a tendência que discutimos aparece de forma ainda mais clara na coletânea de *Ruthless Rhymes for Heartless Homes*, de Harry Graham (cuja última edição londrina era a de número dezenove!).

Essa dedicatória serve de introdução:

Com lágrimas de culpa e consciência pesada,

Ofereço estes meus versinhos,

As crianças de idade avançada

(Dos dezessete aos noventa e nove aninhos).

Que sirvam de especial conforto

Nos dias da segunda infância, esse estranho porto.

Os versos, dedicados àqueles que recaíram na “segunda infância”, são feitos segundo todos os cânones caros à – primeira infância.

Os Pais Severos

O pai ouviu os filhos a gritar,

Então no rio os fô jogar,

Dizendo, ao afogar o terceiro:

“Crianças devem se ver, não se ouvir primeiro!”

Sr. Jones

“Um acidente houve aqui!”, disseram enfim.

“Seu criado foi cortado ao meio, e morreu assim!”

“Ah, sim?”, disse o Sr. Jones, “então por favor,

Mandem a metade que ficou com minha chave, por favor.”

Poder-se-ia escrever toda uma dissertação sobre o humor anglo-saxão em comparação com a “alma eslava”, se, a propósito do último exemplo, nos lembrarmos do tratamento dramático que Tchekhov dá à sua história curta *Sonolenta*. Nela, uma babá – ela própria ainda uma criança – estrangula o bebê que está sob seus cuidados, porque o choro noturno não a deixa dormir. E tudo isso sob os reflexos cálidos e pacíficos da lamparina de óleo com cúpula verde...

Mas, de um jeito ou de outro – na descrição dramática da menina adolescente, na estrutura fantástica dos contos dos Irmãos Grimm, ou na diversão descuidada das *Ruthless Rhymes* – todos captaram o mais importante da psicologia infantil e da alma da criança, aquilo que Liev Tolstói apontou há muito tempo. Máximo Górkí registrou as palavras de Tolstói:

Andersen era muito solitário. Muito. Não conheço sua vida. Parece que viajou muito, mas isso só confirma o que sinto – que era solitário. E justamente por isso voltou-se às crianças, ainda que por engano, como se as crianças pudessem sentir pena de uma pessoa mais velha. As crianças não sentem pena de nada, são incapazes de sentir pena...

E todos os especialistas na alma infantil dizem o mesmo.

E é interessante notar que é precisamente isso o que está na base das piadas e histórias infantis. Yelena Kononenko escreve sobre crianças moscovitas:

“Vovô, você vai ver a Nova Moscou? Acha que ainda vai estar vivo quando isso acontecer?”... Vladílev perguntou cruelmente. “E percebo que logo ele se confunde, entendendo um pouco que não deveria ter feito essa pergunta ao velho. Obviamente está um pouco envergonhado e sente pena do vovô. Mas, no geral, ele não sente pena dos velhos, e quando os meninos do pátio disseram que os idosos seriam transformados em cola, ele riu até chorar e me perguntou com malícia: quantos quilos de cola dariam para fazer com o vovô?”

Kimmins escreve sobre crianças inglesas e americanas. Suas conclusões baseiam-se numa quantidade colossal de dados estatísticos. Na seção de seu trabalho que trata “Do que as Crianças Riem”, lemos:

Os infortúnios alheios como causa de riso são frequentemente mencionados por crianças pequenas, e constituem a base de muitas histórias engraçadas.

Entre meninos de 7 anos, cerca de 25% das histórias têm essa natureza; entre meninas da mesma idade, cerca de 16%. Aos 9 anos, há uma redução para aproximadamente 18% e 10%, respectivamente.²¹

Mas isso se refere apenas às histórias. A descrição de fatos semelhantes continua a provocar riso: estão “em especial favor durante o período de crescimento rápido, dos 12 aos 14 anos”.

Em outro trabalho, Kimmins, ao tratar da “Atitude da Criança em Relação à Vida”, com base em uma análise de histórias infantis, cita este conto típico, atribuído ao grupo etário intermediário:

“Um homem estava se barbeando quando ouviu uma batida repentina na porta; isso o assustou e, por azar, ele cortou o nariz. No susto, deixou cair a navalha, que cortou um de seus dedos do pé. Chamaram um médico, que enfaixou os ferimentos.

Alguns dias depois, ao retirar os curativos, descobriram que o nariz havia sido costurado no pé e o dedo do pé no rosto. O homem se recuperou totalmente, mas era muito incômodo: toda vez que precisava assoar o nariz, tinha que tirar o sapato!”²²

Essa situação está exatamente no espírito do Pierrot do pantomima inglês (tão tipicamente inglês), o qual tanto surpreendeu Baudelaire, acostumado ao francês Deburau. Aqui está o que ele escreveu:

Eram os píncaros da hipérbole.

Pierrot passa por uma mulher lavando a soleira: depois de vasculhar seus bolsos, tenta levar a esponja, a vassoura, o balde e até a água...

Por alguma maldade, Pierrot acaba sendo guilhotinado. Como é a Inglaterra, por que não enforcado em vez da guilhotina? Não sei – a escolha deve ter sido ditada pelo que viria a seguir... Depois de se debater e berrar como um boi no matadouro, Pierrot finalmente encontra seu destino. A cabeça se solta do pescoço – uma cabeça grande, vermelha e branca, que rola ruidosamente até a borda da vala do carrasco, mostrando o disco ensanguentado do pescoço, as vértebras cortadas, e todos os detalhes de um açougue recém-preparado para exposição. E,

de repente, o tronco decepado, movido por sua mania irresistível por roubos, ergue-se, triunfante, apanha sua própria cabeça como se fosse um presunto ou uma garrafa de vinho e, mais sábio que o grande São Dênis, enfia-a no bolso!²³

Para completar esse “buquê”, pode-se lembrar uma “fábula” de Ambrose Bierce. A impiedade humorística desse autor é bastante adequada, pois o tipo de humor anglo-americano que estamos discutindo aqui nasce inteiramente da mesma fonte geral!

Um homem depenava um ganso vivo, quando a ave lhe disse o seguinte:

“Suponha que você fosse um ganso – acha que iria gostar disso?”, disse o homem, enquanto o depenava.

“Suponha que eu fosse”, respondeu o ganso. “Acha que você gostaria que eu te depenasse?”

“Com certeza que sim!”, respondeu o homem com natural ênfase – porém, com pouca prudência.

“Pois é”, concluiu seu algoz, arrancando mais um punhado de penas. “É exatamente assim que eu me sinto.”²⁴

As *gags* de *Tempos modernos* estão totalmente nesse espírito! “Só as crianças são felizes – e não por muito tempo”, diz a sábia Vassa Zheleznova na peça homônima de Górkí. E não por muito tempo; pois o severo “Você não pode!” dos tutores e os futuros padrões de conduta começam a impor suas interdições sobre os desejos irrestritos da criança desde seus primeiros passos.

Aquele que não consegue, a tempo, subordinar esses limites e forçar suas amarras a seu próprio serviço – aquele que, tendo se tornado adulto, continua sendo criança – será inevitavelmente incapaz de se adaptar à vida, estará sempre numa situação ridícula, será cômico e provocará riso.

Se o método do olhar infantil de Chaplin determina a escolha de seus temas e o tratamento de suas comédias, então, quanto à narrativa, é quase sempre uma comédia de situações: a abordagem ingênua e infantil da vida em choque com suas severas reprimendas adultas.

A genuína e comovente “Alma Simples em Cristo”, imagem sobre a qual sonhava o velho Wagner, revela-se não no *Parsifal* wagneriano cercado pela pompa de Bayreuth e confrontado com o Santo Graal – mas sim em Charlie Chaplin, entre as sarjetas e velas de Kennington!

A amoral e implacável abordagem infantil dos fenômenos, no olhar de Chaplin, aparece com todos os outros traços desarmantes da infância, encarnados nos próprios personagens de suas comédias.

É daí que surge a verdadeira comoção causada por Chaplin, quase sempre capaz de conter-se diante do sentimentalismo premeditado.

Com frequência, essa comoção alcança um autêntico *pathos*. O final de *Pastor de almas* (*The Pilgrim*, 1923) produz um efeito de catarse, quando o xerife, perdendo a paciência, dá um chute no traseiro de Charlie – só depois que Charlie não entendeu as boas intenções do xerife, que queria dar ao condenado fugitivo a oportunidade de cruzar a fronteira e escapar para o México.

Reconhecendo a bondade da alma infantil do fugitivo Charlie – que se passa por pastor e, com isso, salva o dinheiro da igreja da vila –, o xerife não quer ficar atrás em boas ações.

Leva Charlie até a fronteira com o México, do outro lado da qual está a liberdade. Faz de tudo para que Charlie compreenda que deve aproveitar essa chance e escapar.

Mas Charlie simplesmente não entende.

Perdendo a paciência, o xerife o manda colher flores do outro lado da fronteira. Charlie, obediente, atravessa o pequeno fosso que divide a escravidão da liberdade.

Satisfeito, o xerife se afasta.

Mas então, o honestamente infantil Charlie o alcança para lhe entregar as flores que colheu.

Um chute no traseiro desfaz o nó dramático.

Charlie está livre.

E o mais brilhante final de todos os seus filmes – uma obra de gênio – Charlie correndo para longe da câmera com seus saltinhos, enquanto a íris se fecha.

Ao longo da linha da fronteira – um pé nos Estados Unidos, o outro no México.

Como sempre, os detalhes ou episódios mais maravilhosos de seus filmes são aqueles que, além de tudo, servem como imagem ou símbolo do próprio método do autor, nascidos das peculiaridades de sua composição interior.

Assim aqui:

Um pé no território do xerife, da lei, dos pés acorrentados; o outro

no território da liberdade diante da lei, da responsabilidade, do tribunal e da polícia.

A última imagem de *Pastor de almas* é quase um esboço do carácter interior do herói. O esboço de todo conflito presente em seus filmes: um gráfico do método com que alcança seus efeitos extraordinários.

Correr para dentro da íris que se fecha é quase um símbolo de perpetuidade para o meio adulto-meio criança inserido no ambiente e na sociedade dos plenamente adultos.

Vamos nos deter nisso! Embora a sombra de Élie Faure se interponha em nosso caminho, advertindo contra a inserção de metafísica supérflua no sapateado das botas de Chaplin!

Principalmente porque interpretamos esse drama de forma mais ampla – como o drama do “homem comum” nas condições da sociedade contemporânea.

O *homem pequeno* de Fallada, *E Agora?*, é, por assim dizer, uma ponte que liga essas duas interpretações.

Contudo, o próprio Chaplin interpreta seu desfecho: para o pequeno homem da sociedade contemporânea, não há saída.

Exatamente como para a pequena criança – que não pode continuar sendo criança para sempre.

É triste, mas passo a passo, é preciso deixar para trás todos os traços encantadores...

— Lá se vai a ingenuidade...

— Lá se vai a confiança...

— Lá se vai a leveza de espírito...

... e tantos outros traços que não cabem na sociedade “civilizada”...

Lá se vai a recusa em considerar os interesses do outro...

Lá se vai a recusa em seguir as regras geralmente aceitas...

Lá se vai a contenção do egoísmo imediato da criança...

“Rindo, nos despedimos do passado”²⁵ – e assim aqui também.

Rindo e sofrendo...

Mas agora, por um momento, imaginemos que um homem tenha crescido e, ao mesmo tempo, conservado intactos os traços infantis em sua plenitude. O primeiro e mais importante deles – o egoísmo completo e a total ausência de freios morais.

Então, temos diante de nós um agressor descarado, um conquistador, um Átila.

Chaplin – que mais tarde denunciaria o Átila contemporâneo – não pôde deixar, no passado, de querer interpretar... Napoleão.

Há tempos ele acalenta esse pensamento e esse projeto.

Neste cenário, Napoleão não morre em Santa Helena. Ele se torna pacifista, consegue escapar da ilha e retorna secretamente à França. Lá, acaba cedendo gradualmente à tentação e prepara um golpe de Estado.

“Contudo, quando a revolução está prestes a começar, chega a notícia de que Napoleão morreu em Santa Helena. Era seu sócia, na verdade, mas todos acreditam que o verdadeiro morreu. Todos os seus planos são arruinados, e Napoleão morre de desgosto. Suas últimas palavras serão: *Foi a notícia da minha morte que me matou.*”²⁶

Essa frase ultrapassa o imortal telegrama de Mark Twain: “As notícias sobre minha morte foram um tanto exageradas.”

O próprio Chaplin descreve o filme como trágico. O filme foi concebido, mas nunca realizado.

Napoleão teria ocupado um lugar na galeria dos personagens chaplinianos como a imagem do ideal infantilista fracassado.

Correspondendo aos “tempos modernos” do fascismo, que tomam o lugar da época dos *Tempos modernos* de Chaplin, ocorre uma mudança significativa em sua arte.

O método de efeitos cômicos de Chaplin, infalivelmente vitorioso por meio de sua abordagem infantil aos fenômenos, subitamente sofre uma mudança fundamental no caráter dos personagens retratados em *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940).

Eles já não são mais quebrados como antes, mas agora triunfantes, desenfreados e impulsivos.

O método do autor torna-se um gráfico das características de seu herói.

E, ao mesmo tempo, um herói que o próprio autor encarna na tela com sua atuação.

Lá está ele – o herói “infantilista” no auge de seu poder.

Hynkel examina invenções submetidas por inventores de sucesso.

Eis aqui um colete à prova de balas.

A bala de Hynkel o perfura sem resistência.

O inventor morre instantaneamente e cai como tralha inútil.

Eis o homem com um intrigante chapéu-paracaídas, que salta do topo do palácio.

O ditador escuta.

Olha para baixo.

O inventor se espatifou.

Seu comentário é soberbo:

“Mais uma vez vocês me empurram esse lixo de má qualidade!”

Não é isso uma cena da infância?

A liberdade das crianças em relação à moral é o que mais espanta na visão de Chaplin.

Antes, Chaplin sempre interpretava o lado dos que sofrem, como o pequeno barbeiro do gueto – papel que ele interpreta como segundo personagem em *O grande ditador*.

Os Hynkels de seus outros filmes eram antes de tudo policiais; depois, o gigante faminto que queria devorá-lo disfarçado de galinha em *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925); depois, muitos e muitos policiais; a esteira transportadora em *Tempos modernos*, e a imagem do ambiente terrível da realidade terrível naquele filme.

Em *O grande ditador*, ele interpreta ambos.

Ele representa os dois polos diametralmente opostos do infantilismo: o triunfante e o derrotado.

E é por isso, sem dúvida, que o impacto desse filme é tão impressionante.

E sem dúvida também porque, neste filme, Chaplin fala com sua própria voz.

Pela primeira vez, não é ele quem está sob o domínio de seu método e visão, mas o método e a apresentação, consciente e voluntária, estão em suas mãos adultas. Tudo isso se deve ao fato de que, do início ao fim, fala aqui a coragem cívica – clara, vibrante e distinta – a coragem não apenas de um adulto, mas de um Grande Homem, com letras maiúsculas.

E com isso, Chaplin se firma com igual grandeza no rol dos maiores mestres da luta secular da sátira contra as trevas, ao lado de Aristófanes de Atenas, Erasmo de Roterdã, François Rabelais de Meudon, Jonathan Swift de Dublin, François-Marie Arouet de Voltaire, de Ferney.

E talvez até à frente dos demais, se levarmos em conta a escala do Golias da Baixeza, da Vilania e do Obscurantismo Fascista, esmagado

pelo estilingue do riso do menor dos Davis – Charles Spencer Chaplin,
de Hollywood.

Doravante nomeado:

Charlie, o Adulto.

CHAPLIN NOS VELHOS FILMES

SIEGFRIED KRACAUER

Publicado originalmente em *Frankfurter Zeitung* em 21 de fevereiro de 1930. Traduzido por Julio Bezerra a partir da versão em inglês publicada em KAES, Anton, BAER, Nicholas, COWAN, Michael (eds.). *The promise of cinema: German film theory, 1907–1933*. Oakland, California: University of California Press, 2016. Tradução do inglês de Julio Bezerra.

No texto a seguir, Siegfried Kracauer reflete sobre as primeiras comédias de Chaplin, vendo nelas não apenas prenúncios de suas obras-primas, mas também possibilidades alternativas que residem em todo começo: “Uma indecisão encantadora que, como a infância, agora tem seu próprio direito de existir.” A ênfase de Kracauer na “atmosfera de conto de fadas” nos trabalhos de Chaplin pode ser vista no contexto de seu interesse contínuo pelas dimensões progressistas e até utópicas dos contos de fadas; em *O ornamento das massas* (1927), ele de fato associara os contos de fadas ao “triunfo da verdade”, atribuindo as revoluções dos últimos 150 anos a uma racionalidade derivada em parte da “razão dos contos de fadas” (*Märchenvernunft*)²⁷. Kracauer escreveu repetidamente sobre Chaplin durante o período de Weimar, incluindo críticas de *Em busca do ouro* (6 de novembro de 1926), *O Circo* (15 de fevereiro de 1928), *Pastor de almas* (23 de dezembro de 1929) e *Luzes da cidade* (29 de março de 1931) no *Frankfurter Zeitung*, assim como os artigos gerais “Chaplin chega!” (*Frankfurter Zeitung*, 11 de março de 1931) e “O triunfo de Chaplin” (*Neue Rundschau*, abril de 1931).

Mais uma vez, uma série de velhas comédias de Chaplin foi reunida (pelo distribuidor Karriere) em um programa de filmes. Assistir a elas provoca não apenas alegria, mas também aquela maravilhosa sensação de arrepio que surge sempre que as origens de grandes obras vêm à tona. Os motivos essenciais de *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925) e *O Circo* (*The Circus*, 1928) ainda não são evidentes; ainda poderiam haver

outras possibilidades que não conduziriam necessariamente à realidade posterior. Uma indecisão encantadora que, como a infância, agora tem seu próprio direito de existir. Nos ambientes dessas primeiras comédias pastelão, apenas Charlie continua vivo. Os cortes dos paletós dos homens, junto com as roupas e chapéus das mulheres, todos ressurgem do túmulo como os gestos convencionais da época, mas não podem ser retidos. Porém, a bengalinha, as botas esfarrapadas e todo o figurino do vagabundo com as calças folgadas se movimentam pelos cenários com a mesma jovialidade de outrora. Eis o quão efêmeras são as classes altas em contraste com o lumpemproletariado; obras literárias sofisticadas envelhecem, enquanto os contos de fadas permanecem. A atmosfera de conto de fadas que permeia as criações posteriores já pode ser sentida nos começos. Talvez – ou melhor, certamente – ela remonte às impressões da criança que era em casa nas ruas de Londres. Os gigantes enormes e os homens barbados, com quem ele já contracena em seus primeiros filmes, devem tê-lo impressionado por lá. Covarde e resiliente, ele salta entre eles como um moleque de rua, astuto e contemplativo. Mas o moleque de rua é, na verdade, um príncipe da terra de ninguém. Charlie desliza sobre a pista de patinação como um príncipe com sua dama; ele está em seu elemento, de fato, flutuando rumo à sua casa de conto de fadas. A delicadeza minuciosa de sua figura torna-se uma metáfora para a nobre linhagem do vagabundo, que é um excluído neste mundo.

CHAPLIN EM DOSE DUPLA

THEODOR W. ADORNO

Publicado originalmente em *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 9.1, 1996, pp. 57–61.
Tradução para o inglês de John MacKay. Tradução para o português de Julio Bezerra.

INTRODUÇÃO DO TRADUTOR JOHN MACKAY

Nos seus escritos sobre a cultura contemporânea, Theodor W. Adorno tendia a tratar o riso com desconfiança – especialmente o tipo de riso gerado por comédias cinematográficas populares e outros produtos da chamada “indústria cultural”. O que recebia seu corretivo cômico nesses filmes, segundo ele, era tudo aquilo que se opunha ao status quo ou que não podia ser assimilado por ele; essa alegria, afirmava Adorno, produzia uma falsa sensação de libertação, mascarando uma conformidade cega a uma ordem social cruel. Na *Dialética do esclarecimento*, ele observa, com pesar:

*Na sociedade falsa, o riso é uma doença que atacou a felicidade e a está arrastando para sua totalidade sem valor. Rir de algo é sempre escarnecê-lo, e a vida que, segundo Bergson, rompe a barreira através do riso, é na verdade uma vida bárbara invasora, uma autoafirmação pronta para desfilar sua libertação de qualquer escrúpulo quando a ocasião social se apresenta. Tal plateia risonha é uma paródia da humanidade. Seus membros são mônadas, todos dedicados ao prazer de estar prontos para tudo às custas de todos os outros. Sua harmonia é uma caricatura da solidariedade. O que há de demoníaco nesse falso riso é que ele é uma paródia irresistível do melhor – aquilo que é conciliador. O deleite é austero: res severa verum gaudium.*²⁸

Apesar disso, assim como seus colegas Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, Adorno era um grande admirador do mais célebre comediante das telas: Charlie Chaplin. Para os três, essa admiração era informada por uma sensibilidade aos tons políticos do trabalho de Chaplin. Benjamin escreveu que Chaplin havia se dirigido “ao mais internacional e ao mais revolucionário afeto das massas – o riso”²⁹, enquanto Kracauer observou “um toque de utopia nos desafios [de Chaplin] ao espaço, ao tempo e à gravidade.”³⁰

Os dois breves ensaios que seguem são respostas de Adorno tanto à dureza pungente da arte de Chaplin quanto à figura de Chaplin como homem, a quem conheceu durante o exílio californiano (1941–49). Seus comentários, que culminam em uma notável anedota pessoal, insinuam uma concepção alternativa do riso – um riso crítico, sóbrio e consciente de suas afinidades com a dominação.

O primeiro ensaio foi publicado com o título “Kierkegaard profetiza Chaplin” no *Frankfurter Zeitung*, em 22 de maio de 1930; o segundo, como “Chaplin em Malibu”, na *Neue Rundschau*, vol. 3, ano 75, 1964; ambos apareceram juntos pela primeira vez sob o presente título no volume *Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969), pp. 89–93.

I. PROFETIZADO POR KIERKEGAARD

Em *A Repetição*, um de seus escritos pseudônimos iniciais, Kierkegaard oferece um tratamento detalhado do gênero da farsa – fiel a uma convicção que frequentemente o levava a buscar, nos refugos da arte, aquilo que escapa às pretensões das grandes obras fechadas e autônomas. Nesse texto, ele fala do antigo Teatro Friedrichstädter, em Berlim, e descreve um comediante chamado Beckmann³¹, cuja imagem evoca, com a fidelidade suave de um daguerreótipo, a figura de um Chaplin que ainda estava por vir. O trecho diz:

Ele não é apenas capaz de andar – ele é capaz de chegar andando. Chegar andando é algo muito distinto, e por meio desse gênio ele também improvisa toda a ambientação cênica. Ele não só consegue representar um artesão itinerante; ele é capaz de chegar andando como tal, de modo que a gente experimenta tudo: contempla a vila sorridente a partir da estrada empoeirada, ouve

*seu rumor suave, vê o caminho que leva ao lado da lagoa do vilarejo quando se vira ali pela ferraria – onde se vê [Beckmann] andando com seu pequeno embrulho nas costas, sua bengala na mão, tranquilo e intrépido. Ele pode chegar ao palco seguido por moleques de rua – que não se veem.*³²

Aquele que “vem andando” é Chaplin, que roça o mundo como um meteoro lento, mesmo quando parece estar em repouso; a paisagem imaginária que ele traz consigo é a aura do meteoro, que aqui se condensa, no ruído calmo da aldeia, em uma paz transparente, enquanto ele passeia com a bengala e o chapéu que tão bem lhe caem. A cauda invisível dos moleques de rua é a cauda do cometa através da qual a Terra passa quase sem perceber. Mas, quando recordamos a cena de *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925), na qual Chaplin, como uma fotografia fantasmagórica em um filme vivo, chega caminhando até a cidade de garimpeiros e desaparece rastejando numa cabana, parece que sua figura – de súbito reconhecida por Kierkegaard – já habitava o cenário urbano de 1840 como figurante (*staffage*); e somente agora, desse pano de fundo, a estrela finalmente emergiu.

II. EM MALIBU

O fato de que a profundidade se irrite com temas profundos – preferindo, como diria Benjamin, se apegar àquilo que é desprovido de intenção³³ – seria algo salutar, se ao menos a profundidade, tão satisfeita consigo mesma e alheia ao objeto, não se esgotasse em si. Com frequência, a profundidade usa temas pouco explorados como pretexto para a imprecisão e a banalidade, explorando a suposta incapacidade de resistência daquilo que, por si mesmo, não propõe significados e que, talvez, por sua imediatividade, tenda à banalidade ou à tolice, tanto quanto as ideias vazias às quais se afia o espírito engenhoso. A ligação entre espírito e palhaço é tão compreensível quanto infeliz. O queridinho das crianças não é poupado de nenhuma demonologia; é a ele que se deve certificar novamente o riso que provoca, antes de ornamentá-lo com os enfeites das “grandes categorias”, que pendem frouxas e menos engraçadas sobre ele do que seu traje tradicional. Ao menos, deveria ser-lhe concedido um longo e profundo período de graça.

A psicanálise tenta relacionar a figura do palhaço às formações reativas da primeira infância – antes de qualquer cristalização de um eu estável.³⁴ Como sempre, a situação é a mesma: mais se aprenderia sobre o palhaço com as crianças, que, tal como o fazem misteriosamente com os animais, comunicam-se com sua imagem e com o sentido de sua atividade – atividade esta que, de fato, nega o sentido. Somente quem domina a linguagem comum ao palhaço e às crianças – uma linguagem distanciada do sentido – compreenderia o palhaço, em quem a Natureza fugitiva se despede, chocada, como o velho da ilustração “Adeus, inverno”³⁵: essa Natureza, reprimida de forma implacável pelo processo de tornar-se adulto, tal como essa linguagem, é irrecuperável para os adultos.

Sua perda exige silêncio – especialmente diante de Chaplin. Pois sua precedência sobre os demais palhaços – entre os quais se orgulha de contar-se (até onde sei, o único clube ao qual pertence) – incita interpretações que o elevam, mas que o ferem mais à medida que o glorificam. Desviam-se, assim, do enigma cuja solução é a única tarefa interpretativa digna de Chaplin.

Não desejo ofender dessa maneira. Apenas porque o conheci, muitos anos atrás, é que me permito ressaltar – sem pretensões filosóficas – duas ou três observações que talvez contribuam para uma descrição de sua imagem (*zur écriture seines Bildes*). Sabe-se o quanto Chaplin se difere, em privado, do vagabundo que aparece na tela. No entanto, essa diferença não se limita à sua elegância requintada, que ele, como palhaço, parodia. Refere-se à expressão. Não se trata de compaixão por uma vítima mendicante, abandonada e irredutível. Pelo contrário: sua agilidade poderosa, explosiva e espirituosa evoca um predador prestes a saltar. Só por meio dessa qualidade bestial é que a infância primordial teria conseguido se impor com segurança na vida desperta.

Há algo em Chaplin, como sujeito empírico, que não sugere que ele seja vítima, mas antes – de maneira ameaçadora – que ele procuraria vítimas, pularia sobre elas, rasgando-as em pedaços. Pode-se imaginar que a dimensão críptica de Chaplin – justamente aquilo que faz deste palhaço tão perfeito algo mais que um exemplar de sua espécie – reside no fato de que ele projeta sobre o ambiente sua própria violência e seu impulso de dominação, e que, por meio dessa projeção de sua própria culpabilidade, ele produz a inocência que lhe confere mais poder do que qualquer poder possui. Um tigre-de-bengala vegetariano: reconfortante,

porque sua bondade – aquela que as crianças aclamam – está em pacto com o próprio mal que tenta destruí-lo em vão – em vão, pois ele já destruiu esse mal em sua própria imagem.

A presença de espírito e a onipresença da capacidade mimética também caracterizam o Chaplin empírico. Sabe-se que ele não restringe sua arte mimética aos filmes, que desde jovem realiza em longos intervalos e sob intensa e aberta autocrítica. Ele atua incessantemente, como o acrobata de Kafka, que dorme na bagageira do trem para não interromper o treino nem por um instante. Passar tempo com ele é presenciar uma performance contínua. Mal se ousa falar com ele – não por reverência à sua fama (ninguém se distancia menos ou é menos pretensioso do que ele), mas por medo de perturbar o feitiço da performance. É como se ele, por meio de seu comportamento mimético, fizesse recuar a vida adulta e racional, apaziguando-a. Isso confere à sua existência um elemento imaginário, que vai além das formas oficiais da arte. Se Chaplin, como cidadão privado, carece das feições do palhaço famoso (como se tais traços estivessem sob tabu), ele possui ainda mais do malabarista. O *Rastelli* da mímica³⁶, ele brinca com as incontáveis bolas de sua pura possibilidade, fixando seu giro inquieto em um tecido que tem tão pouco em comum com o mundo causal quanto a Cidade das Nuvens com a gravitação da física newtoniana. Mudança incessante e espontânea: em Chaplin, isso é a utopia de uma existência livre do fardo de ser-si-mesmo.

Seu Don Juan era esquizofrênico.

Talvez eu possa justificar o fato de estar falando sobre ele ao relatar um certo privilégio que me foi concedido – inteiramente sem que eu o merecesse. Ele uma vez me imitou, e certamente sou um dos poucos intelectuais a quem isso aconteceu, e que pode relatar o momento em que isso aconteceu. Estávamos reunidos, com muitos outros, em uma vila em Malibu, no litoral de Los Angeles. Enquanto Chaplin estava ao meu lado, um dos convidados se despedia mais cedo. Diferente de Chaplin, eu estendi a mão para me despedir de modo um tanto distraído e, quase instantaneamente, recuei bruscamente. O homem era um dos protagonistas de *Os melhores anos de nossas vidas*, filme célebre logo após a guerra; ele havia perdido uma das mãos durante o conflito, e em seu lugar usava garras metálicas funcionais.³⁷ Quando apertei sua mão direita e senti a pressão de volta, fiquei extremamente surpreso, mas percebi imediatamente que não poderia revelar meu choque ao

homem ferido de forma alguma. Em uma fração de segundo, transformei minha expressão de susto em uma careta cortês – que deve ter sido muito mais horrenda. O ator mal havia se afastado e Chaplin já estava reencenando a cena. Todo o riso que Chaplin provoca está sempre tão próximo da crueldade; é somente nessa proximidade com a crueldade que ele encontra sua legitimação e seu elemento salvífico. Que essa lembrança – e minha gratidão por ela – **seja meu parabéns a ele por seu 75º aniversário.**³⁸

POR QUE UMA CARTA SEMPRE CHEGA AO SEU DESTINO?

SLAVOJ ZIZER

Publicado originalmente em *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*.
New York and London: Routledge, 2007, pp. 1–11. Tradução de Julio Bezerra.

MORTE E SUBLIMAÇÃO: A CENA FINAL DE LUZES DA CIDADE

O TRAUMA DA VOZ

Pode parecer peculiar, até mesmo absurdo, colocar Chaplin sob o signo da “morte e da sublimação”: não é o universo dos filmes de Chaplin um universo repleto de vitalidade nada sublime, até vulgar – o exato oposto de uma úmida obsessão romântica com a morte e a sublimação? Pode ser. Mas as coisas se complicam em um ponto específico: o ponto da intrusão da voz.

É a voz que corrompe a inocência do burlesco mudo, desse paraíso oral-anal pré-edípico de devorar e destruir sem freios, ignorante da morte e da culpa: “Nem a morte nem o crime existem no mundo polimorfo do burlesco, onde todos dão e recebem golpes à vontade, onde bolos de creme voam e onde, em meio ao riso geral, prédios desabam. Nesse mundo de pura gestualidade – que é também o mundo dos desenhos animados (substituto do *slapstick* perdido) – os protagonistas são geralmente imortais... a violência é universal e sem consequências, não há culpa.”³⁹

A voz introduz uma fissura nesse universo pré-edípico de continuidade imortal: ela funciona como um corpo estranho que mancha a superfície inocente da imagem, uma aparição fantasmática que nunca pode ser fixada a um objeto visual determinado; e isso altera toda a economia

do desejo. A vitalidade vulgar e inocente do cinema mudo se perde, entramos no reino do duplo sentido, do significado oculto, do desejo reprimido – a própria presença da voz transforma a superfície visual em algo enganoso, em um chamariz: “O cinema era alegre, inocente e sujo. Tornar-se-á obsessivo, fetichista e gelado.”⁴⁰ Em outras palavras: o cinema era chapliniano, tornar-se-á hitchcockiano.

Não é por acaso, portanto, que o advento da voz – do cinema falado – introduza uma certa dualidade no universo de Chaplin: uma cisão inquietante na figura do vagabundo. Lembremo-nos dos três grandes filmes falados de Chaplin: *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952) – todos marcados pelo mesmo humor melancólico e doloroso. Todos giram em torno do mesmo problema estrutural: o de uma linha indefinível de demarcação, de um certo traço difícil de especificar em termos de propriedades positivas, cuja presença ou ausência altera radicalmente o estatuto simbólico do objeto:

*Entre o pequeno barbeiro judeu e o ditador, a diferença é tão insignificante quanto a de seus respectivos bigodes. No entanto, resulta em duas situações infinitamente distantes, tão opostas quanto as do algoz e da vítima. Do mesmo modo, em Monsieur Verdoux, a diferença entre os dois aspectos ou comportamentos do mesmo homem – o assassino de senhoras e o marido amoroso de uma esposa paralítica – é tão tênue que exige toda a intuição da esposa para perceber, por premonição, que algo nele “mudou”. [...] A questão ardente em Luzes da Ribalta é: o que é esse “nada”, esse sinal da velhice, essa pequena diferença de banalidade, por conta da qual o número do palhaço engraçado se transforma em um espetáculo enfadonho?*⁴¹

Esse traço diferencial que não pode ser reduzido a alguma qualidade positiva é o que Lacan chama de *le trait unaire*, o traço unário: um ponto de identificação simbólica ao qual se prende o real do sujeito. Enquanto o sujeito está ligado a esse traço, temos diante de nós uma figura carismática e fascinante; tão logo esse vínculo se rompe, tudo o que resta são os restos enfadonhos. O ponto crucial, no entanto, que não se deve perder de vista, é como essa cisão é condicionada pela chegada da voz, ou seja, pelo simples fato de que a figura do vagabundo é forçada a falar: em O

grande ditador, Hinkel fala, enquanto o barbeiro judeu permanece mais próximo do vagabundo mudo; em *Luzes da Ribalta*, o palhaço no palco é mudo, enquanto o velho resignado nos bastidores fala...

A conhecida aversão de Chaplin ao som, portanto, não deve ser descartada como um simples apego nostálgico a um paraíso silencioso; ela revela um conhecimento – ou ao menos uma intuição – mais profundo que o habitual sobre o poder disruptivo da voz, sobre o fato de que a voz funciona como um corpo estrangeiro, como um tipo de parasita que introduz uma cisão radical: o advento da Palavra desequilibra o animal humano e o transforma numa figura ridícula e impotente, que gesticula e se esforça desesperadamente para recuperar um equilíbrio perdido. Em nenhum outro lugar essa força disruptiva da voz se manifesta com mais clareza do que em *Luzes da cidade* (*City Lights*, 1931), nesse paradoxo de um filme mudo com trilha sonora: uma trilha sem palavras, apenas música e alguns ruídos tipificados de objetos. É precisamente aí que a morte e o sublime irrompem com toda a sua força.

A INTERPOSIÇÃO DO VAGABUNDO

Na história do cinema, *Luzes da cidade* talvez seja o caso mais puro de um filme que, por assim dizer, aposta tudo em sua cena final – todo o filme serve, em última instância, apenas como preparação para o momento conclusivo, e quando esse momento chega, quando (para usar a frase final do “Seminário sobre ‘A Carta Roubada’”, de Lacan) “a carta chega ao seu destino”⁴², o filme pode terminar imediatamente. O filme é, portanto, estruturado de maneira estritamente “teleológica”, todos os seus elementos apontam para o momento final, a culminância tão aguardada; razão pela qual também poderíamos usá-lo para questionar o procedimento usual da desconstrução da teleologia: talvez ele anuncie uma espécie de movimento rumo ao desfecho final que escapa à economia teleológica tal como descrita (ou até mesmo, diríamos, reconstruída) pelas leituras desconstrucionistas.⁴³

Luzes da cidade é a história do amor de um vagabundo por uma jovem cega que vende flores em uma rua movimentada e que o confunde com um homem rico. Por meio de uma série de aventuras com um milionário excêntrico que, quando bêbado, trata o vagabundo com grande gentileza, mas, quando sóbrio, sequer o reconhece (foi aqui que Brecht

teria encontrado a ideia para *Puntila e seu criado Matti?*), o vagabundo consegue obter o dinheiro necessário para uma operação que restaura a visão da moça. Em seguida, ele é preso por roubo e condenado à prisão. Após cumprir sua pena, vagueia sozinho e desolado pela cidade, até que, de repente, passa diante de uma floricultura e vê a garota. A operação foi bem-sucedida e agora ela comanda um negócio próspero, mas ainda espera o Príncipe Encantado dos seus sonhos, aquele cuja dádiva cavaleiresca permitiu que sua visão fosse restaurada. Sempre que um jovem bonito entra em sua loja, ela se enche de esperança – e, repetidamente, se decepçiona ao ouvir a voz. O vagabundo a reconhece imediatamente, mas ela não o reconhece, pois tudo o que sabe sobre ele é sua voz e o toque de sua mão: tudo o que ela vê através da vitrine (que os separa como uma tela) é a figura ridícula de um vagabundo, um excluído social. Ao vê-lo deixar cair uma rosa (uma lembrança dela), ela sente pena dele; seu olhar apaixonado e desesperado comove sua compaixão. Sem saber quem ou o que a espera, ainda de bom humor e com ironia (ela comenta para a mãe, na loja: “Fiz uma conquista!”), ela sai para a calçada, entrega-lhe uma nova rosa e pressiona uma moeda em sua mão. Nesse exato momento, ao tocarem as mãos, ela finalmente o reconhece pelo toque. Imediatamente, torna-se séria e pergunta: “É você?” O vagabundo acena com a cabeça e, apontando para os olhos dela, pergunta: “Você pode ver agora?” Ela responde: “Sim, eu posso ver agora”; o filme então corta para um plano médio do vagabundo, com os olhos cheios de medo e esperança, sorrindo timidamente, incerto quanto à reação da garota – satisfeito e ao mesmo tempo inseguro por estar tão totalmente exposto a ela – e assim o filme termina.

No nível mais elementar, o efeito poético dessa cena se baseia no duplo sentido da troca final: “Eu posso ver agora” refere-se tanto à visão física restaurada quanto ao fato de que a garota agora vê seu Príncipe Encantado tal como ele realmente é: um pobre vagabundo.⁴⁴ Esse segundo sentido nos coloca no coração do problema lacaniano: trata-se da relação entre a identificação simbólica e o que dela sobra, o resto, o objeto-excremento que escapa à simbolização. Poderíamos dizer que o filme encena o que Lacan, em *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, chama de “separação”, ou seja, a separação entre o *eu ideal* (a identificação simbólica do sujeito) e o objeto: a queda, a segregação do objeto em relação à ordem simbólica.⁴⁵

Como Michel Chion apontou em sua brilhante interpretação de *Luzes da cidade*⁴⁶, a característica fundamental da figura do vagabundo é sua interposição: ele está sempre interposto entre um olhar e seu “objeto próprio”, captando sobre si um olhar destinado a outro, a um ponto ou objeto ideal – uma mancha que perturba a comunicação “direta” entre o olhar e seu objeto “correto”, desviando o olhar reto, transformando-o numa espécie de estrabismo. A estratégia cômica de Chaplin consiste em variações desse motivo fundamental: o vagabundo ocupa acidentalmente um lugar que não é seu, para o qual não foi destinado – ele é confundido com um homem rico ou com um convidado distinto; fugindo de seus perseguidores, encontra-se de repente no palco, no centro da atenção de inúmeros olhares... Nos filmes de Chaplin, encontramos até uma espécie de teoria selvagem da origem da comédia a partir da cegueira da audiência, ou seja, de uma divisão provocada pelo olhar equivocado: em *O Circo* (*The Circus*, 1928), por exemplo, o vagabundo, fugindo da polícia, acaba em cima de uma corda no topo da tenda; começa a gesticular freneticamente, tentando manter o equilíbrio, enquanto a plateia ri e aplaude, tomando sua luta desesperada pela sobrevivência como virtuosismo cômico – a origem da comédia reside justamente nessa cegueira cruel, nessa ignorância da realidade trágica da situação.⁴⁷

Na primeira cena de *Luzes da cidade*, o vagabundo assume esse papel de mancha na imagem: diante de um grande público, o prefeito da cidade inaugura um novo monumento; quando puxa a cobertura branca, a audiência surpresa descobre o vagabundo, dormindo calmamente no colo da gigantesca estátua. Acordado pelo barulho, consciente de que é o foco inesperado da atenção de milhares de olhos, o vagabundo tenta descer o monumento o mais rápido possível, seus esforços desajeitados provocando gargalhadas... O vagabundo é, assim, um objeto de um olhar que visava outra coisa ou pessoa: ele é confundido com outro e aceito como tal ou, tão logo a audiência percebe o engano, transforma-se em uma mancha perturbadora da qual se tenta se livrar o mais rápido possível. Sua aspiração fundamental (que também serve de chave para a cena final de *Luzes da cidade*) é finalmente ser aceito como “ele mesmo”, e não como substituto de outro – e, como veremos, o momento em que o vagabundo se expõe ao olhar do outro, oferecendo-se sem qualquer apoio numa identificação ideal, reduzido à sua existência nua de resto objetal, é muito mais ambíguo e arriscado do que pode parecer.

O acidente em *Luzes da cidade* que desencadeia a identificação equivocada ocorre logo no início. Fugindo da polícia, o vagabundo atravessa a rua passando entre carros parados num engarrafamento; ao sair do último carro e bater à porta traseira, a moça associa automaticamente esse som – o baque – a ele; isso, somado ao pagamento generoso – suas últimas moedas – que ele lhe dá por uma rosa, produz nela a imagem de um benevolente e rico dono de um carro de luxo. Aqui, uma homologia com o não menos famoso mal-entendido inicial de *Intriga internacional* (North by Northwest, 1959), de Hitchcock, se impõe automaticamente: a cena em que, por coincidência, Roger O. Thornhill é confundido com o misterioso agente americano George Kaplan (ele faz um gesto para o recepcionista do hotel exatamente no momento em que este entra no salão e grita: “Telefonema para o Sr. Kaplan!”): aqui também, o sujeito se vê, por acaso, ocupando um certo lugar na rede simbólica. Mas o paralelo vai ainda mais longe: como se sabe, o paradoxo fundamental da trama de *Intriga internacional* é que Thornhill não é simplesmente confundido com outra pessoa; ele é confundido com alguém que não existe, com um agente fictício criado pela CIA para desviar a atenção de seu agente real; em outras palavras, Thornhill se vê ocupando, preenchendo, um lugar vazio na estrutura. Esse também foi o problema que causou tantos atrasos durante as filmagens da cena de identificação equivocada em *Luzes da cidade*: as filmagens se arrastaram por meses. O resultado não satisfazia Chaplin enquanto ele insistia em representar o homem rico por quem o vagabundo era confundido como uma “pessoa real”, como outro sujeito dentro da realidade diegética do filme; a solução surgiu quando Chaplin percebeu, num lampejo de *insight*, que o homem rico não precisava existir de fato, bastava que fosse uma formação fantasmática da moça pobre – ou seja, na realidade, uma única pessoa (o Vagabundo) era suficiente. Essa também é uma das intuições elementares da psicanálise: na rede das relações intersubjetivas, cada um de nós é identificado com, ou fixado a, um certo lugar na estrutura simbólica do outro. A psicanálise sustenta aqui o exato oposto da opinião comum, segundo a qual as figuras do fantasma não passam de distorções ou combinações de modelos “reais”, de pessoas de carne e osso que conhecemos na experiência. Só conseguimos nos relacionar com essas “pessoas reais” na medida em que somos capazes de identificá-las com um lugar em nosso espaço fantasmático simbólico ou, para dizer de

forma mais patética: apenas na medida em que elas preenchem um lugar previamente estabelecido em nosso sonho – nos apaixonamos por uma mulher à medida que seus traços coincidem com a figura fantasmática da Mulher; o “pai real” é um indivíduo miserável obrigado a sustentar o fardo do Nome-do-Pai, jamais plenamente à altura de seu mandato simbólico, e assim por diante.⁴⁸

A função do vagabundo é, portanto, literalmente a de um intercessor, intermediário, mensageiro: uma espécie de elo de ligação, mensageiro do amor, mediador entre ele mesmo (isto é, sua própria figura ideal: o personagem fantástico do Príncipe Encantado rico na imaginação da moça) e a garota. Ou, na medida em que esse homem rico se encarna ironicamente no milionário excêntrico, o vagabundo mediatiza a relação entre ele e a moça – sua função, no fim das contas, é transferir o dinheiro do milionário para a garota (por isso, do ponto de vista estrutural, é necessário que o milionário e a garota jamais se encontrem). Como mostrou Chion, essa função intermediária do vagabundo pode ser detectada pela interconexão metafórica entre duas cenas consecutivas que nada têm em comum no plano diegético. A primeira ocorre no restaurante onde o vagabundo é tratado pelo milionário: ele come espaguete à sua maneira, e quando uma serpentina cai sobre seu prato, ele a confunde com espaguete e a engole continuamente, levantando-se, ficando na ponta dos pés (a serpentina pendura-se do teto como um tipo de maná celeste), até que o milionário a corta. Um cenário edípico elementar é encenado: a serpentina é uma metáfora do cordão umbilical que liga o vagabundo ao corpo materno, e o milionário atua como um pai substituto, cortando esse vínculo com a mãe. Na cena seguinte, vemos o vagabundo na casa da moça, onde ela pede que ele segure a lâ para que ela a enrole em um novelo; em sua cegueira, ela agarra acidentalmente a ponta da roupa de baixo de lã do vagabundo, que sai de dentro de seu casaco, e começa a puxar o fio, enrolando-o. A conexão entre as duas cenas é, portanto, clara: o que ele recebeu do milionário – o alimento ingerido, a serpentina infinita – agora é secretado de sua barriga e entregue à moça.

E – aqui reside nossa tese —, por essa razão, em *Luzes da cidade*, a carta chega duas vezes ao seu destino, ou, dito de outra forma, o carteiro toca duas vezes: primeiro, quando o vagabundo consegue entregar à moça o dinheiro do homem rico, ou seja, quando cumpre com sucesso sua missão de mediador; e segundo, quando a moça reconhece em sua

figura ridícula o benfeitor que tornou possível sua operação. A carta definitivamente chega ao seu destino quando deixamos de nos legitimar como meros mediadores, portadores das mensagens do Grande Outro; quando deixamos de ocupar o lugar do *Ideal do Eu* no espaço fantasmático do outro; quando se realiza a separação entre o ponto de identificação ideal e o peso massivo de nossa presença fora da representação simbólica; quando deixamos de atuar como substitutos do Ideal para o olhar do outro – em suma, quando o outro se confronta com o que sobra de nós depois que perdemos nosso suporte simbólico. A carta chega ao seu destino quando deixamos de ser “preenchimentos” de lugares vazios na estrutura fantasmática do outro, ou seja, quando o outro finalmente “abre os olhos” e percebe que a verdadeira carta não é a mensagem que deveríamos entregar, mas o nosso próprio ser, o objeto em nós que resiste à simbolização. E é precisamente essa separação que ocorre na cena final de *Luzes da cidade*.

A SEPARAÇÃO

Até o final do filme, o vagabundo está confinado ao papel de mediador, circulando entre duas figuras que, juntas, formariam um casal ideal (o homem rico e a moça pobre) e assim possibilitando a comunicação entre eles, mas ao mesmo tempo sendo um obstáculo à sua comunicação direta – a mancha que impede o contato imediato, o intruso que nunca está em seu próprio lugar. Na cena final, porém, esse jogo termina: o vagabundo finalmente se expõe em sua presença, aqui está ele, representando nada, ocupando o lugar de ninguém, devendo ser aceito ou recusado.

E o gênio de Chaplin se evidencia justamente no fato de que ele decidiu encerrar o filme de modo abrupto e inesperado, no momento mesmo da exposição do vagabundo: o filme não responde à pergunta “Ela vai aceitá-lo ou não?” – a ideia de que ela aceitará e de que viverão felizes para sempre não tem fundamento algum no filme. Ou seja, para o desfecho feliz tradicional, seria necessário um contraplano adicional ao do vagabundo olhando com esperança e tremor para a garota: um plano dela retornando um sinal de aceitação, por exemplo, e depois, talvez, um plano dos dois se abraçando. Nada disso aparece no filme: ele se encerra no momento de absoluta incerteza e abertura, quando a moça – e, junto com ela, nós, os espectadores – somos confrontados diretamente com a

questão do “amor ao próximo”. Será que essa criatura ridícula, desajeitada, cuja presença massiva nos atinge de repente com uma proximidade quase insuportável, é realmente digna de seu amor? Ela será capaz de aceitar – de assumir – esse excluído social que surgiu como resposta ao seu desejo ardente? E – como apontou William Rothman⁴⁹ –, a mesma pergunta deve ser feita no sentido oposto: não apenas “há um lugar nos sonhos dela para essa criatura esfarrapada?”, mas também: “ainda há um lugar nos sonhos dele para ela, que agora é uma garota normal, saudável e dona de um negócio bem-sucedido?” Ou seja: o vagabundo não teria amado tão intensamente a moça justamente porque ela era cega, pobre e completamente indefesa, necessitando de seus cuidados protetores? Ele ainda estará disposto a aceitá-la agora que ela tem todos os motivos para se sentir superior a ele? Quando, em *A Ética da Psicanálise*⁵⁰, Lacan enfatiza a cautela de Freud em relação ao amor cristão ao próximo, ele tem em mente precisamente esse tipo de dilema embaraçoso: é fácil amar a figura idealizada de um vizinho pobre e indefeso – o africano faminto, o indiano desabrigado, por exemplo; em outras palavras, é fácil amar o próximo enquanto ele permanece distante de nós, enquanto existe uma distância adequada que nos separa. O problema surge no momento em que ele se aproxima demais, quando começamos a sentir sua proximidade sufocante – nesse momento em que o outro se expõe demais, o amor pode de repente se transformar em ódio.⁵¹

Luzes da cidade termina exatamente nesse instante de indecidibilidade absoluta, quando, confrontados com a proximidade do outro enquanto objeto, somos forçados a responder à pergunta: “Ele é digno de nosso amor?” Ou, na formulação lacaniana: “Há nele algo mais do que ele mesmo – o *objeto a*, um tesouro oculto?”. É aí que percebemos o quão distante estamos, nesse momento em que “a carta chega ao destino”, da noção habitual de teleologia: longe de realizar um *telos* predestinado, esse momento marca a irrupção de uma abertura radical na qual todo suporte ideal de nossa existência é suspenso. Esse é o momento da morte e da sublimação: quando a presença do sujeito é exposta fora do apoio simbólico, ele “morre” como membro da comunidade simbólica, sua existência já não é determinada por um lugar na rede simbólica, ela se materializa como o puro Nada do buraco, o vazio no Outro (a ordem simbólica), o vazio designado por Lacan com a palavra alemã *das Ding*, a Coisa, a substância pura do gozo que resiste à simbolização. A defini-

ção lacaniana do objeto sublime é precisamente: “um objeto elevado à dignidade da Coisa”.⁵²

Quando a carta chega ao destino, a mancha que estraga a imagem não é abolida, apagada: somos forçados, ao contrário, a reconhecer que a verdadeira “mensagem”, a verdadeira carta à nossa espera, é a própria mancha. Talvez devêssemos reler o *Seminário sobre “A Carta Roubada”* de Lacan sob esse prisma: não é a própria carta, afinal, essa mancha? – não um significante, mas sim um objeto que resiste à simbolização, um excedente, um resto material que circula entre os sujeitos e contamina aquele que o possui momentaneamente?

Agora, para concluir, podemos retornar à cena introdutória de *Luzes da cidade*, onde o vagabundo surge como a mancha que perturba a imagem, como uma espécie de borrão sobre a superfície branca de mármore da estátua: na perspectiva lacaniana, o sujeito é estritamente correlato a essa mancha na imagem. A única prova que temos de que a imagem que vemos é subjetivada não são os sinais significantes que ela contém, mas a presença de alguma mancha sem sentido que perturba sua harmonia. Lembremos o que seria uma espécie de contraponto à primeira cena de *Luzes da cidade*: a cena final de *Luzes da Ribalta* – outra cena em que o corpo de Chaplin está coberto por um pano branco. Essa cena é única na medida em que marca o ponto em que Chaplin e Hitchcock – dois autores cujos universos artísticos parecem totalmente incompatíveis, tanto na forma quanto no conteúdo – finalmente se encontram. Ou seja: parece que Chaplin, em *Luzes da Ribalta*, finalmente descobriu o *travelling* hitchcockiano: o primeiro plano do filme é um longo *travelling* que parte de uma rua idílica de Londres até uma porta de apartamento de onde vaza gás (sinalizando a tentativa de suicídio da jovem que ali vive); já a cena final traz um magnífico *travelling* reverso, do close do palhaço Calvero morto atrás do palco até o plano geral do palco inteiro, onde a mesma jovem – agora uma bailarina de sucesso e seu grande amor – está se apresentando. Pouco antes dessa cena, o moribundo Calvero expressa ao médico seu desejo de ver sua amada dançar; o médico lhe dá um leve tapinha no ombro e o consola: “Você vai vê-la!”. Calvero então morre, seu corpo é coberto por um lençol branco, e a câmera se afasta até abraçar a jovem dançarina no palco, enquanto Calvero é reduzido a uma pequena mancha branca no fundo. O mais significativo é o modo como a bailarina entra em quadro: vindo por trás da câmera, como os pássaros

no famoso plano “visão de Deus” em *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), de Hitchcock – mais uma mancha branca que se materializa a partir desse espaço intermediário misterioso que separa o espectador da realidade diegética na tela... Temos aqui a função do olhar como objeto-mancha em seu estado mais puro: a previsão do médico se realiza na medida em que Calvero está morto, isto é, justamente porque ele não pode mais vê-la, ele a vê. Por isso, a lógica desse *travelling* reverso é inteiramente hitchcockiana: através dele, um pedaço da realidade se transforma em uma mancha amorfa (uma mancha branca ao fundo), e essa mancha se torna o centro de gravidade do campo visual – a bailarina dança para ela, para aquela mancha.⁵³

CHAPLIN:

TRÊS PASSOS ATÉ A FALA

MICHEL CHION

Publicado em Film: A Sound Art. Nova York: Columbia University Press, 2009, pp. 21–28.
Traduzido do inglês por Ana Moraes.

1.

Foram necessários nada menos que três de seus maiores filmes para que um dos gênios do cinema, Chaplin, fizesse a transição bem-sucedida para o som.

Ele iniciou o primeiro, *Luzes da cidade* (City Lights, 1931), justamente no ponto de virada entre os dois períodos, mas o filme só foi lançado em 1931, já completamente inserido na era dos filmes falados – e funciona como um verdadeiro manifesto em defesa da arte do cinema mudo. A trilha sonora é utilizada apenas para oferecer um acompanhamento musical sincronizado, com efeitos sonoros mínimos e nenhum diálogo audível. Os poucos diálogos que existem aparecem em *intertítulos*. Desde o início, com o próprio título, essa obra-prima declara sua fidelidade à luz, ao visual e à revelação: o filme se abre com a inauguração de um grupo de estátuas alegóricas e termina com uma cena de olhos que se abrem. Uma das primeiras cenas envolve o voyeurismo, com o Vagabundo de Chaplin admirando uma estatueta feminina nua na vitrine de uma loja. As belas composições visuais exploram as seduições da luz e da sombra, características marcantes do cinema silencioso. Acima de tudo, a heroína é uma jovem vendedora de flores cega, cuja visão o Vagabundo (que ela acredita ser um milionário) a ajuda a recuperar. A cena final, na qual o Vagabundo inicialmente passa despercebido e em seguida é reconhecido pela jovem que ele ajudou, se baseia no toque e no olhar – e é uma das sequências mais comoventes de toda a história do cinema.

Escolher uma garota cega como heroína poderia ter dado a Chaplin a oportunidade de evocar o mundo dos sons. A jovem possui um fonógrafo, que parece ser seu único companheiro enquanto ela o escuta, mas Chaplin nunca permite que a trilha sonora do filme nos aproxime do que está sendo tocado naquele fonógrafo. Já a noite no salão de dança com o milionário oferece uma oportunidade para o uso de música dançante sincronizada. E embora seja por causa de um som – o fechar da porta de uma limusine – que a jovem florista confunde o Vagabundo com um cavalheiro rico (e, graças a Kevin Brownlow, sabemos o quanto Chaplin trabalhou, e quantas tomadas foram necessárias, para acertar essa cena de identidade equivocada)⁵⁴, vale lembrar que, nesse chamado “filme sonoro” – isto é, com música gravada e sincronizada —, esse evento crucial não recebe nenhum efeito sonoro, nem mesmo uma pontuação orquestral, como os filmes mudos já permitiam convencionalmente. O que ouvimos, ao contrário, é silêncio – exatamente como todos os outros sons diegéticos: o *baque* daquela porta de limusine!

Chaplin não tinha nenhum interesse em tornar audível esse som sobre o qual toda a história se constrói; bastava sugerir. Podemos dizer que o grande encontro com o som em *Luzes da cidade* – um filme lançado na mesma época de *Inimigo público* (The Public Enemy, 1931), de William Wellman, *A cadela* (La Chienne, 1931), de Renoir, e *M* (1931), de Fritz Lang – todos filmes ruidosos, com portas que se fecham, pessoas que gritam, buzinas e tiros – está ali e não está: sua ausência é visível, quase ensurdecadora.

2.

O segundo filme da trilogia de Chaplin, lançado cinco anos depois, quando já não havia mais dúvidas quanto à dominação dos filmes falados, deu mais um passo cauteloso em direção à fala. Embora *Tempos modernos* (Modern Times, 1936) ainda seja essencialmente um filme mudo – com 90% de trilha musical e os diálogos traduzidos como de costume por meio de intertítulos —, ele contém incursões marcantes de sons realistas: não apenas os efeitos sonoros das máquinas e da fábrica, mas especialmente, pela primeira vez, vozes. (*Luzes da cidade* incluía apenas uma breve caricatura da fala, feita com um kazoo de som nasal.) *Tempos modernos* tem a distinção de ser o primeiro e último filme em que ouvimos a voz do

Vagabundo quando, após muito suspense, ele canta sua pequena canção próximo ao fim, na melodia de “*Je cherche après Titine*”. O fato de ser incompreensível e cantada de forma quase paródica torna impossível ao público saber com certeza se está ouvindo a verdadeira voz do herói.

Como sabemos, o momento em que as estrelas do cinema mudo começaram a falar marcou o início de algumas reviravoltas cruéis na sorte de muitos. Estrelas femininas corriam o risco de perder sua aura e se verem rebaixadas à categoria de mortais comuns, como retratado em *Cantando na Chuva* (*Singing in the rain*, 1952), de Donen e Kelly. Quanto aos homens, expor suas vozes ao ouvido público equivalia a expor sua virilidade – ou a falta dela – como se fossem pegos com as calças arriadas. Dan Kamin recorda que “durante a era do cinema mudo, [Chaplin] e Doug Fairbanks gostavam de parar o carro e pedir informações a pedestres com vozes de *falsete* agudo, notando a decepção dos fãs ao descobrir que seus ídolos da tela falavam assim.”⁵⁵ Não é de se surpreender que Chaplin tenha insistido em manter seu Vagabundo como uma sombra sem voz. Sua despedida em forma de canção a esse alter ego, no final de *Tempos modernos*, marca um belo adeus ao cinema silencioso.

Em *Tempos modernos*, certas vozes já não estão mais implícitas, mas de fato transbordam pelos alto-falantes como som sincronizado. Essas vozes são aquelas que, dentro da narrativa, passam por um aparelho de mediação: o protótipo vídeo-fone no escritório do diretor da fábrica, a corneta do gramofone que reproduz o texto da máquina que alimenta o operário, e um rádio na cena em que o Vagabundo está na prisão. Há, portanto, dois tipos de vozes no filme: vozes “naturais” que falam diretamente e que, como nos filmes mudos, continuamos a não ouvir (com diálogos pontuais transmitidos por intertítulos), e aquelas ouvidas pelos personagens do filme da mesma forma que nós as ouvimos: transmitidas por alto-falantes. De fato, essa voz mediada é algo que Chaplin destacará em dois de seus filmes posteriores sobre o mundo moderno: *O grande ditador* (*The Great Dictator*, 1940) e *Um rei em Nova York* (*A King in New York*, 1957). No entanto, a primeira transmissão audível de uma voz em *Tempos Modernos* – e, portanto, na carreira de Chaplin – é acompanhada por uma imagem. Os cenários gigantes da fábrica, da sala das máquinas e dos banheiros são como telas ou superfícies opacas e neutras com “orifícios de observação”; nos perguntamos para que servem até vemos o rosto do patrão da fábrica surgir neles, exigindo que

os trabalhadores acelerem ou repreendendo alguém que passa tempo demais na pia⁵⁶. Sua voz e seus comandos evocam a voz panóptica da vigilância, à qual Fritz Lang deu forma visual em *O testamento do Dr. Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933), mas Chaplin desde o início associa a voz à imagem e a transforma num fenômeno puramente tecnológico, sem nenhum grama de magia. Quando o patrão recebe seus funcionários em seu escritório, ele volta a ser uma sombra muda, como os outros, cujas palavras só chegam a nós por meio de intertítulos.

No título *Tempos modernos*, talvez o mais importante seja a palavra “tempos”: os créditos rolam sobre a imagem de um relógio, e a gigantesca engrenagem da fábrica evoca os mecanismos de um relógio de pulso. Essa iconografia pode ter algo a ver com o surgimento do som sincronizado. Sempre vale repetir: o impacto do som sincronizado e da voz realista no cinema (em oposição à música e ao canto, que há muito já haviam sido integrados à arte do filme mudo e liberados de suas restrições temporais) resultou de sua inscrição no tempo real – tempo cronometrado, medido, dividido e fixado. O tempo real é a obsessão central de *Tempos modernos*. A jovem heroína do filme, interpretada pela *gamine* Paulette Goddard, se encaixa perfeitamente nesses tempos modernos. Ela é uma criatura selvagem e viva, em contraste marcante com a passividade contemplativa da jovem cega interpretada por Virginia Cherrill em *Luzes da cidade*. A fotografia de *Tempos modernos* é dura e áspera, enquanto *Luzes da Cidade* é mais suave e acolhedora. Como nos filmes posteriores *O grande ditador* e *Um rei em Nova York*, parece que a aparição da voz mediada achatou a imagem e eliminou todas as suas sombras, dando lugar a uma luminosidade implacável.

Também não devemos esquecer que, para o espectador de 1936, já familiarizado com as transmissões vocais ao vivo por telefone e rádio, todas as imagens em movimento continuavam sendo gravadas, e assim permaneceriam por alguns anos. A voz transmitida ou gravada no cinema, desprovida da faixa aguda que o *hi-fi* moderno restauraria depois, possuía uma qualidade tão específica quanto a do telefone: não distante e abafada, como se poderia imaginar, mas muitas vezes extremamente clara, nítida e presente – uma qualidade escolhida deliberadamente para compensar as imperfeições técnicas da reprodução sonora nas salas de cinema.⁵⁷ Apresentar vozes, na ação de um filme de ficção, como tecnicamente transmitidas, tal como eram na prática para o espectador, ou

seja, fazendo coincidir o modo de produção da voz no mundo filmico com as condições reais de sua recepção na sala de cinema, teve o efeito paradoxal de conferir um coeficiente de realidade suplementar a essas vozes – uma espécie de “presença ao vivo”, um sentido extra de “estar ali”, que era concreto, comum, familiar e mais direto do que as sombras em preto e branco que dançavam pela tela. A voz era mais real do que as imagens que ela vinha perfurar. E aquele que deu o nome de *Nick Shakhov* ao seu último grande personagem, em *Um rei em Nova York*, era mais consciente do que ninguém da natureza fantasmática dos seres cinematográficos, mais atento ao poder da voz de retirar a ambiguidade e a poesia dessas sombras – e de lhes conferir uma humanidade mais crua, imediata e completa.

3.

Por fim, *O grande ditador*, embora ainda reserve bastante espaço para a mímica, elimina os intertítulos. É um filme falado em sua forma plena – e já era hora! —, mas também um filme em que a questão da fala e de sua mediação é central. Assim como nos dois filmes anteriores, essa preocupação é anunciada diretamente no título: *dictator* (ditador) está etimologicamente ligado ao verbo latino *dicere*, que significa dizer, contar. Este filme sobre a fala é estruturado em torno de dois grandes discursos: o de Hynkel no início e o do Barbeiro no final, quando, confundido com o ditador de quem é sócia, é colocado no palco enquanto o mundo inteiro espera para ouvi-lo, e ele profere seu famoso apelo pela fraternidade universal. Nos filmes de Chaplin, a fala nunca é conversa amigável ou papo trivial; ela irrompe com violência e carrega um significado profundo.

A cena inicial de *Luzes da cidade* que envolve a inauguração de uma estátua por autoridades locais é supostamente uma paródia do cinema sonoro. No entanto, observe-se que essa zombaria se organiza em torno de um discurso. Quando as autoridades começam a falar, tudo o que ouvimos é um zumbido ininteligível que sugere o jargão vazio típico dos discursos oficiais. Aparentemente, o próprio Chaplin criou esse ruído falando pelo bocal de um saxofone. Será que ele já sabia, então, que alguns anos depois subiria no palco para falar novamente – dessa vez com coragem e sem disfarçar sua voz —, dizendo a verdade à humanidade?

Talvez não seja coincidência que cada um desses três filmes contenha uma cena de ruídos intestinais. Em *Luzes da cidade*, o Vagabundo engole um apito e atrapalha um recital com seu soluço assobiado. Em *Tempos modernos*, há um ronco de estômago quando o Vagabundo toma chá com a recatada esposa de um pastor. *O grande ditador* traz a piada com as moedas escondidas nas fatias de bolo, em que o tilintar digestivo revela quem será o sacrificado. Em todos os casos, parece que o personagem de Chaplin é sacudido por uma espécie de fala que insiste em sair e se expressar contra a sua vontade – mesmo que isso o coloque em perigo. Essa ventriloquia de ruídos que emergem das entranhas do Vagabundo, atravessando a opaca fronteira física do próprio corpo, parece ser o modo de Chaplin preparar uma grande liberação dramática do discurso.

Em pelo menos duas ocasiões, Chaplin confronta a imagem de seu pequeno corpo com sua voz ressoando ao ar livre e ainda mais grandiosamente amplificada por equipamentos eletrônicos de gravação: uma voz que ignora as leis da distância e da perspectiva, que aniquila todo o espaço e dimensões. Isso acontece em dois filmes bastante distantes cronologicamente, mas cujos títulos os aproximam: *O grande ditador* e *Um rei em Nova York*. Neste último, Shahdov caminha pela Broadway quando a voz de um cantor romântico – na verdade, a própria voz de Chaplin – emerge de um alto-falante e flutua sobre a multidão. Sua suavidade extraordinária é igualmente assustadora, pois parece cair do céu, forçando o rei a entrar em algum lugar, qualquer lugar, para escapar dela. Em *O grande ditador*, é a cena em que, após um tempo fingindo poupar os judeus como tática política, Hynkel muda de estratégia e profere uma harenga antissemita impiedosa pelo rádio. Esse discurso de ódio é então retransmitido pelas ruas do gueto por alto-falantes públicos. Ao ouvi-lo, o corpo do pequeno Barbeiro judeu é tomado por espasmos convulsivos perfeitamente sincronizados com a voz ininteligível, resultando em uma espécie de dublagem gestual involuntária. É como se a voz de Chaplin-Hynkel tivesse tomado conta e sacudido com movimentos loucos o corpo de Chaplin-Barbeiro – mas também há a sugestão de que essas palavras assassinas tenham literalmente sido disparadas a partir do corpo do Barbeiro.

Parece que *O grande ditador* foi concebido para resolver o dilema que Chaplin enfrentava com o advento do cinema sonoro. Uma vez que teve a ideia de se dividir em dois personagens, um permitia que ele exercesse

livremente seus talentos de mímico, enquanto o outro lhe dava vazão à sua paixão por pregar sermões. “Como Hitler, eu podia discursar em jargão e falar o quanto quisesse; e como o Vagabundo, eu podia permanecer mais ou menos calado.”⁵⁸ O Barbeiro, no entanto, não podia permitir que o ditador maligno incitasse as massas sem contraponto. Correndo o risco de perder a vida como personagem, o Barbeiro precisou tornar-se substituto do ditador e, em seu nome, proferir um sermão de amor e paz. A ousadia de *O grande ditador* reside em seu desprezo por justificativas banais ou transições prudentes que dariam verossimilhança material ou psicológica a essa substituição radical. Quando o Barbeiro, que até então não demonstrava estar à altura de tal papel, encontra a inspiração corajosa para proferir seu sermão de amor e humanidade, ele passou por uma metamorfose. Como isso aconteceu? Por responsabilidade? Por um púlpito dado pelo destino – ou por Deus?

A construção do discurso de Hynkel no início do filme está longe de ser simples. Primeiro, a língua em que o ditador fala é dele e apenas dele. Nenhum outro personagem utiliza esse “Jabberwocky” (linguagem *nonsense*) que deixa escapar apenas algumas palavras reconhecíveis (geralmente triviais ou obscenas como *Sauerkraut*, *Schnitzel* e *Mädel*). Mas ele só a usa durante seus discursos e ataques de fúria. No resto do tempo, ele fala a mesma língua dos demais personagens, sejam eles “tomanianos” ou estrangeiros, judeus ou gentios. A sequência do discurso nunca corta para a plateia, nunca mostra se ela entende ou compartilha da linguagem do ditador. No entanto, a cena inclui uma tradução simultânea audível feita por um locutor de rádio invisível que se dirige, ao que tudo indica, a uma audiência global – incluindo os espectadores do próprio filme. Jamais a câmera se afasta de Hynkel para mostrá-lo do ponto de vista de um tomaniano na multidão. Vemos, na verdade, a recusa brilhante de Chaplin em representar o seguidor comum de Hitler – nenhuma imagem daquele fã para quem o Führer é apenas uma silhueta minúscula com uma voz imensamente amplificada e pela qual ele ou ela é consumido de devoção. Nós, espectadores do filme, vemos apenas closes grotescos de um ditador rugindo em um discurso televisado – alguém que é, de certo modo, uma aberração.⁵⁹

A fala aqui, como em outros filmes de Chaplin, tende a ser dirigida diretamente ao público no cinema. Nesses momentos, ele usa o cinema como um meio de endereço direto, para se comunicar com seu público.

Imagine um cinema sonoro que não se limita a sombras dançantes e tagarelas, mas que se concebe como depositário de um texto, como uma garrafa lançada ao mar. Por mais imodesto e desmedido que pareça, o gosto de Chaplin por sermões sugere fortemente que ele leva a linguagem a sério. Já em *Pastor de almas* (*The Pilgrim*, 1923) havia o sermão silencioso do falso pregador. Mas foi com a chegada da voz que o cineasta pôde se lançar com mais liberdade a esse território (a denúncia do ditador, a sátira da sociedade de massa ou da televisão); seu gênio para assimilar e explorar o novo, em vez de resistir à mudança, se traduziu em novas oportunidades para expressar cada vez mais plenamente sua verdade como ser humano. Verdoux, Calvero e Shalhove podem ser demagogos sem pudor – mas nunca são idealizados.

Se os filmes sonoros de Chaplin, incluindo o mais melodramático deles, *Luzes da Ribalta*, são irônicos e desencantados, isso não se deve à idade avançada do autor, mas sim ao fato de que, agora que seus personagens têm voz, eles adquiriram uma humanidade completa – e já não podem ser seduzidos por ilusões alimentadas pela ambiguidade. Alguns detratores desse período da obra de Chaplin viram apenas uma arrogância moralista nesses filmes tardios. Em todo caso, Chaplin jamais explorou truques sedutores de vozes ocultas nas sombras ou o acousmète. Para ele, o advento do som implicava uma passagem à vida adulta, onde tudo é trazido à luz por igual. Essa é uma das diferenças entre Chaplin e os Irmãos Marx, que chegaram com o cinema falado e trouxeram aos seus primeiros filmes o absurdo da linguagem: de um lado, Groucho, o untuoso sujeito de bigode disparando trocadilhos mais rápido que uma metralhadora; de outro, o “mudo” Harpo, cuja recusa em falar equivale a um gesto de escárnio à Lei. Com Chaplin, no entanto, a linguagem não é motivo de riso. Ele prefere lançar mão de verborreias ininteligíveis (o discurso do prefeito em *Luzes da cidade*, a canção em *Tempos modernos*, os discursos de Hynkel em *O grande ditador*) a fazer uso ambíguo e retorcido da linguagem ordinária. Não seria exagero colocar Chaplin entre os grandes artistas do cinema sonoro – tão grandes quanto os passos que ele precisou dar para adentrá-lo.

Esses passos nos conduzem, precisamente, do final do primeiro filme ao final do terceiro: os desfechos de *Luzes da cidade* e *O grande ditador* ecoam um ao outro, pois ambos exibem Chaplin e sua amada em uma relação de extraordinária intimidade. Mas no primeiro, essa intimidade

se dá por meio da fusão de olhares; no segundo, ela ocorre por meio da fala, atravessando uma grande distância, visitada pelo Espírito.

No filme mudo *Luzes da cidade*, o Vagabundo é reconhecido pela garota que antes era cega, que baixa os olhos sobre ele e a quem ele diz: “Você pode ver agora.” “Sim, agora eu posso ver”, ela responde – e o olhar do Vagabundo naquele momento é o olhar esperançoso de uma criança.

Em *O grande ditador*, um filme 100% falado, Chaplin encerra seu discurso ao mundo dirigindo-se a uma mulher com uma voz que atravessa barreiras espaciais – uma mulher que ele ama e que tem o mesmo nome de sua mãe – e a quem ele diz: “Olhe para cima, Hannah” – ou seja, “Levante os olhos, mãe. Não para seu filho, agora crescido, mas para algo maior que nós dois. Você, que reconheceu e ergueu com o calor do seu olhar o pequeno ser visível que havia em mim, reconheça agora, por meio das palavras que falo – e que falam por mim —, uma lei invisível do mundo.”⁶⁰

CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE CHAPLIN:

CINEMA E MITO

JOSE LINO GRÜNEWALD

Publicado originalmente em GRÜNEWALD, José Lino. *Vertentes do cinema moderno – Inventores e mestres*.
Campinas, SP: Pontes, 2003, pp. 51–60.

Ao se procurar situar a obra de Charlie Chaplin, dentro da evolução da arte cinematográfica, forçoso identificá-la com o próprio cinema. Fruto de um coerente e uniforme processo de sedimentação, foi a primeira concepção mítica a se estratificar, a criar raízes fundas no terreno do filme. E Carlitos constitui uma das vertentes alegóricas mais poderosamente solidificadas para, sob determinado prisma, efabular a conjuntura patética do século XX, proporcionada pelo seu sistema de vida organizado.

O fenômeno do eterno vagabundo lírico vigorou longo tempo e obedecendo a um método formativo alheio às virtualidades de muitos desenvolvimentos técnicos que geravam, naturalmente, o constante transformismo de uma estética motovisual. Trata-se, portanto, de um círculo a girar em torno de si mesmo. Impossível, a ele, ter seguidores, a partir de um ângulo de visão cingido ao processo que aciona e, em consequência, é vetor apenas para o seu próprio futuro: não fornece contribuição de caráter genérico – um inventor, sem dúvida, que se auto reabastece. Sua estética peculiar, ao contrário da de um Welles, de um Eisenstein, não permite o espriar daquelas influências substanciais que provocam o advento de uma genealogia de criadores autênticos – novos inventores.

Por isso, não será exagerado nem tampouco temerário considerá-lo como um quase primitivo. Dentro do seu modo particular, linear e direto, de jogar com as imagens, dotado de uma excepcional intuição para o sentido do patético, mercê de uma inextinguível noção de se utilizar

das variações mímicas, engendrou um tipo e colocou-o a funcionar, de imediato, com todo o poderio de suas faculdades catárticas. O êxito completo, na esfera intelectual e popular, logo fez do pequeno Vagabundo um mito – uma figura humana com a qual, de acordo com as situações episódicas e, mesmo inadvertidamente, o público se identificava: um núcleo de fraqueza inerente a cada um; mas que nem todos têm a coragem de deixar aflorar, aquele desejo contido da pura expansão emocional que as regras de conduta, afeitas a uma “normalidade” contingente, obrigam a repudiar.

A versatilidade no manejo dos múltiplos recursos cômicos capacitava – o a refazer uma série de situações, por demais exploradas, sempre com um diferente sabor. Dinâmico, escoreitamente, dispensando o racionalismo formal: a não-consciência tranquila dos reais fatores de seu ofício. Para Chaplin, o dinamismo nunca tem como matriz o movimento exterior (do quadro), não existe uma rigorosamente pré-equacionada concepção de ritmo. Câmera estática, plano parado e os recursos de pontuação (cortes, fusões etc.) destituídos de imediatividade de efeito, devido ao nexo constante de movimento interior (no quadro). Aqui, um dinamismo de ações incessante. Ao terminar uma cena, raros são os casos em que os objetos focalizados permanecem no mesmo lugar em que estavam ou em que as pessoas não sofram alguma modificação em sua textura de aparências, quando os acontecimentos sempre decorrem fora do hábito. Torvelinho, agitação constante dos personagens, muitas vezes reforçando precisamente o impacto do contraponto lírico que antecedem. E, no que tange a essa parte, uma antológica galeria de gags pode ser recordada. Em *Tempos modernos* (Modern Times, 1936), que consiste, talvez, na fita mais rica em relação aos efeitos cômicos, temos o fabuloso trecho da máquina de comer, onde as nuances cômico-patéticas da sátira chegam ao paroxismo em seu grau de intensidade; os preciosos achados da bandeira vermelha e do mergulho em falso; a odisseia de Carlitos, garçom, em seus esforços a fim de entregar o pato assado ao rabugento freguês, quando, a princípio, tem que vencer a móvel barreira humana dos frequentadores do restaurante a dançar na pista, para, posteriormente, depois de retirar o petisco do lustre onde ficara preso, ver-se na contingência de disputá-lo em autêntica reedição de um match de rugby e, finalmente, arremessar-se contra a meta, isto é, a mesa do freguês, deixando o assado em seu colo. Em *Luzes da cidade*

(City Lights, 1931), lembramos a homérica luta de boxe, ou a passagem no *night-club*, onde, inclusive, ele chega a confundir o macarrão que está a comer com as seipentinas. *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925) traz as admiráveis cenas passadas no interior da cabana, ao lado de Big Jim, especialmente no instante em que, provocado pela fome de seu companheiro, Carlitos se transforma num enorme frango, ou a sequência em que dança no café com a heroína, tendo um cachorro amarrado à sua cintura. Em *Monsieur Verdoux* (1947), a longa passagem na qual tenta liquidar uma de suas esposas, durante o passeio no lago; em *Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952), o impagável concerto em companhia de Buster Keaton, ou, na cena de vaudeville, a história da pulga. Muitos outros trechos de caráter antológico estão dispersos entre as fitas de curta metragem.

Nessa assídua e inquietante movimentação do pequeno homem, instintivamente inconformado com a absurda ordem das coisas de um universo ao qual provavelmente não pertence, ou ao qual chegou fora de hora, ele, em dados momentos, descerra toda a singeleza de seu personagem, mediante pausas com arremates líricos carregados com os mais contundentes impulsos patéticos. Em geral, esse fator se agiganta através dos meios mais simples: um leve gesto, um close-up simples; porém, com incidência marcada no instante exato para atuar no máximo de eficiência. É a sua força. Na plenitude de uma série de situações, em que o humor, a hilariedade e o pastelão intervêm de maneira sucessiva, saturando pela alucinação, faz o hiato e lança a sua cartada sentimental. E o êxito do impacto está justamente no entrechoque abrupto de cenas contendo tão diversas tonalidades emocionais. Ganha, daí, maior poder o mito do personagem e irá, já de antemão, fruto de um elementar efeito psicológico da técnica do espetáculo, voltar a agir com a mesma capacidade de penetração em próximo e idêntico reencontro de situações. O indivíduo já se predispõe a gostar de Carlitos.

Dentro desse esquema, obtém minutos inesquecíveis marchetados por um transe sentimental a oscilar entre o lírico e o patético. Todavia, de um modo geral, o aspecto antológico de tais passagens somente se preserva no contexto total das películas a que pertencem e não isoladamente. O seu close-up, mordiscando a rosa na sequência final de *Luzes da cidade*, é talvez o mais belo em toda a história do cinema. A famosa dança dos pãezinhos de *Em Busca do Ouro* constitui outro exemplo de seu forte

poder comotivo, da mesma forma que o momento em *Luzes da Ribalta* no qual, rosto maquilhado frente ao espelho, permanece em profunda atitude contemplativa. E a cena final de *Tempos modernos*, quando Carlitos e a namorada seguem pela estrada, condensa admiravelmente a essência do mito: “Ó Carlitos, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança”.

Em oposição a um universo onde a maioria das atividades normalizadas obedecem a um processo de rapinagem, está o vagabundo de preto. O anjo de luto eterno pela humanidade, presente em todos os momentos (mesmo no rebanho de ovelhas como parábola da entrada dos operários numa fábrica, existe um que é preto – Chaplin, a ovelha negra de um mundo mau). O sempre magro no país dos gordos, seguindo a simbologia do Zola de *O ventre de Paris*, quando os bem alimentados e bem agasalhados estão continuamente a expulsar os intrusos.

O calvário do magro será extenso até que ele volte para, sob a forma de Verdoux, praticando o mal, redimir a humanidade da qual era injustamente, falando-se através de uma visualização ampla do conteúdo ético, um perpétuo condenado. Será executado porque matou, embora tenha provado que, justamente como um mau, poderia viver e que, além disso, a rapinagem oficializada como um método forjado pelo sistema da propriedade privada cria os heróis e a maioria dos homens públicos. No entanto, como o concluiu André Bazin, “a sociedade, ao condenar Verdoux, acaba por se condenar a si própria”⁶¹. Pois este não estava senão travestido qual fruto concreto de um tempo inquietante, em que a inversão dos reais valores se opera imperceptivelmente, dada a superposição de motivações, a cadeia de interesses que é o nexo de causalidade para os crimes da sociedade burguesa. Verdoux apenas seccionou o processo metafórico, agiu diretamente ao liquidar as várias esposas a fim de, na luta pela subsistência, competir em igualdade de condições. E se ele próprio permitiu que o apanhassem foi exatamente, e agora paradoxalmente em sentido metafórico, em virtude de ter sua missão a cumprir. Quanto mais fossem os desenganos e os pontapés que sofria Carlitos, mais culpado era o mundo e, daí, sobrevém a transfiguração inversa do tema e Chaplin, sob a pele de Verdoux, procura expurgar seus irmãos.

Após o lançamento de *Monsieur Verdoux*, Chaplin deu por terminado o ciclo Carlitos e toma a vista para si e também para uma nova constatação dos valores ético-sociais atuantes. *Luzes da Ribalta* possui

um visível repassamento autobiográfico: têmo-lo, pela primeira vez, tal como é, fisicamente, em cena e somente nos trechos decorridos no palco é que surge maquilhado ou usando as vestimentas de vagabundo. As dúvidas que assaltam Calvero apresentam um acentuado contorno de viabilidade com referência ao artista que o interpreta na tela. *Luzes da Ribalta*, já um marco da desatualização de Chaplin, ainda o revela, entretanto, dono de uma certa maturidade artesanal, tanto no que se refere à tessitura dramática, quanto aos achados cômicos. E Claire Bloom foi outra de suas boas descobertas femininas.

Na dissecação do mito em todas as suas ramificações, três filmes se afiguram essenciais, verdadeiros e indispensáveis *turning points*: *Luzes da cidade*, *Tempos modernos* e *Monsieur Verdoux*. *Luzes da cidade* se consubstancia na transfiguração lírica elevada à máxima potência. Aqui, Carlitos quer resolver o problema individual e seu contato com o meio hostil que o cerca gira apenas em função das necessidades oriundas de seu amor e dedicação pela florista cega (Virgínia Cherril). Esta, quando volta a enxergar, acredita que seu benfeitor seja uma espécie de belo príncipe encantado e, por isso, fita atentamente os fregueses de aparência vistosa que passam pela loja de flores. Um dia, depara com Chaplin e o reconhece. Ela é boa; contudo, o primeiro lampejo em seu olhar é o da decepção para, depois, se transformar num laivo de funda gratidão. Ele, tímido, leva ao rosto a rosa que lhe foi dada. Num instante compreendeu a impossibilidade de sucesso no amor para com os fracos, refaz-se e partirá conformado com o bem realizado e com a flor que há de substituir a inatingível amada.

É difícil imaginar que o irrequieto operário de *Tempos modernos* dormiria sobre a estátua em inauguração. Evidentemente ele faria qualquer outra coisa de inusitado e escandaloso aos olhos dos participantes da cerimônia – porém, haveria de compreender uma atitude menos passiva. Agora, Carlitos deseja vencer no mundo, principalmente depois que encontrou o cobiçado amor correspondido na menina que dança pelas calçadas e rouba bananas para se alimentar. Emprega-se diversas vezes, mas sempre é o eterno desastrado, acuado por um universo de máquinas infernais que eliminam toda a tranquilidade dos seres a elas vinculados. Assim, de início, sai da fábrica tomado por uma crise nervosa de tanto repetir os mesmos movimentos o dia inteiro. No estaleiro, quando procurava um calço, lança ao mar, inadvertidamente, um navio.

Como vigia do grande magazine, é despedido e novamente enviado à prisão, ao ser encontrado por uma freguesa idosa dormindo sobre um dos balcões, após a farra e bebedeira da noite anterior, juntamente com os ladrões que tentaram assaltar a própria loja. Terminada a greve dos operários, toma a experimentar uma fábrica. Mas, depois de uns quiproquós no manejo de uma complicada máquina, a greve volta a ser declarada. Como garçom é também vítima de uma série de atropelos e quando, afinal, acerta inesperadamente, como cantor, vê-se obrigado a fugir, pois agentes da polícia pretendem recolher a jovem a mandado do juiz de menores. Apesar de tudo, a esperança não morrera na luta por um lugar ao sol. Insere nova carga de ânimo no espírito da moça e seguem os dois pela estrada.

Em *Monsieur Verdoux*, a máscara é desprezada e o homem surge a nu, com toda a fundamentação ética que envolve o florescer do mito. Se *Luzes da cidade* corresponde ao lírico, *Tempos modernos*, ao épico, *Monsieur Verdoux* será a faixa filosófica, a fixação de uma dialética, mas, antes de tudo, são três autênticas obras-primas do cinema. E, como depuramento, grau de pungência, *Luzes da cidade* nos parece ser ainda a maior dentre as películas de Chaplin, onde talvez o espectador sensível mais se reencontre com o protagonista, o homem simples com o seu par, fazendo jus à acuidade do verso de Carlos Drummond de Andrade a respeito do segredo de Carlitos, ao se reportar aos pequenos vagabundos encarnados por ele e que “vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amar / como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.” Uma ideia/imagem, evocando o paroxismo do caos individual e, realmente, mais revigorante do que comida, socorro, conforto ou remédio, é um segredo – restaurar o interesse vital, participar.

“Ver os acontecimentos mais inusitados, mais penosos, mais trágicos, através dos olhos de um menino que ri”, disse Eisenstein, referindo-se a Chaplin. Num universo absurdo, onde a usura condiciona a exploração dos muitos que têm pouco pelos poucos que têm muito, onde o egoísmo e a perversidade são, muitas vezes, estimulados ou premiados, ele jamais conseguiu se adaptar e ficou criança.

No entanto, a cristalização mítica de Carlitos é, consoante seu processo natural de estratificação, justamente um produto deste mundo que repele. O qualitativo paradoxal aqui não cabe: a sua ascensão de figura lendária corresponde a uma função simbólica destinada a recuperar a

idealização de uma espécie de anseio comunal – um utópico equilíbrio entre os interesses. E, no caso, mediante a busca e consequente retorno a um inefável perdido, à sensação lírica interdita frente à conjuntura de um diuturno palmo a palmo com as solicitações opostas de um meio de vida que elide a efetividade do impulso romântico, tomando-o uma atitude meramente parasitária, estática. Desde a primeira revolução industrial que a ideia do espiritual, envolvendo uma estéril posição contemplativa, um gratuito estado permanente de introspecção, começou a entrar em declínio, já que não mais fazia eco à antevisão de uma nova estrutura económico-social que, por outro lado, passaria a imprimir um sentido diferente e sobremaneira imediato à atuação do homem. E, por conseguinte, novas características no plasmar a atividade cognoscitiva do indivíduo. Ação e reação – relações mais diretas – maior economia e objetividade nos métodos de comunicação. Porém, devido à correspondência da fase inicial da evolução da máquina à evolução de uma nova superconcentração da propriedade – a super capitalização dos grupos – o indivíduo se encontrava cada vez mais acuado pelas modernas cadeias de opressão económica, num crescendo propiciado pelo ritmo acelerante do desenvolvimento científico. Essa espécie de uma metafísica do opressivo veio então a assolá-lo e, em paralelo com o desnível existente, o artista encastelou-se num auto isolamento de fornias de comunicação bastante cerradas. Nesse ponto é que Chaplin constituiu uma das exceções, pois foi dos poucos a conseguir um critério próprio e pessoal de se manter em contato com boa parte do público. Reencontrou o sentido do espiritual puro que a desorientação generalizada tateava, voltando para trás em procura de salvação, na incerteza do futuro. Mas, o progresso tecnológico principiou a se estabilizar em bases sadias, dentro de um regime paulatinamente socializante e, hoje em dia, a concepção chaplinesca não se coaduna com as contingências da atual realidade. Sob os efeitos de um reajuste social cada vez mais amplo, homem e máquina se harmonizam, o indivíduo já não receia a técnica, ao contrário, reconhece-a imprescindível. E a arte volta a trilhar um autêntico caminho de formulação participante, desprezando o conteudismo indefinível, o saudosismo timbrado nas camadas róseas e/ou cinzas do “inefável”.

Evidentemente que o acima exposto não invalida a obra de Chaplin no que tange ao caráter retroativo. O seu papel foi dos mais salientes

na história da sétima arte e como documento dos meios de expressão de uma época. Sua obra é antológica, como o é, por exemplo, a de um Renoir (Auguste, e não Jean), de um Klee, de um Stravinsky, de um Flaubert. Ocorre apenas que a conjuntura de um transformismo constante das formas simbólicas traz à tona diversos campos de experiência que fogem da área de vivência artesanal de artistas ligados a épocas cujo foco de ação vai-se desajustando com o tempo. A palidez de *Luzes da Ribalta* frente aos outros filmes dele precedentes já facultava prever a inconsequência, a trivialidade de uma realização como o recente *Um rei em Nova York* (A King in New York, 1957), cingido somente às boas intenções de um anedótico gratuito. Mas o cinema, em fundo, em sua essência Forma, não tem nada com isto. O cinema foi e é Chaplin em seu sentido antológico, museológico; todavia, como arte viva, que se faz no momento, o cinema é Resnais, é Tati, é Kubrick, é Bergman ou ainda é Welles, Ford, Hitchcock, Clair, Kurosawa, Wise e alguns outros.

CHAPLIN COMO COMPOSITOR

THEODORE HUFF

Publicado originalmente em *Charlie Chaplin*. Nova York: Arno Press, 1972, pp. 235-241.
Tradução de Ana Moraes.

O crédito musical em *Luzes da cidade* (City Lights, 1931), “Música composta por Charles Chaplin”, causou surpresa e certa condescendência. Por conta da ocorrência de trechos, aqui e ali, de melodias familiares – inseridas, na maioria das vezes, com efeito cômico – e do uso de “La Violetera” (Quem quer violetas?) como tema da florista cega, alguns supuseram que Chaplin estava exagerando ao se creditar como autor de tudo no filme.

Essa atitude mudou com os lançamentos posteriores das trilhas compostas por Chaplin em *Tempos modernos* (Modern Times, 1936), *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940) e *Monsieur Verdoux* (1947, estes dois últimos já falados, mas com interlúdios musicais ocasionais e música de fundo), bem como com a trilha completa da nova versão de *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925). Uma qualidade que só pode ser descrita como “chapliniana” passou a ser notada e comentada nessas músicas, mesmo sendo arranjadas e orquestradas por outros. Aqueles que ainda acreditam que Chaplin apenas assobiava uma melodia e deixava “os músicos de verdade” fazerem o resto só precisam ouvir as trilhas de alguns de seus filmes. O estilo é marcante e inconfundível. Há uma predileção por valsas românticas com hesitações ritmadas, tocadas em rubato bem livre, números vivos em compasso binário que poderiam ser chamados de “temas de passeio”, e tangos de batida forte.

Hoje já se pode reconhecer que a música de Chaplin é parte integrante de sua concepção cinematográfica. De maneira semelhante, D.W. Griffith também compôs alguns temas musicais para seus filmes. Mas

talvez não se possa dizer de nenhum outro homem que tenha escrito, dirigido, atuado e composto a trilha de um filme. Aliás, Chaplin chegou a reger pessoalmente a orquestra durante as gravações – mais um motivo para a sensação de completude que seus filmes transmitem.

Apesar de não ter formação musical formal, Chaplin herdou da família o gosto pela música – seu pai era cantor de baladas –, possuía ouvido afiado, um senso rítmico excepcional, gosto apurado pela arte, experiência nos palcos e a devoção típica de um amador apaixonado. Em *Minha Volta ao Mundo*, ele descreve seu primeiro contato com a música: ainda menino, em Kennington Cross, ficou extasiado ao ouvir um dueto estranho de clarinete e harmônica, tocando uma melodia que ele mais tarde identificaria como “The Honeysuckle and the Bee”. “Foi tocado com tanto sentimento que, pela primeira vez, compreendi o que realmente era a melodia.”

De acordo com a biografia de Fred Karno, o jovem Chaplin passava boa parte do tempo livre entre os espetáculos tentando reproduzir melodias ao violoncelo. Quando foi contratado pela Essanay, comprou um violino e passava horas à noite tocando – para desgosto de outros atores que moravam próximos ao estúdio em Niles, Califórnia.

Durante as negociações com a Mutual, em Nova York, Chaplin participou de um concerto beneficente no antigo Hipódromo (2º de fevereiro de 1916), regendo a banda de Sousa na abertura de “Poet and Peasant” e em sua própria composição, “The Peace Patrol”. Nesse mesmo ano, publicou duas canções: “Oh that Cello” e “There’s Always Someone You Can’t Forget”, um tributo musical ao seu primeiro amor. Nos anos 1920, gravou “Sing a Song” e “With You, Dear, in Bombay”, ambas usadas depois na versão sonora de *Em busca do ouro*. Anos depois, foram publicados um tema de *O grande ditador* com letra intitulada “Falling Star” e três temas de *Monsieur Verdoux*: “A Paris Boulevard”, “Tango Bitterness” e “Rumba”.

Depois de conquistar seu primeiro milhão, Chaplin instalou um órgão de tubos em sua mansão de Beverly Hills. Em certos momentos, passava horas tocando esse instrumento caro. Ciente da importância do acompanhamento musical para o cinema mudo, Chaplin buscava que sua música fosse reproduzida exatamente como desejava em cada sala de exibição. Supervisionava pessoalmente as folhas de indicação musical (listas com sugestões de trechos a serem tocados, enviadas gratuitamente

a todas as salas que exibissem o filme) desde *O garoto* (The Kid, 1921) até *Luzes da cidade* – quando foi possível gravar a música diretamente na trilha do filme. Nesse ponto, era também comercialmente vantajoso reivindicar ao menos a autoria da “música e dos efeitos sonoros”, já que, em 1931, o cinema falado havia suplantado o mudo.

Arthur Johnston e Alfred Newman arranjaram e orquestraram a música de *Luzes da cidade*, considerada a trilha mais destacada de Chaplin. Mas as melodias – com exceção das já mencionadas, usadas por sua associação evocativa – foram compostas por Chaplin. Pelo menos vinte temas da trilha poderiam ser publicados como obras independentes e originais. Como era comum nas trilhas para filmes mudos, empregava-se o sistema de leitmotiv wagneriano – um tema musical distinto associado a cada personagem ou ideia. Em *Luzes da cidade* há cerca de noventa e cinco indicações musicais, sem contar os trechos em que a música imita diretamente a ação, prática geralmente conhecida como “mickey-mousing”, vinda da animação.

Uma fanfarra de trompetes, sobre uma cena noturna, abre o filme propriamente dito. Ela reaparece como uma espécie de “tema do destino” nos momentos de crise, como a contagem do juiz sobre Charlie no ringue de boxe, e em sua captura e prisão. Um chiado de saxofone, levemente fora de sincronia com os movimentos labiais, imita os oradores na cerimônia de inauguração do monumento. Esse som estridente é usado não apenas como nota cômica, mas também como sátira aos filmes falados.

Quando Charlie é mandado descer da estátua, um número agitado em compasso rápido de sol menor acompanha sua atrapalhada tentativa de descer pelas esculturas. As andanças do vagabundo pelas ruas da cidade são acompanhadas por uma melodia agridoce e galante, tocada principalmente ao violoncelo. Esse tema se repete sete vezes nos momentos em que Charlie está esperançoso. O tema principal da florista cega é “La Violetera”, que também aparece discretamente quando é necessário indicar que os pensamentos do vagabundo se voltam para ela. A florista tem ainda dois temas secundários: um patético, usado nas cenas de seu quarto na favela, e outro mais leve, um capricho de violino, para seus momentos de melancolia e desejo.

A música por trás do encontro do vagabundo com o milionário excêntrico é uma divertida paródia de ópera. Um tema dramático introduz o personagem e é seguido por um *agitato* exagerado, à medida que ele

amarra a corda para se enforcar. As tentativas de Charlie para dissuadi-lo são traduzidas musicalmente em uma espécie de recitativo operístico satírico. Outro tipo de música é ironizado na sequência em que Charlie promete: “Amanhã os passarinhos vão cantar” – o tipo de canção otimista estilo “abril de flores, raios de sol, arco-íris sobre os ombros” que era lugar-comum nos primeiros musicais, especialmente nos filmes de Al Jolson. Em sequências posteriores, Charlie só precisa apontar para o alto com um gesto heroico zombeteiro; não há necessidade de legendas, a música “diz” o que ele está dizendo.

A música do clube noturno durante o “esquenta na cidade” é um tema de jazz frenético, com uma nota alta sustentada e ritmo marcado. Um número em estilo rumba acompanha a cena da festa onde o vagabundo engole o apito. Quando o milionário acorda sóbrio e descobre um estranho dividindo sua cama, ouve-se um trecho da suíte “Sheherazade”, de Rimsky-Korsakov – tocada em forma de dueto – com registro grave para o milionário perplexo e registro agudo para o vagabundo. De forma semelhante, trechos de músicas como “How Dry I Am”, “I Hear You Calling Me” e outras são usados como comentários cômicos.

Há dois temas de amor – um, uma valsa romântica leve tocada em rubato ao ritmo da ação; outro, uma peça trágica associada ao amor impossível do vagabundo. Essa última também acompanha o desfecho melancólico do filme, com seus acordes sombrios e fatais, e possui um sabor claramente pucciniano. Um tema vivo para fagote acompanha muitos dos momentos mais cômicos do vagabundo, como seus desastres com o carrinho de varrição de rua. E há um uso particularmente divertido de um tango na sequência da luta de boxe. A luta em si é acompanhada por uma música “apressada” e febril, também utilizada em outras cenas de ação rápida.

É verdade que uma ou outra peça secundária soa familiar. Uma curta dança se assemelha a “I Want To Be Happy”. A famosa dança apache é uma paráfrase. O tema do lutador trapaceiro lembra um pouco “Look Out for Jimmy Valentine”. Alguns acordes de Debussy anunciam a manhã, e a “Segunda Rapsódia Húngara” é habilmente transformada em jazz para uma pequena sequência de perseguição. Ainda assim, os temas principais são de autoria de Chaplin. Um filme de oitenta e sete minutos exige uma trilha com cerca de cento e cinquenta páginas, e um pequeno “empréstimo” aqui e ali pode ser perdoado. “Luzes da Cidade”

termina com a seguinte música. O vagabundo, solto da prisão, sai à procura da florista cega.

Sequência Música

Sinal 91. O Vagabundo chega à esquina onde a garota costumava vender flores

..... *“La Violetera” (tocada lentamente)*

Sinal 92. O Vagabundo vagueia pelas ruas

..... *Tema do Vagabundo (tocada lenta e tragicamente)*

Sequência Música

Sinal 93. O Vagabundo encontra uma flor na sarjeta

..... *“La Violetera” (tempo normal)*

Sinal 94. Ele se vira para a garota na vitrine da loja, rindo dele

..... *Capricho de Violino (tema secundário da garota)*

Sinal 95. A garota toca a mão do Vagabundo

..... *Tema do amor trágico*

Aliás, os efeitos sonoros são usados com parcimônia, e apenas para efeitos pontuais e deliberados, como o apito engolido, sinos, disparos de revólveres etc. Quedas e pancadas não são acentuadas por tambores nem há os outros ruídos de gosto duvidoso – como catracas – que marcaram tantos “*revivals* com som adicionado”, inspirados pela técnica distrativa dos desenhos animados sonoros. Acima de tudo, a voz humana não é utilizada, erro artístico que se comete com frequência nas tentativas de “atualizar” antigos filmes mudos.

As melodias envolventes e agradáveis de Chaplin em *Luzes da cidade* são prazerosas por si mesmas, mas o filme é um dos poucos exemplos ainda existentes do poder do meio silencioso quando unido a uma trilha musical que interpreta corretamente a ação e intensifica a emoção. Tornou-se comum a ideia de que filmes mudos eram acompanhados por um piano trêmulo, tocado de forma desajeitada no estilo dos antigos *nickelodeons*, ou de maneira mais digna, porém essencialmente neutra. Na realidade, desde 1914, toda cidade com mais de cinco mil habitantes dispunha de pelo menos um trio de músicos – ou um órgão. Os filmes de Griffith e Fairbanks, e grandes produções como *The Covered Wagon* (1923) e *The Big Parade* (1925), contavam com orquestras que viajavam com as cópias, executando trilhas cuidadosamente elaboradas, como a de *Luzes da cidade*.

Segundo critérios musicais estritos, a trilha de Chaplin pode não igualar as de Virgil Thomson, Max Steiner, Georges Auric ou William Walton. As trilhas de Thomson para *The River* (1937) e *Louisiana Story* (1948), com arranjos extremamente inteligentes de canções folclóricas, são bem mais sofisticadas e intelectuais. Tampouco Chaplin possui a virtuosidade ou o estilo grandioso atual de Steiner – cuja pompa frequentemente tenta compensar o vazio emocional do próprio filme. Mas quem, melhor que Chaplin, poderia acentuar musicalmente as aventuras trágico-cômicas do vagabundo que ele mesmo criou?

CHUTANDO UM VAGABUNDO:

CHARLIE CHAPLIN, O FBI E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM SUBVERSIVA NA AMÉRICA DO PÂNICO VERMELHO

JOHN SBARDELLATI & TONY SHAW

Publicado originalmente em *Pacific Historical Review*, Vol. 72, No. 4, 2003, pp. 495–530.
Tradução de Ana Moraes.

Um dia, no início de 1942, Groucho Marx estava ocupado podando as roseiras na borda do jardim de sua mansão em Beverly Hills. O trabalho lhe coubera desde a internação de seu jardineiro nipo-americano, após o ataque de Tóquio a Pearl Harbor. Uma senhora idosa que passava parou e, sem reconhecer o comediante, perguntou quanto ele ganhava para cuidar de uma residência tão palaciana.

“Ah, eu não sou pago em dólares,” respondeu Marx. “A dona da casa apenas me deixa dormir com ela.”⁶²

Esse caso de identidade equivocada envolvendo um dos maiores comediantes de Hollywood parece ter se repetido, alguns anos depois – mas com consequências potencialmente muito mais sérias – quando, em 1948, o Federal Bureau of Investigation (FBI) se empenhou em “determinar se [Charlie] CHAPLIN estava ou está envolvido em atividades de espionagem soviética”⁶³. Que o FBI suspeitasse que uma das estrelas de cinema mais famosas do mundo, um homem com uma fortuna superior a 30 milhões de dólares, estivesse conspirando para derrubar o capitalismo sugere, no mínimo, que a agência estava bastante equivocada. No entanto, como o Vagabundo em *Tempos modernos* (Modern Times, 1936), que acaba preso nos mecanismos da indústria moderna, Charlie Chaplin, no final dos anos 1940 e início dos 1950, se viu enredado na “máquina” do macarthismo⁶⁴. Embora alguns historiadores hoje questionem a extensão do pânico anticomunista que varreu os EUA nesse período, os primeiros anos da Guerra Fria testemunharam, inegavelmente, numerosas tenta-

tivas de purgar a cultura de qualquer coisa que pudesse ser considerada subversiva – incluindo a arte moderna abstrata e até a história de Robin Hood⁶⁵. Mas Chaplin não era espião, nem comunista. Mesmo que fosse, certamente não representava uma ameaça para a nação. Chaplin atraiu a atenção de contra-subversivos como o diretor do FBI, J. Edgar Hoover, por causa de seu status proeminente como ícone cultural. O fato de que funcionários do FBI o trataram como ameaça à segurança nacional demonstra o grau em que a “subversão” cultural e formas mais tangíveis de subversão, como a espionagem, estavam sendo confundidas.

Os problemas de Chaplin nos anos 1940 e 1950 constituem um valioso estudo de caso da perseguição macarthista. Sua história oferece uma visão sobre como a imagem do subversivo foi construída e demonstra que os medos da Guerra Fria estavam entrelaçados com preocupações e preconceitos mais tradicionais. Chaplin foi atacado não apenas como subversivo político – devido a suas visões e associações de esquerda – mas também como subversivo sexual. Além disso, Chaplin não era cidadão americano e nunca demonstrou interesse em se naturalizar. Sua condição de estrangeiro, combinada a suas opiniões políticas consideradas ameaçadoras e a alegados comportamentos sexuais impróprios, ofereciam munição para aqueles que buscavam transformar sua imagem de estrela popular em subversivo desprezado. As “evidências” contra Chaplin não foram fabricadas, mas seus adversários se apoiaram em verdades e meias-verdades, distorcendo contextos para apresentar palavras e atos sob a pior luz possível. Foi assim que a imagem do subversivo foi construída.⁶⁶

O caso Chaplin também documenta as intenções propagandísticas que estavam por trás da repressão. O ataque a Chaplin foi alimentado e legitimado pelos medos em torno da propaganda cinematográfica, e reforçou o estigma da subversão que muitos já associavam a Hollywood. De fato, como argumentaram Larry Ceplair e Steven Englund, a investigação sobre a indústria do entretenimento durante a Guerra Fria tinha propósitos simbólicos, pois “Hollywood era apenas a ponta de um iceberg, mas era uma ponta de neon piscante que capturava a atenção da nação”⁶⁷. De muitas maneiras, a cruzada contra Chaplin foi bem-sucedida. Em setembro de 1952, depois que Chaplin e sua família partiram em uma turnê pela Europa para promover seu novo filme *Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952), o procurador-geral James McGranery, após consultar Hoover, revogou a

autorização de reentrada de Chaplin no país, citando “graves acusações morais” e alegações de ligações comunistas. Para retornar ao país que havia sido seu lar por quarenta anos, Chaplin teria de se apresentar perante uma comissão do Serviço de Imigração e Naturalização (INS) para responder sobre sua política e moralidade. Após anos de assédio por parte do governo, da imprensa e de organizações como a American Legion, Chaplin decidiu não voltar.⁶⁸ *Luzes da Ribalta* seria seu último filme americano. Mas, como mostra este artigo, se seus inimigos tiveram sucesso em expulsá-lo do país (e, mais importante, de Hollywood), falharam na tarefa maior de propaganda.

“INFLUÊNCIA SOBRE AS MENTES E A CULTURA”

J. Edgar Hoover, o mais poderoso contra-subversivo americano do século XX, já demonstrava interesse por Chaplin desde 1922. Os primeiros arquivos sobre Chaplin no Departamento de Justiça – depois renomeado FBI em 1935 – já abordavam temas que continuariam a interessar os inimigos de Chaplin nas décadas de 1940 e 1950: alegações de que ele se associava a radicais, fazia doações ao Partido Comunista e a organizações trabalhistas de esquerda, e pretendia inserir ideias radicais em seus filmes.⁶⁹

A maior parte do arquivo de Chaplin, porém, concentra-se no período posterior a 1942 e documenta os esforços exaustivos dos agentes do FBI para ligá-lo a movimentos, organizações, ideias ou indivíduos que consideravam subversivos. O conteúdo desses documentos testemunha a mentalidade de “culpa por associação” da época. O FBI tentou conectar Chaplin ao Partido Comunista e a vários grupos de fachada, como o National Council of American-Soviet Friendship, Russian War Relief, Artists’ Front to Win the War, Joint Anti-Fascist Refugee Committee, entre outras organizações que incluíam comunistas.⁷⁰ As associações pessoais de Chaplin – com emigrados radicais como Hanns Eisler, Lion Feuchtwanger e Lubomir Linhart, com o líder sindical Harry Bridges, ou com radicais de Hollywood como Paul Jarrico, Herbert Biberman e Dalton Trumbo – pareciam evidência suficiente para muitos de que Chaplin era um “vermelho”⁷¹. Chaplin não apenas manteve essas amizades mesmo quando o novo clima político da Guerra Fria levou muitos a se afastarem de amigos radicais, como também os apoiou lealmente quando eles enfrentaram dificuldades.⁷²

Mas seus problemas pessoais não se deveram apenas a essas associações; também resultaram de sua atividade política própria. Em discursos durante a Segunda Guerra Mundial, conclamando a abertura de uma segunda frente, ele se dirigiu ao público como “camaradas” e elogiou o aliado comunista; expressou desprezo pelos “caça-comunistas” e pediu reformas no país. Chaplin, como outros progressistas (no sentido da Frente Popular), acreditava que a Grande Depressão era produto do capitalismo bruto e desregulado, e que os EUA precisavam mudar: “Eu não quero o velho individualismo selvagem... selvagem para alguns, miserável para muitos.”⁷³ Ao expressar admiração pelo aliado soviético, pedir tolerância aos comunistas domésticos e proclamar a necessidade de reformas econômicas e sociais, os discursos de Chaplin durante a guerra forneceram munição para os contra-subversivos dos anos 1940 e 1950.⁷⁴

Embora os inimigos de Chaplin frequentemente atacassem suas atividades políticas mais diretamente do que seus filmes, seu status como cineasta independente e influente também os preocupava. Anticomunistas como Hoover temiam a ameaça política percebida do comunismo – fosse sob a forma de espionagem, atividade sindical ou esforços para combater a injustiça racial – mas ficavam igualmente perturbados com a ameaça cultural vinda da esquerda.⁷⁵ Eles se preocupavam com a possibilidade de comunistas se disfarçarem como “patriotas ardorosos”, infiltrando-se insidiosamente nas instituições nacionais. Os funcionários do FBI consideravam Hollywood uma das mais importantes dessas instituições, pois entendiam que a indústria cinematográfica era “uma das maiores, senão a maior, influência sobre as mentes e a cultura” das pessoas no mundo inteiro. Eles acreditavam que toda atividade esquerdista em Hollywood fazia parte de um grande plano para capturar as telas para a “produção de um tipo de filme favorável ao comunismo e à União Soviética”. Mesmo a atividade sindical era vista como parte do esquema, com registros do FBI observando que “os comunistas devem tentar capturar os sindicatos porque, se conseguissem, poderiam exercer muita influência sobre a natureza e o tipo de filmes produzidos, e assim salvar a causa soviética”.⁷⁶ Os funcionários do FBI ficaram especialmente preocupados com a possibilidade de um cineasta como Chaplin, cuja popularidade era extraordinária, querer disseminar *agitprop* (propaganda política). Essa linha de pensamento foi expressa por Richard B. Hood, agente especial encarregado do escritório de Los Angeles, que, em março de 1944, enviou a Hoover

um artigo de uma publicação de esquerda, destacando este trecho: “Há homens e mulheres nos cantos mais remotos do mundo que nunca ouviram falar de Jesus Cristo; no entanto, conhecem e amam Charlie Chaplin. Assim, quando Chaplin faz um filme como *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940), seus pensamentos alcançam um público muito maior do que jornais, revistas ou rádio – e em imagens que todos podem entender.”⁷⁷ Para o FBI, a Guerra Fria cultural já havia começado.

O temor da propaganda se tornou central nos primeiros anos do pós-guerra. O início da Guerra Fria, com suas crescentes ansiedades sobre a segurança nacional, coincidiu e contribuiu para mudanças ideológicas mais amplas que fortaleceram as reivindicações dos contra subversivos. Os liberais haviam abandonado o impulso reformista e se acomodado ao grande capital, especialmente durante a guerra. O nacionalismo também estava em transição, já que críticas ao capitalismo, que tinham sido parte integrante da retórica nacionalista nos anos 1930, já não eram mais formas aceitáveis de discurso.⁷⁸

Por essas razões, na era McCarthy, o dissenso passou a ser equiparado à deslealdade. Nesse contexto político e ideológico, Chaplin certamente estava brincando com fogo com seu filme de 1947, *Monsieur Verdoux*.

Ambientado na França durante a Grande Depressão, o filme conta a história de Henri Verdoux, um bancário que perde o emprego devido ao crash da bolsa. Não querendo deixar sua esposa e filho passarem fome, Verdoux decide abrir um “negócio próprio”: casa-se e depois mata várias viúvas ricas. No final, ele é levado a julgamento, onde argumenta que é produto da civilização contemporânea:

“Quanto a ser um assassino em massa – o mundo não encoraja isso? Ele não está fabricando armas de destruição com o único propósito de matar em massa? Não explodiu mulheres e crianças indefesas em pedaços, e fez isso de maneira muito científica? Como assassino em massa, sou um amador em comparação.” Embora o filme se passe no período entre guerras, Chaplin mais tarde reconheceu que essa referência às armas de destruição em massa era uma forma implícita de protesto contra a bomba atômica. Mas o filme também criticava as tendências predatórias da indústria moderna. Ao longo do filme, Verdoux insiste que seu trabalho é “um negócio” e, no fim, afirma que a única diferença entre seus crimes e os dos financistas e fabricantes de armas era uma questão de escala: “Um assassinato faz um vilão, milhões fazem um herói... os

números santificam, meu caro.”⁷⁹ Críticas semelhantes ao lucro com a guerra eram comuns na cultura dominante dos anos 1930. A ideia de que o grande capital arrastou Woodrow Wilson para a Primeira Guerra Mundial, por exemplo, foi propagada pelo Comitê Especial do Senado para Investigar a Indústria de Munições, presidido por Gerald Nye⁸⁰.

Se Chaplin agora era considerado subversivo por expressar tais opiniões, era porque a cultura americana havia mudado. Certamente nem todos repudiaram *Monsieur Verdoux*. De fato, o *National Board of Review* o selecionou como o melhor filme de 1947, enquanto o respeitado crítico James Agee considerou o filme “uma das poucas obras indispensáveis do nosso tempo”, chamando-o de “um grande poema” sobre o dilema do homem moderno, impulsionado pela compaixão a cometer atos ainda maiores de assassinato.⁸¹ Mas essas foram exceções notáveis, pois *Monsieur Verdoux* foi mal recebido pela imprensa e pelo público em geral. A revista *Unbiased Opinions*, publicação da Fox West Coast Theaters, afirmou em sua crítica: “Exonerar o indivíduo e culpar a sociedade por todos os males é uma filosofia muito errada.”⁸² A revista *Life* também criticou o filme, ridicularizando a “comparação tola de Chaplin entre os assassinatos em pequena escala [de Verdoux] e o homicídio em massa das guerras modernas”.⁸³ Na coletiva de imprensa de *Monsieur Verdoux*, em Nova York, em 14 de abril de 1947, poucos repórteres se interessaram pelo filme em si, preferindo perguntar se Chaplin era comunista ou simpatizante, e por que ele não havia se tornado cidadão americano. Eles até lhe pediram que “dedurasse nomes”:

Pergunta: Sr. Chaplin, segundo um relatório de Hollywood, o senhor é amigo pessoal de Hanns Eisler, o compositor?

Chaplin: Sou. E tenho muito orgulho disso.

Pergunta: O senhor está ciente de que o irmão dele é agente soviético, conforme atestado por...

Chaplin: Não sei nada sobre o irmão dele!

Pergunta: O senhor acha que o sr. Eisler é comunista?

Chaplin: Não sei nada sobre isso. Não sei se ele é comunista ou não. Sei que ele é um artista brilhante, um grande músico e um amigo muito leal.

*Pergunta: Isso faria alguma diferença para o senhor, se ele fosse comunista? Chaplin: Não, não faria.*⁸⁴

Aqui, Chaplin recusou-se a se conformar com os novos padrões que regiam as relações pessoais na era McCarthy ou com as suposições da época. Quando perguntado se era simpatizante do comunismo, ele argumentou que a questão precisava ser qualificada. Chaplin preferiu colocar o termo sob uma luz mais patriótica, dizendo que havia simpatizado com os esforços de guerra da Rússia e com as contribuições soviéticas para a causa aliada.⁸⁵

Chaplin sentia-se perseguido. “Hoje em dia,” disse ele a um interrogador na coletiva de imprensa, “se você desce do meio-fio com o pé esquerdo, eles o acusam de ser comunista.”⁸⁶ Chaplin estava agora percebendo que a grande mídia estava entre seus piores inimigos. Infelizmente, o público também se voltou contra ele quando grupos de veteranos e conselhos de censura locais lutaram para cancelar as exibições do filme. Por exemplo, a Independent Theatre Owners of Ohio pediu um boicote nacional ao filme “até que [Chaplin] prove ser digno do apoio dos frequentadores de cinema americanos.” Um conselho de censura em Memphis “impôs uma proibição total” a *Monsieur Verdoux*.⁸⁷ E em alguns lugares onde não foi oficialmente proibido, as manifestações da American Legion rapidamente forçaram sua retirada.⁸⁸ Enquanto o filme quebrava recordes na Europa, nos Estados Unidos quase não foi exibido.⁸⁹ Apesar de ambientado na França, *Monsieur Verdoux* foi amplamente visto como uma acusação indesejada contra a América.

Chaplin, no entanto, recebeu apoio da imprensa de esquerda. O FBI documentou a recepção positiva de Chaplin por publicações comunistas e progressistas, aparentemente considerando essa popularidade uma forma de subversão.⁹⁰ Embora *Monsieur Verdoux* expressasse sentimentos de esquerda em suas críticas à sociedade capitalista, isso dificilmente constituía propaganda partidária. Conforme relatou uma fonte “confiável” ao FBI, o próprio Partido Comunista dos EUA (CPUSA) tentou dissuadir Chaplin de fazer o filme, já que o personagem principal, um assassino, “não era um personagem adequado para pleitear a paz no mundo.”⁹¹ Apesar desse conhecimento, os agentes do FBI ficaram particularmente incomodados com a longa crítica de Arnaud d’Usseau sobre o filme na revista *Mainstream*. Os analistas do FBI expressaram consternação com o “elogio de *Mainstream* ao significado social e político no filme de Chaplin.” O artigo afirmava que o filme mostrava de forma eficaz que o ser humano pode ser moldado

para fazer tanto o bem quanto o mal, dependendo dos incentivos do sistema social existente. Além disso, na cena final do filme, enquanto Verdoux aguarda a execução, um padre é enviado a ele. Em vez de se arrepender e rezar pela alma, Verdoux diz ao padre que já fez as pazes com Deus; seu conflito era com os homens. Segundo d'Usseau, Chaplin “encerra com uma das críticas mais severas à inutilidade da igreja que já vimos no cinema americano.”⁹² Os analistas do FBI – pouco propensos a distinguir dissidentes comunistas de não comunistas – classificaram *Monsieur Verdoux* como “propaganda soviética.”⁹³

Não surpreende, portanto, que Chaplin tenha sido uma das 43 pessoas em Hollywood intimadas pelo Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara (HUAC) para depor em setembro de 1947. Naquela altura, Chaplin continuava a brincar com fogo ao enviar convites para *Monsieur Verdoux* a cada membro do comitê.⁹⁴ No entanto, ele nunca foi chamado para depor. Durante 1947, o presidente do HUAC, J. Parnell Thomas, e o principal advogado Robert Stripling pediram insistentemente que o FBI ajudasse em sua campanha. Hoover resistiu inicialmente, mas acabou aprovando uma relação secreta. Agentes do FBI prepararam extensos memorandos que permitiram ao HUAC selecionar os chamados “Dez de Hollywood” com base em registros de filiação partidária e outras informações obtidas por meio de invasões ilegais e grampos telefônicos ao partido comunista em Hollywood.⁹⁵ A ajuda do FBI foi crucial, permitindo ao HUAC evitar o constrangimento de identificar erroneamente indivíduos como Chaplin, que não eram membros do partido.

Ainda assim, a função cerimonial das audiências já havia sido cumprida.⁹⁶ O testemunho de Hoover perante o HUAC na primavera anterior oferece uma visão sobre os papéis que ele imaginava para diferentes instituições em seu esforço para “quarentenar o comunismo”, com seu FBI fornecendo inteligência para outras agências governamentais. Segundo Hoover, o “FBI não faz recomendações; apenas relata fatos.” Mas esses “fatos” não seriam comunicados ao público (ao menos não aberta ou diretamente). Embora “os objetivos e responsabilidades do HUAC e do FBI fossem os mesmos,” Hoover alegou que seus métodos diferiam; além disso, ele “sempre achou que a maior contribuição que o comitê poderia oferecer seria a divulgação pública das forças que ameaçam a América.”⁹⁷ Assim, o HUAC tornou nomes como Herbert Biberman, Lester Cole e Ring Lardner conhecidos em todo o país. Chaplin, claro, não precisava

desse tipo de “publicidade”: ele já havia sido exposto como subversivo, especialmente durante a coletiva de imprensa de seu próprio filme.

Mas o que vinha depois da exposição? A famosa lista negra de Hollywood revelou-se notavelmente eficaz em arruinar as carreiras de muitos indivíduos talentosos. Essa tática, porém, era inútil contra Chaplin, que, como coproprietário da United Artists, era simplesmente independente demais. Como observou o crítico de cinema Bosley Crowther, se Chaplin tivesse sido “dependente, como a maioria dos artistas sob essa ‘sombra’, da complicada ‘autorização’ que outros artistas menos afortunados precisam obter, é questionável se ele teria sido capaz de fazer ou aparecer em um filme naquela época.”⁹⁸ Graças ao seu status único, Chaplin pôde continuar trabalhando em Hollywood enquanto permanecesse no país. Embora não vulnerável à lista negra, como estrangeiro ele estava sujeito a outros métodos de repressão. Já em fevereiro de 1945, por exemplo, o senador William Langer (Republicano, Dakota do Norte) introduziu um projeto de lei instruindo o procurador-geral a investigar Chaplin com o propósito de deportação. O projeto fracassou, mas Langer, em uma audiência no Senado dois anos depois, questionou como “um homem como Charlie Chaplin, com suas inclinações comunistas, seu histórico deplorável de infrações, estupro e corrupção de garotas americanas de 16 e 17 anos, continua [no país].”⁹⁹ O nome de Chaplin estava, portanto, cada vez mais associado ao comunismo, mas ele também era considerado subversivo por razões além da política. Essa ampla definição de subversão era útil tanto como propaganda no discurso da Guerra Fria quanto, no final das contas, como justificativa para a campanha do governo para expulsar Chaplin do país.

“IMORALIDADE”

De modo significativo, Chaplin foi condenado tanto como subversivo moral quanto político. Seus críticos se agarraram a fatos e acusações sobre sua vida sexual, misturando-os com suas opiniões de esquerda e sua condição de estrangeiro. A imagem resultante de Chaplin personificava os princípios básicos da luta da Guerra Fria contra as ameaças gêmeas da subversão interna e da decadência moral.

Na era do macarthismo, a subversão política e a perversão moral eram frequentemente vistas como inseparáveis. Historiadores da polí-

tica sexual da Guerra Fria documentaram a ideia de que homossexuais (especialmente aqueles em altos cargos, como no Departamento de Estado) representavam uma ameaça à segurança nacional, tanto por serem supostamente vulneráveis à chantagem soviética quanto porque sua mera presença despertava medo de contaminação.¹⁰⁰

O caso Chaplin mostra que heterossexuais também podiam ser suspeitos, especialmente se violassem normas de gênero cada vez mais associadas à luta da Guerra Fria. Como argumentou Elaine Tyler May, o lar foi concebido como uma fortaleza psicológica contra os perigos externos, a instituição central no combate ao comunismo. O casamento era visto como o único espaço adequado para uma vida sexual saudável, e o patriotismo se expressava através dos valores familiares da classe média. Desviar-se da vida familiar tradicional podia favorecer o inimigo. May sustentou que, assim como o comunismo deveria ser contido no exterior, a subversão também deveria ser contida no lar. Interessantemente, esse “confinamento doméstico” não se aplicava apenas a subversivos políticos (ou seja, comunistas), mas também àqueles que subvertiam as normas tradicionais de gênero.¹⁰¹

Chaplin ofendeu os moralistas em alguns de seus filmes, em sua postura contra a censura e em sua vida pessoal.¹⁰² Seu caso mais danoso à reputação foi seu relacionamento durante a guerra com Joan Barry. Chaplin conheceu a atriz de 22 anos em 1941 e logo iniciaram um romance. O histórico de doença mental de Barry rapidamente transformou o caso em um problema para Chaplin (em uma ocasião, Barry histérica o encurralou com uma arma e ameaçou suicídio). Ele tentou encerrar o relacionamento, mas Barry recusou, continuou a aparecer em sua casa e, quando ficou grávida, alegou que o filho era dele. Rejeitada por Chaplin, Barry decidiu abrir um processo de paternidade contra ele. Para contar sua versão da história, ela procurou as colunistas de fofoca de Hollywood Hedda Hopper e Florabel Muir.¹⁰³ A ampla publicidade sobre o escândalo chamou a atenção das autoridades federais e logo o Departamento de Justiça abriu uma investigação que ofereceu a Hoover a oportunidade perfeita para manchar ainda mais a reputação de Chaplin. Em fevereiro de 1944, Chaplin enfrentava quatro acusações federais, sendo a mais grave a de ter violado a Lei Mann, pagando pela viagem de Barry através das fronteiras estaduais. Se fosse considerado culpado, Chaplin enfrentaria pesadas multas e uma pena de prisão de até 23 anos. No julgamento, Chaplin negou a acusação e o júri rapidamente o

absolveu, mas sua imagem ficou arranhada.¹⁰⁴ Hopper e Muir desempenharam um papel fundamental na divulgação do escândalo e também em seu julgamento federal, já que forneceram provas ao FBI.¹⁰⁵ Além disso, em seus textos, Hopper associou as supostas subversões políticas e sexuais de Chaplin, criticando ao mesmo tempo seus discursos pela Segunda Frente e sua “imoralidade”, que ela acreditava ser “motivo suficiente para a deportação de um estrangeiro.”¹⁰⁶ Ed Sullivan fez conexões semelhantes quando afirmou, durante o escândalo Barry, que Chaplin estaria pensando em fugir para a Rússia.¹⁰⁷

O *Daily Worker* pode ter exagerado ao afirmar que o julgamento de Barry não passava de uma tentativa fascista de assassinato de reputação, mas é verdade que os detratores de Chaplin usaram o escândalo como mais uma prova de sua subversão.¹⁰⁸ O crítico Eric Bentley reconheceu isso ao escrever que, na época em que Chaplin lançou *Monsieur Verdoux*, “seu amor pelas mulheres, motivo de riso nos anos 1920, havia passado a ser associado, pela lógica do submundo intelectual, às suas inclinações políticas.”¹⁰⁹ Mesmo depois do término do julgamento federal, os agentes do FBI continuaram a coletar informações tanto sobre o caso Barry quanto sobre a vida sexual de Chaplin de maneira geral.¹¹⁰ Em 1947, um agente especial revisou *Charlie Chaplin: King of Comedy*, biografia do comediante escrita por Gerith von Ulm em 1940. Detendo-se nas descrições das muitas relações amorosas de Chaplin, o agente também relatou que, segundo von Ulm, “corriam rumores de que Chaplin era antinatural em suas relações sexuais e dizia-se que ele era homossexual.”¹¹¹ Essa foi apenas uma das muitas acusações não comprovadas encontradas no arquivo do FBI sobre Chaplin. Em 1952, quando o procurador-geral James McGranery se referiu a Chaplin como “um personagem desagradável,” já estava claro que as supostas ofensas de Chaplin iam além da política. McGranery anunciou que o visto de reentrada de Chaplin havia sido revogado porque ele “foi publicamente acusado de ser membro do Partido Comunista, com acusações morais graves e de fazer declarações que indicariam uma atitude zombeteira e desdenhosa em relação a um país cuja hospitalidade o havia enriquecido.”¹¹² O uso dessas “provas” pelo procurador-geral, especialmente no que se referia às “graves acusações morais,” complementava a estratégia contra subversiva de remexer no passado, pois ele se referia a informações no arquivo do FBI sobre o caso Barry, que já estava resolvido há mais de oito anos.

“ESTRANGEIRO INDESEJÁVEL”

Junto com as táticas de caça às bruxas e as denúncias moralistas, Chaplin também enfrentou a xenofobia. A convicção de que estrangeiros constituíam uma ameaça subversiva e desleal não era novidade na Guerra Fria, como deixam claro as batidas de Palmer, as restrições à imigração dos anos 1920, a estigmatização de imigrantes nos anos 1930 por políticos como Hamilton Fish e Martin Dies, e o internamento de nipo-americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Esses preconceitos não diminuíram durante a era McCarthy.¹¹³

Assim como os contra subversivos ligavam o “pervertido” ao “vermelho”, também associavam a não-cidadania de Chaplin às suas ideias de esquerda. Em seu depoimento de 1947 perante o HUAC, Hoover demonstrou esse aspecto da ideologia dos contra subversivos quando afirmou que “grupos de língua estrangeira” estavam envolvidos na promoção da propaganda comunista. Compartilhando essa visão, James F. O’Neil, comandante nacional da American Legion, declarou que “os comunistas, independentemente de suas pretensões, são agentes estrangeiros num país onde lhes é permitido operar.”¹¹⁴ Para homens como Hoover e O’Neil, era um pequeno passo ir de criticar a ideologia estrangeira para criticar o estrangeiro em si.

A xenofobia há muito caracterizava declarações anti-Chaplin. Em 1942, o jornalista Westbrook Pegler, do grupo Hearst, que tinha acesso privilegiado aos arquivos do FBI, exigiu “saber por que Charlie Chaplin foi autorizado a permanecer nos Estados Unidos por cerca de 40 anos sem se tornar cidadão.”¹¹⁵ Aproveitando as amizades de Chaplin com emigrados alemães, Gerald L. K. Smith, notório antissemita de direita, acusou em 1945 Chaplin de manter um fundo especial para trazer estrangeiros para os Estados Unidos.¹¹⁶ O que poderia ser visto como apoio solidário aos amigos ganhou um tom muito mais insidioso, insinuando que Chaplin conspirava para subverter o país.

Smith não estava sozinho em criticar Chaplin não apenas por ser estrangeiro, mas também por se comportar mal como convidado. Na coletiva de imprensa de *Monsieur Verdoux*, os repórteres focaram na questão da não-cidadania de Chaplin. Seu mais veemente crítico na conferência, James W. Fay, dos Veteranos de Guerra Católicos, repreendeu Chaplin por sua falta de interesse na cidadania americana e por seus comentários críticos ao nacionalismo:

“Agora, Sr. Chaplin, o *Daily Worker*, em 25 de outubro de 1942, relatou que o senhor declarou, em um discurso perante a *Artists Front to Win the War*, um grupo de fachada comunista: ‘Não sou cidadão, não preciso de documentos de cidadania, e nunca tive patriotismo nesse sentido por nenhum país, mas sou um patriota da humanidade como um todo. Sou cidadão do mundo [com pesado sarcasmo]. Se as Quatro Liberdades significarem algo após esta guerra, não nos importaremos com o fato de sermos cidadãos de um país ou de outro.’ Sr. Chaplin, os homens que garantiram as cabeceiras de praia, que avançaram sob fogo inimigo, e os pobres que foram recrutados como eu, suas famílias e amigos, ressentem-se dessa declaração.”

Confuso, Chaplin respondeu enfatizando suas próprias contribuições para o esforço de guerra e o fato de que dois de seus filhos haviam servido na linha de frente. Mas Fay continuou a criticá-lo por suas atitudes em relação ao nacionalismo e à cidadania americana.¹¹⁷ Para os contra subversivos, a postura de Chaplin não era apenas inadequada, mas perigosa. Afinal, como declarou o comandante da American Legion, James F. O’Neil, a luta contra o comunismo era essencialmente uma luta doméstica que exigia uma cidadania vigilante e bem-informada.¹¹⁸ O nacionalismo era visto como um elemento intrínseco dessa luta, um baluarte contra o inimigo comunista. Por sua marca de internacionalismo, Chaplin foi percebido como uma ameaça.

Organizações patrióticas como a American Legion e os Veterans Católicos da Guerra desempenharam um papel fundamental na campanha contra Chaplin. Esses grupos se viam como atores essenciais na Guerra Fria doméstica. Em 1948, por exemplo, O’Neil publicou “How You Can Fight Communism” na *American Legion Magazine*. Ele exortava os legionários a estarem atentos e combaterem o comunismo no “nível comunitário”. Mais revelador ainda, ele descrevia o papel da American Legion como parte de uma rede, onde a “investigação oficial real” era jurisdição do FBI, a “exposição oficial” era a “função do Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara”, e os legionários deveriam atuar em “comissões consultivas não oficiais”, expondo comunistas em todos os setores da vida e erradicando “esses quintacolonistas em nosso meio”.¹¹⁹

No entanto, os grupos patrióticos não restringiram suas ações a alvos “locais”. Em dezembro de 1947, o departamento de Nova York dos Veterans Católicos da Guerra exigiu que o Procurador-Geral Tom

Clark e o Secretário de Estado George C. Marshall iniciassem procedimentos de deportação contra Chaplin, a quem consideravam um “estrangeiro indesejável”.¹²⁰ Três anos depois, a unidade de Nova Jersey dos Veterans Católicos da Guerra mobilizou um protesto que levou a WPIX, uma emissora de televisão de Nova York, a cancelar exibições de curtas de Chaplin. Joseph Fehrenback, seu comandante, afirmou que Chaplin estava alinhado com os comunistas, que ele não havia negado isso (embora de fato o tivesse feito), e que, portanto, não tinha o direito de aparecer perante o público americano.¹²¹ Curiosamente, o protesto não tinha nada a ver com o conteúdo da obra do artista, mas tudo a ver com o caráter do próprio artista.

Em 12 de outubro de 1952, menos de um mês após o Procurador-Geral James McGranery anunciar que o visto de reentrada de Chaplin havia sido revogado, a American Legion, que contava com 2,5 milhões de membros e mais um milhão de membros auxiliares, aprovou uma resolução instando os cinemas a cancelarem as exibições de qualquer filme de Chaplin e exortando os legionários a não assistirem seus filmes. A resolução afirmava que Chaplin “sempre manifestou uma atitude de desprezo pelo patriotismo americano” e que suas “visões sobre moralidade pessoal resultaram em censura pública”.¹²² A Legion também homenageou McGranery com uma placa; em troca, McGranery elogiou seus esforços anticomunistas, afirmando que a Legion “soou o sino da liberdade e preparou a armadura espiritual necessária a todos que lutam contra os servos sem Deus dos soviéticos”.¹²³ Dois meses depois, a *American Legion Magazine* publicou uma longa denúncia de Chaplin por Victor Lasky. Lasky parecia particularmente incomodado com o “tom antiamericano” dos “atos e palavras” de Chaplin. Lasky elaborou uma longa lista das supostas transgressões de Chaplin, incluindo suas tentativas de organizar um protesto internacional contra a deportação do compositor Hanns Eisler, seu apoio ao Partido Progressista de Henry Wallace em 1948, e seu patrocínio da “pró-soviética” Waldorf Peace Conference em 1949. Tais atos eram simplesmente demais para alguém que “nunca se tornou um cidadão americano”.¹²⁴

No entanto, o status de Chaplin como cineasta nunca estava longe das mentes de seus atacantes. De fato, Lasky tentou reinterpretar as obras anteriores de Chaplin como subversivas: “*Tempos modernos*, que satirizou a era capitalista das máquinas, mostrando os supostos horrores da vida

dos trabalhadores, é um dos poucos filmes não soviéticos constantemente exibidos na órbita soviética”. Os legionários foram informados de que o vagabundo vinha corrompendo as telas da América desde o início. Afinal, por que policiais e milionários sempre foram o alvo de suas piadas? A resposta era simples. Chaplin há muito tempo usava o “cinema como meio de propaganda”. Assim, segundo Lasky, até seus “aparentemente inofensivos curtas de dois rolos eram feitos com a intenção de desafiar a autoridade” e sempre haviam sido subversivos.¹²⁵

Não surpreendentemente, a American Legion buscou impedir que o mais recente filme de Chaplin, *Limelight*, chegasse ao público, mesmo que este filme não trouxesse nenhuma crítica social como suas produções anteriores.¹²⁶ A Legion, cooperando com os anticomunistas de Hollywood Ward Bond e Roy Brewer, da Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, convenceu tanto a Fox West Coast Theaters quanto a Loew's a cancelarem as exibições do filme. Protestos e boicotes da Legion e dos Veterans Católicos da Guerra também levaram a retiradas antecipadas do filme em Nova York, Filadélfia, Washington, D.C., Nova Orleans e Columbus, Ohio. *Luzes da Ribalta*, que havia recebido muitas críticas positivas, era esperado como um grande sucesso para Chaplin e para a United Artists. Por conta dessa pressão, sua circulação foi limitada a cerca de 150 cinemas em todo o país, enquanto, segundo uma estimativa, o filme normalmente teria sido exibido em cerca de 2.500 cinemas.¹²⁷ Chaplin, ao contrário de muitos de seus contemporâneos, nunca teve que se preocupar com a lista negra, mas ainda assim era vulnerável.

A imagem de Chaplin como subversivo foi construída por uma rede de contra subversivos que incluía o FBI, membros da imprensa e organizações patrióticas. Às vezes eles colaboravam ativamente nesse processo, embora isso nem sempre fosse necessário, pois os contra subversivos estavam unidos por pressupostos compartilhados sobre o que constituía uma ameaça. Ao atacar as opiniões políticas de Chaplin, sua vida sexual e seu status de estrangeiro, buscavam tanto atacá-lo como indivíduo quanto promover uma definição ampla de subversão que se ajustasse a uma iniciativa de propaganda maior em que o “americanismo” era reafirmado. Para o contra subversivo, cada ofensa reforçava a outra. Em 1945, o deputado John Rankin, do Mississippi, após atacar a publicação esquerdista *New Masses*, acrescentou que tinha certeza de que a revista

“chegava à casa de Charles Chaplin, o perverso súdito da Grã-Bretanha que ficou famoso por seduzir à força garotas brancas”.¹²⁸ A acusação de Rankin conseguiu combinar todos os três temas em uma única imagem de subversão, acrescentando ainda um toque racista. No entanto, as ações contra Chaplin não se limitaram a tais denúncias retóricas.

CHUTANDO UM VAGABUNDO

Em última análise, o governo federal agiu para banir Chaplin de seu lar de quarenta

anos. Desde a década de 1920, o FBI vinha coletando “provas” da subversão de Chaplin. Para isso, os agentes enchiam relatórios (que totalizaram mais de 1.900 páginas) com qualquer informação depreciativa que pudessem encontrar. Um aspecto notável da coleta de informações do FBI é o quanto ela dependia da imprensa. Mas a relação era de mão dupla. Em fevereiro de 1946, o diretor assistente do FBI, D. Milton Ladd, propôs uma enorme campanha de relações públicas destinada a moldar um consenso anticomunista. O programa de Ladd, aprovado com entusiasmo por Hoover, na prática apenas ampliou e institucionalizou as atividades anteriores do Bureau.¹²⁹ Um exemplo dessas atividades envolveu a descoberta, pelo FBI, de um artigo do *Pravda*, escrito em 1923, que elogiava Chaplin como “o maior de todos os atores de cinema” e também alegava que “ele ingressou nos comunistas americanos.”¹³⁰ Tal informação seria questionável como evidência contra Chaplin em um processo judicial, mas Nichols acreditava que poderia ser “um excelente item para [a colunista de fofocas] Louella Parsons.”¹³¹ Ladd mais tarde informou a Hoover que outros artigos sobre Chaplin em publicações comunistas seriam incluídos no “material preparado para Hedda Hopper.”¹³² O programa de disseminação do Bureau efetivamente armou os críticos de Chaplin na imprensa, mas Hoover continuou buscando um ataque mais direto ao comediante.

Por um tempo, Hoover realmente considerou Chaplin uma possível ameaça à segurança, o que ilustra o quanto Hoover confundia “ameaças” culturais com ameaças reais à segurança nacional. Depois que a Segunda Guerra Mundial começou na Europa, Hoover iniciou um programa com o codinome Custodial Detention – uma lista indexada de pessoas a serem detidas em caso de emergência. Quando o procurador-geral

Francis Biddle ordenou a Hoover que encerrasse o programa em 1943, Hoover simplesmente mudou seu nome para Security Matter e instruiu seus agentes para que o programa “não fosse discutido com agências ou indivíduos fora do Bureau.”¹³³

Em 9 de setembro de 1946, Hoover pediu ao escritório de Los Angeles que determinasse se deveria ser preparado um Security Index Card para Chaplin; seis meses depois, Hoover ainda exigia informações. A resposta imediata dos agentes de campo incluiu a análise da biografia de Gerith von Ulm que tratava, em grande parte, da vida sexual de Chaplin; eles também listaram um suposto pseudônimo de Chaplin como “Thonstein,” citando o *Who's Who in American Jewry* como fonte.¹³⁴ Embora Chaplin não fosse judeu e não tivesse pseudônimo, os relatórios do FBI continuaram a lhe atribuir uma identidade oculta. Embora os agentes do Bureau tenham descoberto detalhes que consideravam escandalosos, para frustração de Hoover, não conseguiram desenvolver nenhuma prova que justificasse incluir Chaplin como risco à segurança.¹³⁵ Somente em agosto de 1948, quase dois anos após sua solicitação inicial, Hoover recebeu a resposta desejada. Hoover então notificou outros funcionários do FBI de que havia um Security Index Card listando Chaplin como Comunista Estrangeiro, incluindo-o, assim, entre os indivíduos a serem detidos em caso de emergência.¹³⁶ Além disso, o escritório de Los Angeles passou a “determinar se CHAPLIN estava ou está envolvido em atividades de espionagem soviética.”¹³⁷

O FBI tentou ligar Chaplin a Sidney Benson, o elo cultural do Partido Comunista em Hollywood, que, segundo o arquivo, era bem relacionado com John Howard Lawson, Herbert Biberman e outros dos Dez de Hollywood. Agentes monitoraram Chaplin diretamente, usando “vigilância técnica,” e, em julho de 1949, souberam de um encontro planejado entre Chaplin (alias “Thonstein”) e Benson (alias “Bernstein”). O evento sinistro envolveria jantar e até “o uso da piscina de Chaplin por [Benson] e seus amigos.”¹³⁸ Diante da qualidade dessas “provas,” Hoover finalmente concluiu, em 1949, que Chaplin não era um espião. Ainda assim, Hoover continuou interessado em saber se Chaplin era comunista. Seus agentes buscaram provas das conexões de Chaplin com o CPUSA para possível uso pelo Departamento de Justiça numa acusação baseada no Smith Act.¹³⁹ Em dezembro, no entanto, o escritório de Los Angeles relatou que “não havia testemunhas disponíveis para atestar de forma

afirmativa que Chaplin tenha sido membro do CP no passado, que ele é membro agora ou que ele tenha contribuído financeiramente para o CP.” Hoover transmitiu essa informação ao procurador-geral dois dias depois, recomendando contra uma acusação. Hoover e seus associados, sempre preocupados com a imagem do Bureau, agora temiam a repercussão negativa que poderia resultar caso a investigação fosse adiante. Como advertiu o diretor assistente Ladd, “a investigação certamente cairia na imprensa assim que fosse iniciada.” Em janeiro de 1950, o FBI encerrou o caso.¹⁴⁰

No entanto, o FBI não era a única agência governamental interessada em Chaplin. Em julho de 1947, o Serviço de Imigração e Naturalização (INS) contatou o FBI. Chaplin, que considerava viajar ao exterior, havia solicitado um visto de reentrada, e os funcionários do INS viram nisso uma oportunidade de interrogá-lo para obter informações que pudessem ser usadas para deportá-lo. Eles quiseram antes obter a aprovação de Hoover para que não interferissem na investigação do FBI. Hoover deu sua bênção e até enviou uma cópia de um extenso relatório do Bureau sobre Chaplin.¹⁴¹ Agentes do INS interrogaram Chaplin e, ilustrando a cooperação entre agências no caso, enviaram uma cópia da longa entrevista ao FBI. Eles esperavam que Chaplin cometesse perjúrio, mas o governo não tinha informações para provar que ele tivesse mentido em alguma de suas respostas.

Chaplin negou ser comunista e disse que não sabia se amigos como Hanns Eisler eram membros.¹⁴² Quando perguntado se já havia feito doações a organizações de fachada, respondeu que não carregava nenhuma lista do que era ou não uma frente comunista. Quando perguntado se era simpatizante do comunismo, ele respondeu: “durante a guerra, todos eram mais ou menos simpatizantes do comunismo.” Ele foi até questionado sobre sua cidadania (“Na verdade, Sr. CHAPLIN, o senhor não é cidadão dos Estados Unidos, certo?”), cuja resposta era obviamente conhecida pelo INS.¹⁴³ Embora as respostas de Chaplin tenham anulado qualquer ação governamental imediata, ele decidiu cancelar seus planos de viagem logo depois, talvez com medo de que uma viagem ao exterior resultasse em deslocamento permanente.

O INS e o FBI continuaram a cooperar e sua colaboração, no início da década de 1950, teve consequências mais severas para Chaplin. Seis meses após o encerramento da investigação de segurança sobre Chaplin,

em julho de 1950, agentes do FBI conduziram uma entrevista geral com Louis F. Budenz, ex-editor-chefe do *Daily Worker*. Budenz havia rompido com o partido em 1945 e se tornado informante do FBI. Ele nomeou 400 “comunistas ocultos,” incluindo Chaplin.¹⁴⁴ O testemunho de Budenz reacendeu o interesse do FBI em Chaplin, e em menos de um ano uma investigação oficial sobre o comediante foi reaberta. O foco dessa investigação, no entanto, não era provar que Chaplin fosse um espião, mas ajudar o INS a estabelecer uma acusação de “subversão” que justificasse sua deportação.

Em julho de 1952, o Serviço de Imigração e Naturalização (INS) emitiu a Chaplin uma autorização de reentrada para sua viagem ao exterior para promover *Limelight*. Nos meses anteriores à viagem, autoridades do INS e do FBI comunicaram-se frequentemente. Em 9 de setembro, Hoover se reuniu com funcionários do INS e com o Procurador-Geral James McGranery e, juntos, decidiram revogar a permissão de Chaplin depois que ele saísse do país.¹⁴⁵ Em 19 de setembro, um dia após Chaplin e sua família embarcarem de Nova York, o escritório de McGranery anunciou a revogação, dizendo que Chaplin teria de responder a perguntas do INS sobre suas posições políticas e sua moral antes de ser autorizado a retornar.¹⁴⁶ Esperando que Chaplin cumprisse as exigências, o FBI e o INS iniciaram um esforço frenético para construir um caso contra ele.

Inicialmente, autoridades do INS temiam que a revogação tivesse sido uma decisão imprudente. O vice-comissário Raymond Farrell temia que sua agência não tivesse fundamentos suficientes para barrar Chaplin caso ele retornasse. O comissário A. R. Mackey concordou, observando que, embora pudessem dificultar sua volta, no final Chaplin teria de ser admitido. Além disso, Mackey “destacou que, se o INS tentasse atrasar a reentrada de Chaplin nos Estados Unidos, envolveria uma questão de detenção que poderia abalar os alicerces do INS e do Departamento de Justiça.”¹⁴⁷ Até então, ao buscar usar Chaplin como símbolo da subversão, esses funcionários do governo agora temiam que suas ações pudessem prejudicar – e não ajudar – sua campanha.

Contudo, no dia 24 de dezembro de 1952, entraria em vigor a recém-promulgada Lei McCarran-Walter, que daria ao governo fundamentos mais amplos para exclusão – oferecendo a oportunidade de explorar a acusação moral. Durante a investigação anterior do FBI sobre o caso Joan Barry, ela alegou que Chaplin havia pago por dois de seus abor-

tos. Com base nessa alegação, funcionários do FBI concluíram que, se Chaplin “negasse a acusação e o INS conseguisse comprová-la, ele estaria cometendo perjúrio e, somente com base nessa acusação, seria obrigatoriamente excluído sob a Lei de Imigração e Nacionalidade.” A acusação moral era vista como capaz de compensar “grande parte da publicidade negativa caso tentassem excluir Chaplin apenas com base em questões de segurança.” O vice-diretor do FBI, Alan Belmont, aconselhou que a questão do aborto, se “combinada com uma acusação de que sua reentrada nos Estados Unidos seria prejudicial à segurança do país,” tornaria Chaplin *persona non grata* “se ele tentasse reentrar após 24 de dezembro de 1952.”¹⁴⁸

Mas e se Chaplin retornasse antes de 24 de dezembro? Funcionários do FBI e do INS temiam esse cenário mais do que tudo e o consideravam provável, especialmente se Chaplin tivesse um advogado astuto. Portanto, eles esperavam encontrar provas concretas ligando Chaplin ao Partido Comunista. Nos meses seguintes, Hoover pressionou constantemente o escritório de Los Angeles para conseguir testemunhas que pudessem depor, mas era informado repetidamente de que a maior parte do material contra Chaplin coletado ao longo dos anos vinha de fontes que já não existiam ou eram consideradas não confiáveis. Em um dos casos mais ridículos, o escritório de Los Angeles revelou que uma de suas informantes havia obtido suas informações de conversas que ouvira de um “cliente no salão de beleza.”¹⁴⁹ Outros escritórios do FBI também foram consultados, mas com o mesmo resultado.¹⁵⁰ A fraqueza do caso político contra Chaplin tornou ainda mais importante a questão do aborto. Numa reunião do FBI e do INS em setembro, Farrell acreditava que a questão moral era a chave do caso. Ele disse que o INS planejava interrogar o mordomo e a empregada doméstica de Chaplin sobre sua moral em geral e, especificamente, sobre a acusação de que “Chaplin teria conspirado para provocar o aborto de uma de suas namoradas.” Mas as evidências sugerem que, quando essa entrevista aconteceu, os funcionários ficaram tão desapontados que tentaram em vão extorquir informações úteis do mordomo suíço exigindo ver seu passaporte.¹⁵¹

Considerando a escassez de provas contra Chaplin, é muito provável que, caso tivesse retornado, teria sido admitido. Chaplin, porém, provavelmente tinha mais fé em sua inocência do que no sistema judicial americano. Ele tinha visto amigos como Hanns Eisler serem forçados a

sair do país. Tinha visto colegas em Hollywood serem presos e perderem seus empregos. Tinha acompanhado o caso dos Rosenbergs e logo saberia o resultado. E assim, em abril de 1953, Chaplin entregou sua autorização de reentrada e divulgou a seguinte declaração:

“Não é fácil para mim e para minha família nos desarraigarmos de um país onde vivi durante quarenta anos sem um sentimento de tristeza. Mas desde o final da última guerra mundial, fui alvo de mentiras e propaganda cruel por grupos reacionários poderosos que, por sua influência e com a ajuda da imprensa amarela americana, criaram um ambiente doentio no qual indivíduos de mentalidade liberal podem ser perseguidos e alvos isolados. Nessas condições, considero virtualmente impossível continuar meu trabalho cinematográfico e, portanto, renuncio à minha residência nos Estados Unidos.”¹⁵²

“UM TRUQUE SUJO”

De muitas maneiras, o ataque contra subversivo a Chaplin foi bem-sucedido. Um dos homens mais famosos do mundo teve sua imagem manchada por uma rede de caçadores de “vermelhos” que incluía jornalistas, colonistas de fofoca, legionários e funcionários do governo. Segundo esses grupos, Chaplin era um subversivo político e moral, alguém que consistentemente falhou em aderir aos valores americanos, comprovando isso ao nunca buscar a cidadania dos EUA. Esses grupos prejudicaram sua carreira e, eventualmente, criaram as condições para seu banimento. Mas sua vitória não foi completa. Embora o objetivo imediato fosse livrar o país de Chaplin, eles buscavam algo maior. O significado de Chaplin era o de uma figura cultural que representava uma definição muito ampla do que constituía uma ameaça. Como Chaplin nunca foi julgado, os contra subversivos não precisaram “provar” suas acusações em um cenário adversarial. Privado da publicidade associada a um julgamento, ironicamente Chaplin não se tornou uma vitória propagandística da forma que foram Alger Hiss ou os Dez de Hollywood.

O anúncio de Chaplin, em abril, de que não voltaria, acabou levando a uma redução nos esforços do INS e do FBI para produzir provas contra ele. Inicialmente, as respostas dos agentes do FBI e do INS mostraram sinais de paranoia. Hoover escreveu ao escritório de Los Angeles que a entrega do visto por Chaplin poderia muito bem ser um truque, per-

mitindo que ele retornasse ao país sem ser notado. Para proteger contra essa possibilidade, o INS informou ao Bureau que “avisos de alerta apropriados foram colocados para impedir a reentrada de CHAPLIN”.¹⁵³ Eventualmente, os oficiais do FBI concluíram que Chaplin estava satisfeito em residir em outro lugar e finalmente encerraram a investigação de segurança em julho. O próprio arquivo do FBI permaneceu aberto até a morte de Chaplin, em 1977, com a maior atividade ocorrendo nos anos em que Chaplin considerou uma visita de retorno aos Estados Unidos.

No período após a decisão do Procurador-Geral de revogar o visto de Chaplin, a imprensa debateu o tratamento do país ao “pequeno vagabundo”. As publicações que aplaudiram a ação do governo geralmente tinham orientação conservadora. O conservador *Chicago Tribune* justificou a revogação apontando o apoio de Chaplin a conferências de paz “organizadas por comunistas”, o escândalo sexual de Joan Barry, e a acusação de que ele sempre “desprezou a cidadania deste país”. Não surpreendentemente, os antigos inimigos de Chaplin celebraram a ocasião. Westbrook Pegler, descrevendo Chaplin como um “personagem imundo que é uma ameaça para jovens garotas”, saudou o que considerava “a primeira demonstração honesta de iniciativa contra a Frente Vermelha de Hollywood pelo Departamento de Justiça”.¹⁵⁴ A despedida de Hedda Hopper – “Boa viagem para má companhia” – foi divulgada pela *Time*.¹⁵⁵ Mesmo cinco anos depois, o *Saturday Evening Post* afirmava que muitos nos EUA ainda viam a partida de Chaplin como “o mais saudável bom-ridance desde o dia em que perdemos Benedict Arnold”.¹⁵⁶

Os defensores mais ardorosos de Chaplin vieram da esquerda. Por exemplo, o *Daily Worker* afirmou que a proibição contra Chaplin era “fascista”. Também lamentou os protestos contra seu filme, temendo que o país estivesse perdendo sua devoção ao bom teatro.¹⁵⁷ No entanto, Chaplin também teve defensores em publicações mais tradicionais. Um editorial do *New York Times*, ecoando a crítica da maioria dos opositores do governo, insistiu que, a menos que fossem apresentadas provas muito mais contundentes, o governo “não se dignificaria nem aumentaria a segurança nacional se o enviasse ao exílio”.¹⁵⁸ A *Nation* rejeitou a ideia de que Chaplin pudesse ser considerado “uma ameaça aberta às instituições americanas” e acrescentou que, devido ao seu apelo mundial, “o governo não pode se dar ao luxo de ser contra Charlie Chaplin”.¹⁵⁹ E Bosley Crowther defendeu tanto o artista quanto sua arte contra as

acusações de subversão. Para Crowther, o “pequeno vagabundo” de Chaplin, embora amado internacionalmente, era a personificação do americanismo, “tão nativo e importante nesta terra e em nossa grande e simples cultura popular quanto o herói Alger ou Huckleberry Finn”. Além disso, porque os filmes de Chaplin tinham apelo especial entre grupos de imigrantes – “Para eles, o pequeno sujeito era um símbolo de coragem e uma espécie de dignidade grotesca confrontada com forças vastas e alienígenas que o confundiam e espancavam mas nunca o venciam” – Crowther sustentava que Chaplin contribuía enormemente para o processo de americanização.¹⁶⁰ Mesmo o ex-esquerdista Max Eastman, que considerava Chaplin um “tolo” e um “cabeça-oca político”, achava que o Departamento de Justiça havia aplicado “um truque sujo” que, tolamente, oferecia uma oportunidade de propaganda para os soviéticos ao parecer “confirmar todos os rumores sujos e mentirosos que os comunistas estão espalhando sobre o desaparecimento da liberdade pessoal... nos Estados Unidos”.¹⁶¹

Internacionalmente, o exílio de Chaplin fracassou como propaganda. A turnê europeia de Chaplin foi recebida com grande entusiasmo, mas, por causa da ação do Procurador-Geral, também proporcionou a muitos a oportunidade de expressar seu “sentimento antiamericano”.¹⁶² De Londres, Graham Greene deplorou as “manifestações feias de medo” nos Estados Unidos, um país aparentemente liderado por “autoridades que parecem receber ordens de homens como McCarthy”.¹⁶³ Além disso, como temia Eastman, os soviéticos aproveitaram plenamente a situação. O *Pravda* acusou que a “ação contra Charlie Chaplin é uma prova eloquente de que a sombra parda do fascismo está descendo cada vez mais sobre os EUA”. O jornal do partido também alegou que esse episódio era uma vingança contra um artista cujos filmes revelavam “as úlceras e os vícios do notório ‘American Way of Life’”. Essa crítica soviética aos Estados Unidos chegou ao Ocidente quando a BBC deu ampla divulgação à cobertura do *Pravda*.¹⁶⁴ Além disso, a imprensa francesa (comunista e não comunista) denunciou o tratamento americano dispensado ao querido “Charlot”. Enquanto os americanos expulsavam Chaplin, os europeus lhe concediam altas honrarias. Na França, ele foi feito oficial da Legião de Honra; na Itália, grão-oficial da Ordem do Mérito.¹⁶⁵ Em resumo, o governo dos EUA foi amplamente criticado, dentro e fora do país, pelo tratamento dispensado a um dos artistas mais amados

do mundo; os contra subversivos não venceram de fato a batalha pela imagem de Chaplin.

“A GRANDE ARMA DO RISO FALHA”

Chaplin se estabeleceu na Suíça com sua esposa Oona e seus filhos, prometendo nunca mais voltar ao país que o havia tornado rico, famoso e infeliz. Foi uma vítima, mas não totalmente impotente ou silenciosa. Sua enorme riqueza o imunizou contra as privações sofridas pela maioria dos profissionais de Hollywood incluídos na lista negra.¹⁶⁶ Também lhe permitiu, se desejasse, revidar contra seus perseguidores. Em outubro de 1952, *The Nation* advertiu o INS sobre os perigos de se colocar contra Chaplin, referindo-se a um de seus primeiros filmes: “Se o sr. McGranery tiver alguma dúvida quanto a isso, é melhor ele se lembrar do que aconteceu em *Carlitos nas trincheiras* (Shoulder Arms, 1918): Charlie fez o Kaiser Wilhelm e todos os seus generais parecerem um bando de idiotas – e fará o mesmo com o Procurador-Geral e seus asseclas se eles não tomarem cuidado.”¹⁶⁷ Durante seus primeiros anos de exílio na Europa, Chaplin aproveitou ao máximo sua nova liberdade fraternalizando com os “inimigos” da América. Em 1954, ele compartilhou o prêmio do Conselho Mundial da Paz, patrocinado pela União Soviética, com o compositor russo Dmitri Shostakovich e jantou com o primeiro-ministro chinês Zhou Enlai antes da Conferência de Genebra. Em abril de 1956, ele se encontrou com os novos líderes da Rússia, Nikita Khrushchev e Nikolai Bulganin, durante sua visita muito divulgada ao Reino Unido.¹⁶⁸ Duas semanas depois, Chaplin começou a produção de seu novo filme, *Um rei em Nova York* (A King in New York, 1957), nos estúdios Shepperton, nos arredores de Londres. O que se tornaria o penúltimo filme de sua carreira equivalia a um ataque velado de retaliação contra seus inimigos nos Estados Unidos.¹⁶⁹

Em *Um rei em Nova York*, Chaplin interpreta o pacifista rei Shahdov do fictício Estado europeu de Estrovia. Tendo sido deposto por extremistas que desejavam armas atômicas, Shahdov busca e obtém asilo nos Estados Unidos. O monarca afável espera ansiosamente desfrutar da liberdade e vitalidade tão exaltadas do Novo Mundo, antecipando amplo apoio ao seu apelo pelo desarmamento nuclear. Mas o que encontra, em vez disso, é histeria política e vulgaridade cultural em uma escala muito

maior do que aquela da qual havia escapado. A experiência chocante de Shahdov começa com a coleta de suas impressões digitais pelos agentes da alfândega – uma referência presumível tanto ao tratamento humilhante sofrido por Chaplin quando acusado pela Lei Mann quanto às táticas de vigilância do FBI e do INS. Logo fica claro que ninguém tem tempo para ouvir suas ideias sobre o uso da energia nuclear para criar uma utopia moderna: todos estão distraídos ou desiludidos. Logo um ex-celebridade sem um tostão, o rei é reduzido a fazer comerciais de televisão. A única pessoa sensata que encontra é um garoto de dez anos fugitivo, Rupert MacAbee (interpretado pelo filho de Chaplin, Michael), que discursa com veemência (embora por cartilha comunista) sobre a ameaça do livre mercado, o crime da escalada nuclear e os perigos representados por “poder demais” para a paz e a segurança mundiais. Os pais professores de Rupert haviam sido acusados de desacato ao Congresso por se recusarem a “dar nomes” perante o HUAC. O próprio Shahdov é então interrogado pelo comitê por causa de sua associação com Rupert, mas a audiência termina com ele, acidentalmente, molhando seus membros com uma mangueira de incêndio. O humor, no entanto, se mistura com amargura quando Rupert é vergonhosamente forçado a delatar os amigos políticos de seus pais para salvar sua mãe e seu pai da prisão. No final do filme, um Shahdov desgostoso embarca num avião rumo à segurança da Europa – mas não antes de proferir um ataque devastador contra os Estados Unidos, tão carente de idealismo.¹⁷⁰

O filme, sem dúvida, atacou a cultura de consumo americana, pintando um retrato do sistema democrático de livre empresa dos EUA muito diferente daquele promovido no exterior pela CIA e pela USIA nos anos 1950.¹⁷¹ Alguns na imprensa britânica e francesa menos partidária elogiaram Chaplin por sua ousadia em focar na crueldade e no absurdo do macartismo e em mostrar como sua fúria corroía o caráter e o espírito de uma criança¹⁷². No entanto, a grande maioria dos críticos se sentiu profundamente constrangida por *Um rei em Nova York* e insinuou que quaisquer virtudes que o filme tivesse foram arruinadas por uma combinação do grande ego de Chaplin e suas anacronias cômicas. Penelope Houston, escrevendo na *Sight and Sound*, observou:

“A verdadeira e grande sátira sobre o macartismo que Chaplin poderia ter feito não se contentaria em apontar que comitês podem facilmente ser ridicularizados e que pessoas que enfrentam a máquina são esmagadas.

Existe também o estado de espírito, o clima em que essa excrescência prospera. Ao ignorá-lo, o filme perde mais do que isso: a grande arma do riso falha; o comitê macartista é encharcado, mas não ridicularizado.”¹⁷³

Em resposta a seus críticos, Chaplin tentou alegar que o filme era anti-macartista e não antiamericano, mas isso teve pouco efeito junto aos críticos de ambos os lados do Atlântico.¹⁷⁴ A *Time*, de Henry Luce – cujo ponto de vista representava a maioria dos críticos americanos que viram o filme – apontou a “invectiva estridente e a propaganda pesada” da obra e acrescentou, de forma enganosa, que, ao contrário do rei Shahdov, Chaplin era um “autoexilado” que “decidiu privar os EUA de um dos poucos gênios autênticos produzidos pelo cinema.”¹⁷⁵ Se *Um rei em Nova York* tivesse sido feito alguns anos antes, poderia ter compartilhado pelo menos parte da sátira mordaz de *Carlitos nas trincheiras* e *O grande ditador*. Poderia também ter sido comparado favoravelmente com o único filme americano que protestou abertamente contra as táticas do HUAC durante esse período: *Storm Center*, de Daniel Taradash, lançado em 1956.¹⁷⁶ Mas no final de 1957, muitos americanos e europeus sentiam que os Estados Unidos começavam a recuperar sua sanidade política após os dias sombrios do início da década de 1950. Afinal, o próprio Joseph McCarthy havia morrido em maio daquele ano, um político desacreditado desde que tentou enfrentar o Exército em 1954. *Um rei em Nova York* estava, em suma, ultrapassado e desatualizado – um fracasso comercial e político.

Conclusão

Um rei em Nova York teve sua estreia mundial em Londres em 11 de setembro de 1957 e imediatamente chamou a atenção do FBI. Chaplin havia deixado os Estados Unidos cinco anos antes, mas os funcionários do Bureau continuaram a suspeitar e temer suas atividades. Em 1º de outubro, o diretor assistente do FBI, Alan Belmont, relatou que comunistas estavam explorando *Um rei em Nova York* para fins propagandísticos. O memorando de Belmont circulou entre vários altos funcionários do FBI, incluindo Hoover. Segundo o memorando, críticos de cinema londrinos desprezaram o filme como “um ataque satírico aos procedimentos de segurança americanos, incluindo as ‘perseguições’ do FBI, o caso Rosenberg, o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara e as regulamentações de imigração”. Além disso, o *Daily Worker* londrino “alegou que o filme enfrentava boicote no Reino Unido porque os

distribuidores britânicos temiam represálias econômicas ou políticas de interesses americanos se exibissem um filme que denuncia a ‘caça às bruxas’, defende o direito de as pessoas serem comunistas e ridiculariza muitos outros ‘fatos desagradáveis’ da vida nos Estados Unidos.”

Belmont se preocupava com o fato de que qualquer campanha publicitária dos comunistas americanos para importar *Um rei em Nova York* poderia ser altamente prejudicial ao governo dos EUA por três razões. Primeiro, colocaria o Departamento de Estado em uma situação delicada: quer tentasse impedir a importação do filme, quer adotasse uma política de não-intervenção, o Departamento seria criticado, o que beneficiaria os comunistas. Segundo, uma campanha bem-sucedida para importar o filme garantiria ampla e eficaz distribuição da “maliciosa propaganda comunista que o filme contém”. Por fim, uma campanha malsucedida “ofereceria um tema em torno da liberdade de expressão com o qual os comunistas poderiam atrair um público considerável sob o grito de guerra da ‘supressão’.”¹⁷⁷

No final, o Partido Comunista dos EUA não realizou tal campanha por *Um rei em Nova York*, presumivelmente em parte porque o próprio Chaplin não tentou distribuir sistematicamente o filme nos Estados Unidos.¹⁷⁸ Esse episódio, no entanto, oferece um vislumbre revelador da mentalidade coletiva dos funcionários do Bureau em sua luta para travar uma guerra cultural fria. O tom pessimista do memorando de Belmont foi particularmente notável dado que, em janeiro de 1956, quando o FBI finalmente encerrou sua investigação geral sobre a indústria cinematográfica, o próprio Belmont havia concluído que a ameaça comunista em Hollywood era “praticamente inexistente.”¹⁷⁹ Esse novo memorando, portanto, indicava o quão facilmente a preocupação do FBI podia ser reacendida. O fato de que os funcionários do FBI continuassem a se preocupar com a ameaça potencial de um filme de Chaplin muito tempo depois de a influência do vagabundo sobre a cultura popular americana ter diminuído demonstra uma insegurança que esteve presente desde o início da investigação sobre Chaplin.

Este estudo de caso das provações de Charlie Chaplin na era do macartismo contribui com duas ideias principais para a literatura sobre a América da *Red Scare*. Primeiro, desafia uma tendência recente na historiografia que retrata os comunistas como ameaças sérias e os anticomunistas como guerreiros de princípios engajados em uma luta justa.¹⁸⁰

Na realidade, nem Chaplin nem os comunistas assumidos de Hollywood ameaçaram a nação, e seus agressores estavam longe de ser justos. Na medida em que alguns comunistas realmente representavam perigo para a segurança nacional, a campanha de Hoover contra Chaplin serviu apenas para desviar recursos dessas ameaças reais.¹⁸¹ Segundo, e talvez mais importante, este estudo – ao contrário da maioria dos trabalhos que se concentram nas atividades políticas do Bureau – enfatiza as incursões do FBI na esfera cultural. De fato, como o caso Chaplin demonstra, medos políticos e culturais convergiram durante a *Red Scare* – o fato de que os funcionários do FBI realmente trataram Chaplin como uma possível ameaça à segurança nacional ilustra isso de maneira dramática. Longe de apenas “coletar fatos”, como Hoover frequentemente retratava a função exclusiva de sua agência, o FBI envolveu-se ativamente no processo de construir a imagem de Chaplin como subversivo. O FBI liderou esse esforço por meio da disseminação de material desfavorável (muitas vezes não comprovado) sobre Chaplin para aliados caça-comunistas na imprensa.

Muito provavelmente, nunca saberemos toda a extensão do envolvimento do FBI na guerra cultural; por exemplo, até hoje trechos do arquivo de Chaplin permanecem redigidos, e, considerando os muitos métodos que os funcionários do FBI desenvolveram para manter suas atividades em segredo, é improvável que essa história completa possa ser escrita, mesmo que esses arquivos estivessem disponíveis em forma não editada.

E, ainda assim, há evidências suficientes para permitir comentários sobre o método contra subversivo usado nessa luta. Como mostra o caso Chaplin, o que poderia ser considerado comportamento aceitável em um momento (como apoio entusiástico ao aliado russo) poderia, quando reinterpretado em um contexto político diferente, ser manipulado como evidência de subversão. O FBI facilitou esse processo, funcionando como um centro de triagem para informações negativas sobre Chaplin. Embora o novo contexto da Guerra Fria tenha tornado as acusações contra Chaplin mais graves, seria um erro retratar a Guerra Fria como uma era completamente nova na cultura americana. Em vez disso, a cruzada anti-Chaplin se alimentou tanto dos medos recém-energizados sobre o comunismo internacional quanto de atitudes moralistas, nativistas e hiper patrióticas mais profundamente enraizadas. Os

agressores de Chaplin tentaram tecer esses medos na imagem única de Chaplin como subversivo. A cultura popular, no entanto, mostrou-se muito menos maleável que a jurisprudência, pois, embora o esplendor da imagem popular de Chaplin possa ter sido diminuído pelo ataque contra ele, essa imagem em si não foi transformada da maneira que Hoover e o FBI tanto desejaram.

CHARLIE CHAPLIN, UM HOMEM COMO OS OUTROS

FRANÇOIS TRUFFAUT

Publicado originalmente em *Le Monde*, 27 de setembro de 1977. Publicado em TRUFFAUT, François.
O prazer dos olhos – Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 89–92.
Tradução de André Telles.

Pela última vez no mundo inteiro e simultaneamente vai-se falar de Charlie Chaplin, e, em virtude das circunstâncias, em termos gloriosos. É verdade, Chaplin era o mais isto, o mais aquilo, o único que... O recurso a esse vocabulário extremo provocará irritação, e logo leremos apelos à moderação, ao senso das proporções etc. Afinal, o que é um crítico senão uma espécie de escritor que tem todo interesse em demonstrar que Victor Hugo não passava de um homem como os outros?

A melhor maneira de saudar esse homem comum que foi Charlie Chaplin, na hora em que seu pobre corpo só teve forças para empurrar a porta de “saída dos artistas”, seria colocar um projetor na mesa da sala de jantar e enviar para a parede as imagens de *Carlitos no teatro* (*A Night in The Show*, 1915), *O imigrante* (*The Immigrant*, 1914) ou *Pastor de almas* (*The Pilgrim*, 1923). Mas todos concordam com isso, ou seja, que Charlie Chaplin é considerado o melhor mímico do mundo. O falatório começa depois e diz respeito à sua adaptação ao longa-metragem e ao cinema falado, ao oportunismo de sua atividade política, sua vida privada e sua fortuna (o que hoje chamariam de sua “relação com o dinheiro”), à qualidade, enfim, de sua autobiografia: *História da minha vida*.

Não é apenas o espírito de contradição que me leva a exprimir admiração pelo que mais foi criticado na obra de Chaplin: sua atividade política durante a Segunda Guerra em favor da abertura de uma segunda frente contra Hitler, seus últimos filmes *Um rei em Nova York* (*A King in New*

York, 1957), *A condessa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong, 1967) e seu livro *História da minha vida*.

Os que criticaram sua autobiografia a leram, pois tanto um admirador de Chaplin como um mero observador do cinema podem ali encontrar respostas para todas as perguntas possíveis sobre o nascimento de uma arte, a expansão de Hollywood, a revolução do cinema falado, as repercussões da Guerra Fria na vida americana durante os anos 50, a relatividade da glória e da fortuna, o significado da primeira infância no desenvolvimento da personalidade, a distinção entre os resultados obtidos pelo talento ou pelo trabalho; em suma, se fosse preciso ler apenas um livro para compreender nosso século de cinema, eu recomendaria *História da minha vida*.

“Entretanto não precisei ler livros”, escreve ele, “para saber que o grande tema da vida é a luta contra o sofrimento. Por instinto, todas as minhas palhaçadas apoiavam-se nisso. Meu método para organizar a trama da comédia era simples: consistia em mergulhar personagens no tédio e fazê-los sair dele.”

Eis a teoria de sua arte, mas isso não impede de pensar que toda a obra de Chaplin é autobiográfica. Outros cineastas antes e depois dele descreveram a fome, por exemplo, mas se ele o fez melhor, foi talvez porque conhecesse mais o tema! Contratado pela Keystone para fazer “filmes de perseguição”, Chaplin ia correr mais rápido e mais longe que seus colegas simplesmente porque sua vida dependia disso.

Crescera, como conta em suas memórias, “nas camadas inferiores da sociedade” (só um inglês pode empregar essa expressão, daí a importância de se tornar sir Charles), o que lhe permitira compor o personagem do Vagabundo, que hoje designaríamos como um “marginal”. Sim, Chaplin foi o mais marginal dos marginais, e essa condição máxima fez dele o mais célebre dos homens célebres. É difícil hoje, provavelmente em virtude da banalização das personalidades pela televisão, imaginar o que foi a celebridade de Chaplin. Uma foto de *L'illustration* nos anos 20, mostra-o de costas saudando, de uma varanda do hotel Crillon, a massa aglomerada na Place de la Concorde para aclamá-lo, sim, mas também para agradecer-lhe por existir.

Tudo é lucidez na introspecção à qual se entrega em *História da minha vida*: “Seria inútil se eu fosse apenas um arrivista, levariam a sério minhas opiniões.” Ao comentar a arte do ator, prioriza o que chama de “senso de orientação: saber onde se está e o que se faz a todo momento”.

Ao contrário do que às vezes se diz, Chaplin, com suas fábulas tragicômicas, não pregou a resignação. Numa primeira fase, dirigiu uma mensagem exaltando a luta individual: Carlitos, homem pobre entre os pobres, saía da miséria por meio da astúcia. Mais tarde, evidentemente, sua celebridade o levou a estudar outros sistemas de lutas e a se interrogar sobre justiça e injustiça. Como foi criticado! Também nesse aspecto, *História da minha vida* mostra grande lucidez: “Eu então me sentia arrastado por uma avalanche política. Começava a duvidar das minhas motivações: em que medida não era o ator que havia em mim que me estimulava, bem como a reação de um público presente? Teria eu me lançado nessa aventura dom-quixotesca se não tivesse rodado um filme antinazista? Era uma sublimação de todas as minhas irritações e de toda minha hostilidade contra os filmes falados? Acho que houve um pouco de tudo isso, mas o elemento mais forte era meu ódio e meu desprezo pelo sistema nazista.”

Num artigo famoso, André Bazin esclarecera soberbamente o segredo desse duelo Chaplin-Hitler: “Por lhe ter roubado o bigode, Hitler entregara-se de pés e mãos atados a Carlitos.” Quem duvidaria, hoje, de que Chaplin tivesse o direito de comprometer sua popularidade universal nessa luta e que fora bom que tivesse feito disso um dever enquanto Hollywood tentava dissuadi-lo?

Quando se trata de Charlie Chaplin, ou de qualquer um que tenha feito tão bem aos outros, não convém minimizar nada. Sim, Chaplin era o maior mímico de seu tempo, sim, tinha o dom de fazer rir e fazer chorar, mas teve também a força e a coragem de se tornar seu próprio roteirista, seu próprio diretor, seu próprio produtor. Se levou mais tempo que outros cineastas para se adaptar ao cinema falado, foi porque tinha a responsabilidade suplementar de expor a si mesmo na tela e porque o passo a ser dado era imenso – sua expressão artística tendo encontrado a forma perfeita no cinema mudo. Percebemos então que *Monsieur Verdoux* (1947) no qual, pela primeira vez, abandona Carlitos, é uma realização prodigiosa: a construção do roteiro, o diálogo, o ritmo, o desempenho de todos os seus parceiros – tudo é genial nesse filme, e de um gênio inédito.

Ao escrever sobre Charlie Chaplin, era fatal que a palavra gênio” viesse a se formar no teclado de minha máquina de escrever. Vejamos o que diz o dicionário *Littré*: “Aptidão especial além da medida comum.”

Charlie Chaplin morreu. Fez belos filmes e belos filhos. Então, vida longa e feliz a Géraldine, Joséphine, Victoria, Jane e aos outros, e também toda a nossa gratidão e afeição a Oona, que deu a Charles Chaplin uma velhice feliz.

CANTO AO HOMEM DO POVO – CHARLES CHAPLIN

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

I

Era preciso que um poeta brasileiro,
não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa,
girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver
como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos,
era preciso que esse pequeno cantor teimoso,
de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior
onde nem sempre se usa gravatas mas todos são extremamente polidos
e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia,
era preciso que um antigo rapaz de vinte anos,
preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso dispersos
no tempo,
viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse
para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.
Para dizer-te como os brasileiros te amam
e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece
com qualquer gente do mundo – inclusive os pequenos judeus
de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos,
vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem
nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia,
e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor
como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.
Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece,

e costumam dormir enquanto os veementes inauguram estátua,
e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas,
só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.
Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,
eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,
nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti
como um ramo de flores absurdas mando por via postal ao inventor
dos jardins.

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto
de tudo,

que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,
são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,
visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.
Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,
os parias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os indecisos, os
líricos, os cismarentos,

os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.
E falam as flores que tanto amas quando pisadas,
falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa,
os botões,

os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.

II

A noite banha tua roupa.
Mal a disfarças no colete mosqueado,
no gelado peitilho de baile,
de um impossível baile sem orquídeas.
És condenado ao negro. Tuas calças
confundem-se com a treva. Teus sapatos
inchados, no escuro do beco,
são cogumelos noturnos. A quase cartola,
sol negro, cobre tudo isto, sem raios.
Assim, noturno cidadão de uma república
enlutada, surges a nossos olhos
pessimistas, que te inspecionam e meditam:

Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,
o corvo, o nunca-mais, o chegado muito tarde
a um mundo muito velho.
E a lua pousa
em teu rosto. Branco, de morte caiado,
que sepulcros evoca mas que hastes
submarinas e álgidas e espelhos
e lírios que o tirano decepou, e faces
amortalhadas em farinha. O bigode
negro cresce em ti como um aviso
e logo se interrompe. É negro, curto,
espesso. O rosto branco, de lunar matéria,
face cortada em lençol, risco na parede,
caderno de infância, apenas imagem
entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe,
sozinha, experiente, calada vem a boca
sorrir, aurora, para todos.
E já não sentimos a noite,
e a morte nos evita, e diminuímos
como se ao contato de tua bengala mágica voltássemos
ao país secreto onde dormem os meninos.
Já não é o escritório e mil fichas,
nem a garagem, a universidade, o alarme,
é realmente a rua abolida, lojas repletas,
e vamos contigo arrebentar vidraças,
e vamos jogar o guarda no chão,
e na pessoa humana vamos redescobrir
aquele lugar – cuidado! – que atrai os pontapés: sentenças
de uma justiça não oficial.

III

Cheio de sugestões alimentícias, matas a fome
dos que não foram chamados à ceia celeste
ou industrial. Há ossos, há pudins
de gelatina e cereja e chocolate e nuvens
nas dobras do teu casaco. Estão guardados

para uma criança ou um cão. Pois bem conheces
a importância da comida, o gosto da carne,
o cheiro da sopa, a maciez amarela da batata,
e sabes a arte sutil de transformar em macarrão
o humilde cordão de teus sapatos.
Mais uma vez jantaste: a vida é boa.
Cabe um cigarro: e o tiras
da lata de sardinhas.
Não há muitos jantares no mundo, já sabias,
e os mais belos frangos
são protegidos em pratos chineses por vidros espessos.
Há sempre o vidro, e não se quebra,
há o aço, o amianto, a lei,
há milícias inteiras protegendo o frango,
e há uma fome que vem do Canadá, um vento,
uma voz glacial, um sopro de inverno, uma folha
baila indecisa e pousa em teu ombro: mensagem pálida
que mal decifras
o cristal infrangível. Entre a mão e a fome,
os valos da lei, as léguas. Então te transformas
tu mesmo no grande frango assado que flutua
sobre todas as fomes, no ar; frango de ouro
e chama, comida geral, que tarda.

IV

O próprio ano novo tarda. E com ele as amadas.
No festim solitário teus dons se aguçam.
És espiritual e dançarino e fluido,
mas ninguém virá aqui saber como amas
com fervor de diamante e delicadeza de alva,
como, por tua mão a cabana se faz lua.
Mundo de neve e sal, de gramofones roucos
urrando longe o gozo de que não participas.
Mundo fechado, que aprisiona as amadas
e todo o desejo, na noite, de comunicação.
Teu palácio se esvai, lambe-te o sono,

ninguém te quis, todos possuem,
tudo buscaste dar, não te tomaram.
Então encaminhas no gelo e rondas o grito.
Mas não tens gula de festa, nem orgulho
nem ferida nem raiva nem malícia.
És o próprio ano-bom, que te deténs. A casa passa
correndo, os copos voam,
os corpos saltam rápido, as amadas
te procuram na noite... e não te vêem,
tu pequeno, tu simples, tu qualquer.
Ser tão sozinho em meio a tantos ombros,
andar aos mil num corpo só, franzino,
e ter braços enormes sobre as casas,
ter um pé em Guerrero e outro no Texas,
falar assim a chinês a maranhense,
a russo, a negro: ser um só, de todos,
sem palavra, sem filtro,
sem opala:
há uma cidade em ti, que não sabemos.

V

Uma cega te ama. Os olhos abrem-se.
Não, não te ama. Um rico, em álcool,
é teu amigo e lúcido repele
tua riqueza. A confusão é nossa, que esquecemos
o que há de água, de sopro e de inocência
no fundo de cada um de nós, terrestres. Mas, ó mitos
que cultuamos, falsos: flores pardas,
anjos desleais, cofres redondos, arquejos
poéticos acadêmicos; convenções
do branco, azul e roxo; maquinismos,
telegramas em série, e fábricas e fábricas
e fábricas de lâmpadas, proibições, auroras.
Ficaste apenas um operário
comandado pela voz colérica do megafone.
És parafuso, gesto, esgar.

Recolho teus pedaços: ainda vibram,
lagarto mutilado.
Colo teus pedaços. Unidade
estranha é a tua, em mundo assim pulverizado.
E nós, que a cada passo nos cobrimos
e nos despimos e nos mascaramos,
mal retemos em ti o mesmo homem,
aprendiz
bombeiro
caixeiro
doceiro
emigrante
forçado
maquinista
noivo
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marquês
marinheiro
carregador de piano
apenas sempre entretanto tu mesmo,
o que não está de acordo e é meigo,
o incapaz de propriedade, o pé
errante, a estrada
fugindo, o amigo
que desejaríamos reter
na chuva, no espelho, na memória
e todavia perdemos

VI

Já não penso em ti. Penso no ofício
a que te entregas. Estranho relojoeiro
cheiras a peça desmontada: as molas unem-se,

o tempo anda. És vidraceiro.
Varres a rua. Não importa
que o desejo de partir te roa; e a esquina
faça de ti outro homem; e a lógica
te afaste de seus frios privilégios.
Há o trabalho em ti, mas caprichoso,
mas benigno,
e dele surgem artes não burguesas,
produtos de ar e lágrimas, indumentos
que nos dão asa ou pétalas, e trens
e navios sem aço, onde os amigos
fazendo roda viajam pelo tempo,
livros se animam, quadros se conversam,
e tudo libertado se resolve
numa efusão de amor sem paga, e riso, e sol.
O ofício é o ofício
que assim te põe no meio de nós todos,
vagabundo entre dois horários; mão sabida
no bater, no cortar, no fiar, no rebocar,
o pé insiste em levar-te pelo mundo,
a mão pega a ferramenta: é uma navalha,
e ao compasso de Brahms fazes a barba
neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido
onde ao fim de tanto silêncio e oco te recobramos.
Foi bom que te calasses.
Meditavas na sombra das chaves,
das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,
juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,
anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta
de mil, os braços cruzados de mil.
E nada dizias. E um bolo, um engulho
formando-se. E as palavras subindo.
Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo.
Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando
sopros exaustos.
Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,
crispação do ser humano, árvore irritada,

contra a miséria e a fúria dos ditadores,
ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode
caminham numa estrada de pó e de esperança.

OS FILMES

O PRIMEIRO CHARLIE CHAPLIN:

O ARTISTA COMO APRENDIZ NOS ESTÚDIOS KEYSTONE

JAMES L. NEIBAUR

Publicado originalmente em *Early Charlie Chaplin – The Artist as Apprentice at Keystone Studios*. Lanham/
Toronto/Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2012, pp. 1–24. Tradução de Ana Moraes.

OS PRIMEIROS ANOS DE CHARLIE CHAPLIN

Antes de iniciar uma carreira cinematográfica que ajudaria a definir a linguagem da comédia no cinema, Charlie Chaplin já era um nome importante nos *music halls* da Inglaterra como membro da trupe de teatro de Fred Karno.

Dizia-se que Charles Spencer Chaplin havia nascido em Londres, Inglaterra, em 16 de abril de 1889. No entanto, tão recentemente quanto 2011, foi descoberta uma carta que Chaplin recebera nos anos 1970, indicando que ele teria nascido, na verdade, em uma carroça cigana no Black Patch Park, em Smethwick, Staffordshire. Seu pai, Charles Spencer Chaplin Sr., e sua mãe, Hannah, eram ambos cantores. Sua mãe, cujo nome artístico era Lily Harley, era conhecida pela ópera ligeira. Seu pai era um intérprete divertido de canções humorísticas. Os pais de Charlie se separaram quando ele tinha três anos de idade. Seu pai era alcoólatra e morreu de cirrose hepática quando Charlie tinha 11 anos, e sua mãe sofreu uma série de problemas mentais e emocionais que exigiram internações frequentes em asilos. Charlie e seu meio-irmão mais velho, Sydney, precisaram se virar sozinhos nas ruas de Londres. Cada um herdou talentos naturais dos pais e logo se envolveu em produções teatrais como cantores e dançarinos.

Após uma bem-sucedida temporada no teatro convencional, Charlie Chaplin ingressou na trupe de Karno em 1908, tornando-se rapidamente seu artista mais popular. A trupe de Karno excursionou pelos Estados

Unidos entre 1910 e 1912. O ato mais famoso de Chaplin era *A Night in an English Music Hall*, em que ele interpretava um bêbado na plateia, interrompendo as outras atrações e causando uma confusão cômica (Chaplin mais tarde reinventaria esse ato no cinema em *Carlitos no teatro* [A Night in the Show, Essanay, 1916]). Um sucesso imediato com o público americano, Chaplin voltou à Inglaterra por apenas cinco meses e retornou novamente à América em 1912, quando recebeu uma proposta para atuar no cinema. O produtor Mack Sennett estava na plateia de uma das apresentações da trupe de Karno e achou que Chaplin seria uma boa adição para seu recém-estabelecido Keystone Studios, especializado no tipo de humor físico que Chaplin fazia no palco.

Chaplin já havia assistido a filmes e, embora se sentisse intrigado com a ideia de preservar a comédia no cinema, nunca havia considerado seriamente trabalhar nisso. Mas, diante da oferta do chefe de um estúdio especializado em filmes de comédia, Chaplin considerou que a oportunidade valia a pena ser explorada. Ele aceitou começar a fazer filmes para Sennett assim que cumprisse seus compromissos teatrais em novembro de 1913. Parte da motivação era o fato de que seu salário dobraria. Seu salário inicial seria de US\$ 150 por semana, aumentando para US\$ 175 conforme sua popularidade crescesse, com um bônus de US\$ 25 quando ele comesse a dirigir seus próprios filmes.

Nem Sennett nem Chaplin estavam preparados para a rapidez com que sua estrela iria ascender, para o quão popular ele se tornaria junto ao público da época e para o nível superior no qual suas comédias seriam aplaudidas em relação a outros astros. Não se podia prever que as comédias que ele estava prestes a realizar na Keystone seriam o catalisador de uma carreira cinematográfica significativa, ou que um personagem que ele criaria e começaria a desenvolver no estúdio se tornaria uma das imagens mais icônicas da história do entretenimento.

Sennett certamente percebia que Chaplin era criativo e habilidoso, que sabia comandar uma plateia e que era engraçado no estilo de comédia física que combinava com a visão cômica de Sennett. Chaplin talvez estivesse mais no escuro quanto a como as coisas se desenvolveriam no cinema. Ele não podia recusar o dinheiro e se sentia fascinado pela ideia de filmar suas performances. Um jovem cheio de ideias cômicas, Chaplin também não tinha noção de como as coisas eram feitas na Keystone e de que desviar-se desse método poderia causar atritos. Sem saber como

os filmes eram produzidos, Chaplin não poderia imaginar que outra pessoa dirigiria como ele deveria atuar.

Karno incentivava a criatividade. Sennett também. Mas na produção cinematográfica, repetições de tomadas custavam dinheiro, consumindo o orçamento, e Sennett não podia permitir que seus comediantes compromettesse os lucros dessa forma. Chaplin teria que aprender no trabalho como ser criativo dentro dos parâmetros de filmagem da Keystone. Apesar de alguns desentendimentos no caminho, ao longo de um ano Chaplin estabeleceu sua fama, seu personagem nas telas e sua habilidade como diretor em um nível jamais visto no novo meio cinematográfico.

MACK SENNETT E OS KEYSTONE STUDIOS

Mack Sennett foi originalmente um ator de teatro, migrando para o novo meio do cinema logo após a virada do século. Empregado nos estúdios Biograph, Sennett tinha talento para a comédia, mas, curiosamente, seu mentor era David Wark (D.W.) Griffith, cuja especialidade era o melodrama. Griffith rapidamente se tornaria um dos mais importantes cineastas pioneiros, utilizando técnicas cinematográficas como a montagem paralela e os close-ups para impulsionar a narrativa e aprimorar as atuações. Conquistas posteriores de Griffith, incluindo os épicos de longa-metragem *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), seriam responsáveis por enormes avanços na arte cinematográfica. Sennett aprendeu muito com Griffith, especialmente em relação ao movimento dentro do quadro e à criação de um ritmo perceptível com a montagem. Fascinado por estruturas básicas de enredo e pela possibilidade de usar atividade frenética e gestos amplos para parodiar situações convencionais, Sennett acabou investigando as possibilidades da direção de filmes cômicos.

Em 1912, Mack Sennett recebeu apoio financeiro de Adam Kessel e Charles Bauman, da New York Motion Picture Company, para fundar seus próprios Keystone Studios. Com a intenção de iniciar suas produções com talentos já comprovados, Sennett contratou os diretores Henry Lehrman e George Nichols, da Biograph, além dos atores Ford Sterling e Mabel Normand. Fred Mace, outro dos primeiros intérpretes da Keystone, juntou-se a eles quando o estúdio se mudou de Fort Lee, Nova Jersey, para Edendale, Califórnia, em agosto de 1912.

As ideias de Sennett para a comédia eram centradas principalmente no *slapstick* ruidoso, e ele contratava especificamente intérpretes que pudessem atuar de acordo com sua visão. Algumas das farsas de Sennett se baseavam em melodramas da Biograph que ele havia presenciado sendo filmados. Mabel Normand era muito atraente e, em um de seus primeiros filmes na Keystone, *The Water Nymph* (1912), ela aparece como uma mergulhadora em um traje de banho. Embora um maiô de peça única que expusesse braços e pernas pareça bastante conservador no século XXI, ele era considerado ousado e sugestivo no início do século XX, o que aumentou a popularidade do filme. Sennett, que dirigiu e atuou no filme, percebeu a reação que Mabel em traje de banho causava no público e, eventualmente, formou um grupo de mulheres atraentes conhecido como Mack Sennett Bathing Beauties. Sennett também criou um grupo de policiais desajeitados, conhecidos como Keystone Cops, a partir do filme *Hoffmeyer's Legacy* (1912).

Em 1913, os filmes da Keystone já eram bastante populares entre o público de cinema. Diferente do teatro tradicional, o cinema era considerado entretenimento para as classes mais baixas. Grande parte desse público era formada por imigrantes, que se divertiam alegremente com as caricaturas estereotipadas de Ford Sterling como holandês ou alemão. Frequentemente confrontados com a autoridade no dia a dia, esses espectadores riam e torciam diante da natureza trapalhona dos Keystone Cops, que reduzia a aplicação da lei a uma série de quedas e confusões.

Quando Mack Sennett contratou Charlie Chaplin no final de 1913, ele não tinha planos específicos para o comediante inglês. Apenas sabia, por ter visto seu número, que Chaplin tinha talento para a comédia física e entusiasmo para executá-la bem. No entanto, Sennett não tinha um personagem específico para Chaplin interpretar. Observando o que Sennett fazia na Keystone na época da contratação de Chaplin, é difícil imaginar que aquele novato inglês revolucionaria o método do estúdio e, eventualmente, todo o conceito de comédia no cinema.

Isso não diminui o que Sennett já havia estabelecido antes da chegada de Chaplin ao estúdio. Havia um verdadeiro brilho na forma como Sennett conseguia criar um universo alternativo em suas comédias, repleto de personagens grotescos, inocentes perplexos, figuras de autoridade desajeitadas e diversos estereótipos étnicos ou físicos (Roscoe Arbuckle, por exemplo, foi apelidado de “Fatty” por Sennett,

um apelido que o ator desprezou pelo resto da vida). Também havia um brilho na forma como as comédias da Keystone pareciam caóticas e descontroladas, quando na verdade o ritmo acelerado e os cortes rápidos criavam um ritmo perceptível. O público ria e aplaudia alto durante cada produção, tornando as comédias de Sennett as mais populares da época. Não havia listas de elenco nos créditos desses filmes, nem nomes de atores nos anúncios de jornais. Ocasionalmente, nomes de atores ou personagens apareciam no título, como *Mabel's Lovers* (1912) ou *Fatty's Day Off* (1913), mas, em geral, o público desconhecia nomes como Ford Sterling ou Fred Mace, embora estivessem bem familiarizados com seu trabalho.

Os filmes da Keystone foram imediatamente populares e sua popularidade cresceu rapidamente. Quando uma comédia da Keystone era anunciada em um cinema local, o público às vezes comparecia apenas para assistir à produção de um rolo e saía antes que a atração principal começasse. O universo especial de Sennett provou ser um lugar divertido e tumultuado, onde as classes mais baixas podiam escapar do tédio da vida cotidiana.

No final de 1913, quando Sennett viu Chaplin se apresentar no palco, os estúdios Keystone estavam em busca de novos talentos. Fred Mace havia deixado o estúdio, sendo substituído pelo comediante de teatro Roscoe Arbuckle. A inocência juvenil de Arbuckle, dentro das situações cômicas de praxe, acrescentou outra dimensão às comédias que antes dependiam apenas de gestos exagerados e expressões faciais ostensivas. Havia também o boato de que sua maior estrela, Ford Sterling, estaria buscando emprego em outro lugar. Sennett esperava que Chaplin pudesse ser um substituto eficaz para Sterling.

Ao aceitar a proposta de Sennett para aparecer em filmes, Chaplin não tinha outras aspirações além de satisfazer sua própria curiosidade. Inicialmente, ele não queria dirigir filmes e não tinha um personagem específico para interpretar. Sennett acreditava que simplesmente colocar o novato em um curta-metragem típico de *slapstick* seria suficiente. Isso nem sempre funcionava bem com atores treinados no palco. Arbuckle, por exemplo, tinha o hábito de olhar para Sennett enquanto ele gritava instruções da cadeira do diretor, o que aumentava os custos de produção e quase lhe custou o emprego, salvo pela intervenção de Mabel Normand, que insistiu para que Sennett o mantivesse.

Os instintos de Chaplin o impediram de cometer o mesmo erro que Arbuckle quando começou seu primeiro filme, *Carlitos repórter* (Making a Living, 1914), dirigido por Henry Lehrman. No entanto, Chaplin era um homem de ideias e estava acostumado a ter controle criativo, então fez sugestões a Lehrman para piadas e gags que pudessem melhorar a produção. Embora ainda não se visse como diretor, Chaplin acreditava que, como estrela do filme, tinha o direito de improvisar e até sugerir detalhes para aprimorar a performance dos coadjuvantes. Isso deixou Lehrman particularmente desconfiado do recém-chegado inglês, apesar de sua popularidade no exterior. Anos depois, em uma entrevista de 1923 no *Behind the Screen*, de Samuel Goldwyn, Mabel Normand recordaria que outros atores frequentemente a abordavam no set perguntando: “Você acha esse tal de Chaplin engraçado?” A introdução de Chaplin ao meio que ele estava prestes a redefinir foi bastante inexpressiva.

Em muitos de seus primeiros filmes, esperava-se que Chaplin simplesmente reproduzisse seu famoso número de bêbado da trupe Karno, pois Sennett acreditava que esse era o personagem estabelecido do comediante e que ele se sentiria mais confortável dentro desses limites. Embora Chaplin aceitasse confortavelmente os papéis que lhe eram atribuídos nessas primeiras produções da Keystone, ele não agia como um novato, apesar da falta de experiência cinematográfica. Anos de destaque em uma popular trupe de teatro faziam Chaplin ter respeito por suas próprias conquistas, mesmo que diretores como Lehrman e George Nichols, outro veterano da Biograph, desdenhassem essa experiência como irrelevante para o cinema. No que ele acreditava ser um esforço para melhorar o filme como um todo, Chaplin oferecia sugestões ao diretor e aos coadjuvantes, acrescentando piadas e ideias que não estavam no esboço original do roteiro.

Embora muitos dos comediantes da Keystone fossem propensos à improvisação, as ideias de Chaplin eram mais elaboradas e demoravam mais para serem executadas. Como Sennett era extremamente atento ao orçamento, seus diretores mais próximos, como Lehrman e Nichols, insistiam que as ideias de Chaplin consumiam tempo demais e ambos se queixaram a Sennett de que Chaplin era “difícil”. No entanto, sua popularidade era enorme, e Chaplin logo percebeu seu valor para o estúdio. Eventualmente, começou a dirigir seus próprios filmes, e seu poder de supervisão cresceu até alcançar controle criativo total ao final

de sua passagem pela Keystone. Ainda assim, apesar dessa oportunidade, Chaplin precisava de mais tempo para experimentar suas ideias mais ambiciosas. Sennett não aprovava a necessidade de várias tomadas (um grande custo para o estúdio), enquanto Chaplin era perfeccionista e nunca achava que a cena estava boa o suficiente após apenas uma ou duas tentativas. É principalmente por essa razão que Chaplin permaneceu apenas um ano na Keystone.

Mas, observando o nível em que as comédias de Chaplin começaram no estúdio e sua superioridade estética no momento em que ele partiu (menos de um ano depois), impressiona o quanto Chaplin aprendeu sobre o processo cinematográfico e como esse período foi importante para todos os seus clássicos posteriores.

Não há nada de errado em simplesmente ser engraçado. E o lote da Keystone estava repleto de pessoas com corpos estranhamente moldados ou rostos elásticos, capazes de aplicar maquiagens berrantes para efeito e de fazer caretas, saltos e quedas de um modo que proporcionava um deleite visceral para plateias pouco críticas. Por trás de tudo isso, havia uma estrutura e uma perspectiva reais nos filmes, com paródias típicas, sátiras e muitas descobertas inovadoras sobre como a tecnologia primitiva do cinema dos anos 1910 podia exibir fantasia e surrealismo. Mas, no momento em que apareceu pela primeira vez na tela, Charlie Chaplin já tinha aquele indefinível “algo a mais” que o conectava com o público em um nível mais alto – ou talvez mais profundo – do que até mesmo os populares astros da Keystone, como Ford Sterling, Roscoe Arbuckle e Mabel Normand. Seu primeiro filme para Sennett não era particularmente bom nem mesmo para os padrões da Keystone, sendo importante apenas por ser a estreia cinematográfica de Chaplin. Mas, mesmo em um papel inadequado e em um filme fraco, Chaplin de alguma forma se destacava. Mesmo os críticos notaram isso imediatamente.

Houve muito de “destino” no modo como Chaplin chegou à Keystone, como acabou com o personagem do Vagabundo e como foi capaz de criar um personagem que conquistou plateias de uma maneira que ainda hoje, no século XXI, continua tão impressionante quanto misteriosa.

OS FILMES DE CHAPLIN NA KEYSTONE

Biografias e estudos sobre os filmes de Chaplin têm sido parte integrante da literatura sobre cinema desde a popularidade inicial do comediante. Devido à má qualidade das cópias dos filmes e à ausência de listas de elenco, tem sido difícil citar créditos completos dos filmes de Chaplin. Fontes online, como o *Internet Movie Database*, frequentemente repetem erros de outros livros. A clareza das recentes restaurações dos filmes da Keystone agora permite que o espectador informado reconheça atores não creditados. O livro exaustivo e minucioso de Brent Walker sobre os filmes de Mack Sennett, *Mack Sennett's Fun Factory*, oferece a lista mais completa de créditos de todas as produções de Sennett, corrigindo erros de filmografias anteriores.

Deve-se observar que, na maioria das comédias da Keystone, atores com papéis menores frequentemente interpretam mais de um personagem. Assim, às vezes se vê identificações de elenco e personagem como “Chester Conklin (Policial, Mendigo)”, como encontrado na ficha de *Carlitos repórter*.

Além dos créditos precisos, os capítulos subsequentes sobre os filmes de Chaplin na Keystone avaliarão cada obra quanto à sua importância no desenvolvimento de Chaplin como comediante e cineasta. Em alguns casos, os filmes da Keystone foram lançados na ordem em que foram feitos. No entanto, no caso de *Carlitos no hotel* (Mabel's Strange Predicament, 1914) e *Corridas de automóveis para meninos* (Kid Auto Races at Venice, Cal., 1914), os filmes foram lançados em ordem invertida (alguns dizem que *Corridas de automóveis para meninos* foi filmado durante uma pausa nas filmagens de *Carlitos no hotel*). Devido a esse caso em particular, cada filme será avaliado na ordem de lançamento. *Corridas de automóveis para meninos* foi a primeira vez que os espectadores viram o vagabundo de Chaplin, sendo esta uma das principais razões para a importância do filme.

Um dos últimos desses filmes de Chaplin é o longa-metragem *Tillie's Punctured Romance*, lançado em dezembro de 1914, mas filmado muito antes (Chaplin produziu vários curtas-metragens enquanto *Tillie* ainda estava em produção, assim como outros atores envolvidos nesse projeto ambicioso). A última comédia curta-metragem de Charlie Chaplin produzida na Keystone, *Carlitos e Mabel em passeio* (Getting Acquainted, 1914), não foi a última a ser lançada. O último lançamento de Chaplin na

Keystone foi o filme de dois rolos *O passado pré-histórico* (His Prehistoric Past, 1914). De fato, alguns anúncios de jornais para esse último lançamento da Keystone utilizaram uma foto publicitária de Chaplin que estava claramente identificada como tendo vindo dos estúdios Essanay, onde Chaplin estava empregado após deixar a Keystone.

Embora a abordagem usual seja avaliar os filmes na ordem de produção, o método de listar e analisar os filmes de Chaplin na Keystone pela ordem de lançamento permite a representação mais precisa do crescimento e desenvolvimento de Chaplin como comediante e cineasta.

CARLITOS REPÓRTER

O fato de *Carlitos repórter* representar a primeira aparição de Charlie Chaplin em um filme automaticamente o torna um marco na história do cinema. No entanto, diferente da estreia de Buster Keaton, cuja primeira aparição nas telas foi uma participação triunfalmente hilária em *O menino açougueiro* (The Butcher Boy, 1917) de Roscoe Arbuckle, a estreia de Chaplin no cinema é mais uma curiosidade.

Carlitos repórter apresenta Charlie como um malandro da rua, falastrão. Ele está vestido com um fraque, usa um monóculo e um bigode caído. Um cartola repousa sobre sua cabeça. Ele também carrega uma bengala. A primeira aparição de Charlie o mostra tentando extorquir dinheiro de um transeunte (Henry Lehrman), que se revela ser um repórter de jornal. No entanto, quando ele começa a flertar com a namorada do repórter (Virginia Kirtley), inicia-se uma briga. Mais tarde, quando o repórter tira uma foto de um acidente de carro, Charlie rouba a câmera, corre para a redação do jornal e reivindica a foto como sua.

Carlitos repórter é uma típica comédia de ritmo acelerado da Keystone e, apesar de ser sua primeira atuação em um filme com um personagem diferente daquele que ele desenvolveria mais tarde, a performance de Chaplin se destaca. Outros estudos já opinaram que a falta de carisma de Lehrman, Kirtley e outros no elenco é o que faz com que Chaplin chame tanta atenção. No entanto, grande parte do elenco é composto dos mesmos veteranos da Keystone que aparecem nos esforços posteriores de Chaplin no estúdio. Assistir a um filme como *Carlitos repórter* com o entendimento do que Chaplin realizaria mais adiante pode, por vezes, influenciar as tentativas de apreciar o filme. Se ajustarmos nossa

perspectiva para corresponder à de quem estava vendo o comediante pela primeira vez, talvez tenhamos uma apreciação maior do que ele conquistou em sua estreia nas telas.

Embora engaje nos gestos exagerados que eram uma parte natural das comédias da Keystone (e provavelmente necessários no palco, onde movimentos mais amplos eram exigidos para a plateia do fundo), Chaplin já parece compreender a intimidade de atuar para a câmera de cinema. Em seu primeiro encontro com o repórter, Charlie está sorridente, seus olhos brilham, e sua mão direita repousa no bolso enquanto a esquerda gira a bengala de forma descontrainda. Charlie parece confiante e à vontade. Ele inicia a conversa com astúcia, admirando alegremente o anel do repórter e, então, passa habilmente para um falso relato de desgraça, já tendo aquecido sua vítima. Deixando de lado a postura relaxada, Charlie agora firma sua posição, apoia a mão no rosto e se inclina para frente enquanto fala como se estivesse compartilhando algo embaraçoso. Quando seu interlocutor desvia o olhar, ponderando o que está sendo dito, a expressão de Charlie muda. Ele observa o repórter de soslaio, questionando-se se ele realmente está caindo no golpe. Para convencer de vez, Charlie coloca as mãos no estômago, puxa para fora o forro do bolso da calça para mostrar que está vazio. Ele está falido e com fome.

Se compararmos a mímica de Charlie com a reação do repórter, fica claro que Chaplin é um ator melhor que Lehrman. Enquanto Lehrman faz pouco mais do que escutar, sem alterar sua expressão, Chaplin expressa uma série de gestos sutis que não apenas comunicam de forma eficaz o que ele está dizendo, mas também o tornam estranhamente simpático. Ele é um vigarista bem-vestido, mas para o público de 1914 ele é astuto e audacioso. E seu golpe produz o resultado desejado. Esse tipo de atuação sutil geralmente não fazia parte do método da Keystone.

Quando flerta com a moça, Charlie adota os gestos ostensivamente afetados – sorrisos, tirar o chapéu, beijar a mão – pelos quais os comediantes da Keystone eram conhecidos. Charlie vai além, não apenas cortejando a moça, mas também sua mãe (Alice Davenport), conquistando ainda mais a simpatia. Quando o repórter aparece, a moça não demonstra interesse no buquê que ele carrega. Quando ele e Charlie se veem, inicia-se uma briga *slapstick*. Enquanto Lehrman e Chaplin travam essa luta cômica, a diferença de estilos é evidente. Lehrman utiliza os exagerados golpes típicos da Keystone, como bater em Charlie com sua

própria bengala. Chaplin, por sua vez, faz Charlie usar a bengala com destreza para manter seu adversário à distância, cutucando-o no estômago.

Após a briga, o repórter rejeitado se afasta e testemunha o acidente de carro. Numa piada divertida sobre repórteres de jornal estarem mais interessados na matéria do que no ocorrido, ele se agacha e entrevista a vítima antes de oferecer ajuda para tirá-la dos destroços.

Apesar de seu período sob a tutela de D. W. Griffith, Mack Sennett pouco fez no que diz respeito à direção de um filme. Enquanto Griffith gostava de experimentar ângulos, closes e outros métodos que definiriam sua visão cinematográfica, Sennett invariavelmente permitia que a ação dentro do quadro fosse o ponto focal absoluto. A abordagem de Henry Lehrman seguia esse mesmo estilo, já que a perspectiva diretorial de Sennett essencialmente permeava a maioria das produções-padrão da Keystone. Lehrman eventualmente faria mais como diretor; contudo, *Carlitos repórter* é, como a maioria das produções Keystone, interessante devido ao movimento dentro do quadro. O acidente de carro é bastante espetacular, com um automóvel sendo visto capotando montanha abaixo até se espatifar. Quando Charlie rouba a câmera do repórter, planejando se apropriar das fotos, o plano dele correndo pela rua é talvez o melhor enquadramento do filme. Charlie corre em direção à câmera num plano em movimento que revela pessoas e trilhos de bonde ao fundo. Com esse plano, Lehrman demonstra entender a *mise-en-scène*, assim como no plano seguinte, de si mesmo correndo atrás de Charlie, que também é enriquecido pelo movimento no fundo (um público maior circulando e alguns automóveis). O fato de o filme terminar com Charlie e o repórter presos na grade frontal de um bonde em movimento é um desfecho adequado.

Em uma era em que tão pouco do cinema mudo sobreviveu, é gratificante que um marco como *Carlitos repórter* esteja facilmente acessível. Pode ser confuso para alguns que estão familiarizados com os clássicos posteriores de Chaplin e não conseguem se afeiçoar a esse personagem muito diferente em uma produção bem mais rudimentar. No entanto, a importância deste filme como a primeira aparição de Charlie Chaplin nas telas não pode ser subestimada. Há outros fatores que tornam esse filme curioso interessante. As cenas do ambiente de trabalho do repórter, com as impressoras tipográficas ativas e visíveis na tela, por exemplo, tornam o status do filme como artefato cultural ainda mais relevante.

Quando colocado no contexto de sua época, *Carlitos repórter* pareceria um produto rotineiro da Keystone, já que os espectadores daquele período não perceberiam que o comediante central daquele filme viria a ser considerado a figura mais importante da comédia cinematográfica. No entanto, a edição de fevereiro de 1914 da *The Moving Picture World* afirmou em sua crítica:

O talentoso ator que interpreta o papel do espertalhão audacioso e muito elegante neste filme é um comediante de primeira linha, que atua como se fosse um natural da comédia. É tão cheio de ação que é indescritível, mas boa parte dela é divertida e inesperada, provocando risadas constantes. É um material bobamente engraçado que fará até os mais sérios rirem, mas quem estiver em busca de uma noite divertida vai gargalhar sem parar.

Assim, a estreia pouco auspiciosa de Chaplin foi ainda assim eficaz o suficiente para chamar a atenção dos críticos da época. O “algo especial” já era evidente.

O próprio Chaplin ficou bastante insatisfeito com esse filme e permaneceu ressentido até pelo menos a época em que escreveu sua autobiografia, 50 anos depois. Em *My Autobiography*, ele recorda ter improvisado muitos momentos engraçados que acabaram sendo cortados na edição final. Aparentemente, o diretor Lehrman, já um veterano da incipiente indústria cinematográfica, achou as sugestões do novato desconcertantes. Supostamente desdenhoso do status de Chaplin como comediante de palco, Lehrman teria assumido um nível de controle autoral. Chaplin talvez ainda não tivesse uma visão cinematográfica consolidada, mas entendia de comédia improvisada, e é lamentável que as ideias que ele improvisou tenham sido descartadas e não tenham sobrevivido.

Lehrman e Chaplin interpretavam adversários na tela e, após esse projeto, não se simpatizavam nem um pouco na vida real. Chaplin se considerava um veterano da performance cômica e via Lehrman como apenas alguém que havia começado a trabalhar num novo meio alguns poucos anos antes. Lehrman se via como um veterano do cinema e Chaplin como um recém-chegado. A ideia de que alguém vindo da Inglaterra pudesse chegar aos Estados Unidos e começar a fazer sugestões em seu primeiro filme a um diretor que já dirigia havia anos era algo que o egocêntrico Lehrman achava repugnante.

Chaplin percebeu com esse primeiro filme que, para ser mais do que apenas uma engrenagem em uma grande máquina de fazer filmes, ele precisaria estabelecer um personagem central mais absoluto em seu próximo trabalho. Sempre extremamente sério em relação ao seu ofício, Chaplin refletiu sobre as várias possibilidades que poderia explorar para fazer um trabalho de que pudesse se orgulhar e ao mesmo tempo não criar muitos atritos. Chateado por ter que receber ordens de alguém que não valorizava as ideias de comédia que o haviam tornado bem-sucedido nos palcos de Londres, Chaplin sabia que, para continuar desfrutando do salário que estava num nível superior a tudo o que já havia recebido (ao contrário de Buster Keaton, que de fato aceitou uma grande redução salarial ao migrar do palco para o cinema), ele teria que fazer com que suas ideias fossem usadas sem gerar tanto conflito. Tendo recebido relatos de um de seus diretores veteranos de que o novato era “difícil”, Sennett mantinha o inglês sob vigilância.

CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS

Corridas de automóveis para meninos é um excelente exemplo da predileção de Mack Sennett por enviar uma equipe de filmagem para um evento real e usá-lo como pano de fundo para um filme cômico improvisado. Quando vemos o Vagabundo de Chaplin entrando em cena, podemos imaginar quão eletrizante essa imagem deve ter sido para o público de 1914. Enquanto uma verdadeira corrida de carrinhos de rolimã acontece e os espectadores se divertem com o evento, o Vagabundo anda de um lado para o outro, entrando e saindo do campo de visão dos cinegrafistas do cinejornal. O diretor do cinejornal (Henry Lehrman) o empurra para fora do quadro, mas o Vagabundo continua a passar na frente da lente e a posar em diferentes posições. As plateias da época provavelmente reagiram de forma semelhante ao público presente na corrida: primeiro, ficaram confusas, depois divertidas e logo estavam dando risada das travessuras do sujeito engraçado. Com a recente restauração feita pelo British Film Institute, *Corridas de automóveis para meninos* nos permite ver claramente os rostos dos espectadores ao fundo. Podemos de fato testemunhar um público vendo Charlie Chaplin pela primeira vez e observar suas reações.

O personagem do Vagabundo foi uma criação própria de Chaplin. Ele recordava que, em seu esforço para desenvolver um personagem

consistente que se destacasse além das atuações exageradas, de olhos arregalados e gestos amplos no estúdio da Keystone, ele vasculhou o departamento de figurino para montar uma roupa com peças contrastantes. O chapéu e o casaco eram pequenos demais, as calças e os sapatos grandes demais, o bigode aparado para acentuar em vez de esconder suas expressões faciais. Assim que vestiu o traje completo e passou a maquiagem, ele trabalhou nos maneirismos e nuances do personagem.

Esse personagem foi explorado pela primeira vez em *Carlitos no hotel*, que começou a ser filmado antes de *Corridas de automóveis para meninos*, mas foi lançado depois. Após anos de investigação por diversos estudiosos do cinema, a melhor conclusão é que houve uma pausa nas filmagens de *Carlitos no hotel*, durante a qual Chaplin trabalhou em *Corridas de automóveis para meninos*. Assim, *Carlitos no hotel* começou as filmagens, *Corridas de automóveis para meninos* foi filmado durante uma breve interrupção dessa produção, e *Carlitos no hotel* foi concluído depois da comédia da corrida de carrinhos. Portanto, foi *Corridas de automóveis para meninos* que apresentou ao público o icônico personagem do Vagabundo.

A primeira aparição de Charlie ocorre no centro do quadro, de frente para a câmera que o filma, reagindo como se o cinegrafista estivesse apontando que ele está atrapalhando a ação. Ele parece fascinado com o conceito de estar sendo filmado (provavelmente uma reação natural do público em geral nos primeiros dias do cinema), e a partir daí tenta se inserir em todos os enquadramentos.

À medida que a câmera faz um movimento panorâmico pelo público, ela encontra Charlie, que se levanta e se move acompanhando a câmera para permanecer dentro do enquadramento. Quando ela retorna à ação na pista, o diretor do cinejornal o empurra para longe. Enquanto Charlie continua a encontrar maneiras de aparecer diante da câmera, o diretor o empurra com mais força, frequentemente o derrubando (graças à sua experiência no palco com *slapstick*, Chaplin já sabia cair com perfeição no estilo Keystone).

Sem uma estrutura narrativa real a seguir, Lehrman não tem escolha a não ser permitir que Chaplin improvise. Assim, vemos Charlie caminhando alegremente, assumindo poses de estátua, fazendo caretas, girando sua bengala, até mesmo parado como se estivesse assistindo à ação sem perceber que a câmera está por perto. E, ainda que essa abor-

dagem pareça redundante, os diversos modos que Charlie encontra para aparecer diante da câmera são suficientemente variados para tornar o filme constantemente divertido – até hoje.

Para o público de 1914, havia um motivo mais profundo para a resposta positiva. Charlie, o vagabundo, era semelhante ao americano do início do século XX, muitos dos quais eram imigrantes e constituíam a maioria da plateia dos cinemas: curioso, tentando encontrar um caminho para se inserir na ação e sendo bruscamente afastado. Ele permanece impassível durante o filme, e sua esperteza em encontrar diversas formas de ficar na frente da ação e ser notado é o seu maior trunfo. O público via alguém com quem podia se identificar, alguém que desafiava a autoridade e permanecia no centro das atenções. É um exercício em pequena escala, mas ainda assim triunfante, do “azarão” superando o dominador. Essa se tornaria a base de muitos filmes posteriores de Chaplin, portanto é interessante perceber que essa ideia já estava presente em seu terceiro filme.

Também vale notar que a direção de Henry Lehrman neste breve filme de meio rolo parece explorar diferentes tipos de enquadramento mais do que no mais longo e elaborado *Carlitos repórter*. Chaplin aparece em planos longos e médios, entrando de ambos os lados do quadro. É curioso que Lehrman, interpretando o diretor do cinejornal, às vezes apareça em cena acompanhado de um cinegrafista, às vezes não. Charlie ora reage à câmera dentro da cena, ora reage diretamente à câmera que está filmando esta produção, encarando diretamente o público espectador. É uma interessante correlação de ideias cinematográficas e provavelmente tornou o filme ainda mais eficaz para os espectadores da época, além de oferecer outro bom exemplo da visão de direção de Lehrman.

Apesar de ter sido filmado depois de Chaplin já ter rodado as cenas iniciais de *Carlitos no hotel*, *Corridas de automóveis para meninos* é pouco mais do que um extenso teste de câmera. No entanto, ao contrário de sua estreia em *Carlitos repórter*, este filme estabelece de forma eficaz o tom do que viria a seguir.

A edição de fevereiro de 1914 da *The Cinema* elogiou o curta de seis minutos: “*Corridas de automóveis para meninos* nos pareceu o filme mais engraçado que já vimos. Chaplin é um comediante nato para o cinema; ele faz coisas que nunca vimos antes numa tela.”

CARLITOS NO HOTEL

Começado após *Carlitos repórter* mas lançado depois de *Corridas de automóveis para meninos*, *Carlitos no hotel* é uma típica farsa de quarto no estilo Keystone que tem importância no desenvolvimento inicial de Chaplin. É o primeiro filme em que Chaplin atuou usando o traje do vagabundo. É também a primeira vez que ele foi dirigido por Mabel Normand, com quem eventualmente entraria em conflito por questões criativas, mas por quem manteria grande carinho até sua morte prematura. (Para mais informações sobre Normand ou outros integrantes das produções Keystone, consulte o apêndice A.)

Um dos fatores importantes de *Carlitos no hotel* é como Normand permitiu a Chaplin liberdade criativa suficiente para estabelecer sua presença. Ele escolheu usar elementos do bêbado desordeiro que interpretava nos tempos de *music hall* e incorporá-los no novo personagem que estava desenvolvendo para o cinema. Chaplin criou sua própria maquiagem e figurino para esse personagem e, como afirma em *Minha Autobiografia*: “Eu não fazia ideia de quem era o personagem. Mas no momento em que me vesti, as roupas e a maquiagem me fizeram sentir a pessoa que ele era. Comecei a conhecê-lo e, quando entrei no palco, ele estava completamente formado.”

O ritmo obrigatório rápido e frenético da comédia não anula as sutilezas de Chaplin. Dentro da estrutura do filme de Normand, Chaplin está claramente explorando possibilidades para a dominância de seu próprio personagem, e Normand parece permitir essa apropriação de cena com plena consciência.

Carlitos no hotel apresenta Charlie como um bêbado incômodo que flerta agressivamente com mulheres no saguão de um hotel. Uma dessas mulheres é Mabel, que rejeita as investidas do bêbado Charlie com mais veemência que as outras, o que só aumenta o interesse de Charlie. Mais tarde, quando Mabel, de pijama, fica trancada para fora de seu quarto, ela se esconde no quarto em frente, onde vive Chester (Chester Conklin). Mabel acaba sendo descoberta debaixo da cama de Chester por seu namorado (Harry McCoy) e pela esposa de Chester (Alice Davenport). Embora Charlie não figure especificamente na trama central, os cortes para suas peripécias no saguão e sua inclusão na ação no andar de cima (ainda que apenas de forma periférica) fazem com que ele se destaque.

É interessante ver como as cenas iniciais de *Carlitos no hotel* permitem que Charlie evolua para seu personagem bêbado. Suas investidas iniciais são mais tímidas, e as rejeições subsequentes o deixam um pouco desolado. No entanto, após alguns goles de uma garrafa escondida, ele se torna mais agressivo. Embora a direção de Normand permita alguns cortes para sua própria história (afinal, ela era a estrela principal), a câmera permanece por bastante tempo em Charlie no saguão, cada vez mais embriagado e insistente. Logo ele está desleixado, cambaleante e beligerante. Quando uma jovem bonita torce o nariz para ele, ele escorrega da cadeira e cai no chão, enfiando o pé em uma escarradeira próxima.

Apesar de ter menos experiência como diretora do que Henry Lehrman, Mabel Normand arma suas cenas de maneira mais engenhosa. Seu corte de si mesma brincando com o cachorro no quarto para Charlie bêbado e amoroso seguindo uma mulher escada acima a partir do saguão é uma transição perfeita para que Charlie encontre Mabel, de pijama, tentando voltar para seu quarto. Ela acaba no apartamento de Chester, do outro lado do corredor, tentando evitar as investidas agressivas de Charlie. Impassível, Charlie entra descaradamente no quarto de Chester e começa a procurar por Mabel, que está escondida debaixo da cama. Chester observa divertido enquanto o estranho vasculha as gavetas e outros lugares absurdos à procura de Mabel.

Eventualmente, a esposa de Chester e o namorado de Mabel estão no mesmo quarto. Cortando de um plano médio de Chester, sua esposa e o namorado de Mabel para um close-up de Mabel sob a cama, inquieta e com expressão de inocência e embaraço, Normand usa a montagem paralela para estabelecer uma compreensão cinematográfica superior à de Lehrman. Apesar do papel periférico de Chaplin na trama, ela também permite que ele permaneça um ponto focal ao longo da metragem. O final é um desfecho típico e conveniente da Keystone: Mabel e seu namorado fazem as pazes no final, mas o pobre Chester, totalmente inocente em tudo, recebe uma saraivada de bofetadas de sua implacável esposa. Charlie, por sua vez, deixa a cena completamente, cambaleando quando percebe que Mabel está firmemente comprometida.

O fato de Normand permitir que Chaplin improvisasse livremente contribui muito para seu filme, que se eleva acima dos clichês da típica farsa de quarto e oferece outro elemento à comédia. Na verdade, os atores veteranos da Keystone presentes no elenco, incluindo a popular

Normand, receberam menos atenção na crítica da época. A edição de fevereiro da *Exhibitor's Mail* afirmou:

“A Keystone Company nunca fez um contrato melhor do que quando contratou Chas. Chaplin, o artista da Karno. Nem todo artista de vaudeville possui a habilidade de atuar para a câmera. Chaplin não apenas demonstra esse talento; ele o demonstra a tal grau que imediatamente se eleva ao status de estrela. Não costumamos fazer profecias, mas não achamos que seja arriscado profetizar que em seis meses Chaplin será um dos comediantes mais populares do cinema mundial.”

O charme e carisma de Mabel Normand estão bem evidentes neste filme, tanto quanto em qualquer uma de suas outras atuações. Mas o número do bêbado de Chaplin é o eixo do filme: permanece no centro, sendo a parte mais engraçada e interessante da obra. Há discussões em outros estudos sugerindo que Chaplin pode ter sido incluído neste filme como um adendo para torná-lo mais divertido com suas gags. Como resultado, Sennett permitiu que ele criasse seu próprio figurino e personagem, enquanto Normand lhe concedeu liberdade para improvisar. O bêbado de Chaplin, um personagem que ele já dominava, foi uma escolha segura e eficaz. Vasculhando as gavetas no quarto de Chester, apoiando-se no traseiro de uma mulher que está próxima dele, evoluindo para o personagem bêbado com um comportamento cada vez mais assertivo, Chaplin teve certamente muito mais oportunidade de improvisar do que Lehrman lhe concedeu em *Carlitos repórter*. Até Sennett, anos depois, declarou que achava as cenas no saguão muito engraçadas, e que as habilidades cômicas de Chaplin estavam plenamente realizadas neste filme.

Chaplin lembrou em sua autobiografia:

“O segredo do sucesso de Mack Sennett era seu entusiasmo. Ele era uma grande plateia e ria genuinamente do que achava engraçado. Ele se levantava e ria até o corpo começar a tremer. Isso me encorajou e comecei a explicar o personagem: ‘Você sabe, esse sujeito é multifacetado; um vagabundo, um cavaleiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre esperançoso de romance e aventura. Ele gostaria que você acreditasse que é cientista, músico, duque, jogador de polo. Mas, é claro, ele não hesita em pegar bitucas de cigarro ou roubar um doce de uma criança. E, claro, se a ocasião justificar, ele vai chutar uma dama no traseiro – mas apenas em caso de extrema raiva.’”

Chaplin e Normand mais tarde se desentenderiam em outro filme, mas acabariam conectados como amigos. Em *Carlitos no hotel*, primeiro filme deles juntos, compartilham pouco tempo de tela, mas a introdução desses dois brilhantes cérebros cômicos prenuncia os trabalhos que fariam juntos mais tarde, como *Bobote em apuros* (*Caught in a Cabaret*, 1914, sob direção de Normand) e *O engano* (*His Trysting Places*, 1914, sob direção de Chaplin), que permitiriam a ambos realizar plenamente as ideias criativas um do outro. Normand se tornaria ainda mais benevolente, permitindo a Chaplin mais liberdade criativa do que ele próprio costumava permitir em seus filmes, mas o trabalho posterior deles juntos geraria uma forte relação cinematográfica que ecoaria por toda a carreira de Chaplin.

Agora que ele havia estabelecido um personagem de tela que considerava adequado para o produto Keystone mas que também permitiria florescer suas ideias criativas, Chaplin estava ansioso para experimentar ainda mais.

CHAPLIN NA ESSANAY:

UM ARTISTA EM TRANSIÇÃO

JAMES L. NEIBAUR

Publicado originalmente em *Film Quarterly*, Vol. no. 54, Issue no. 1, pp. 23–25.
Tradução de Ana Moraes.

O lançamento em 31 de agosto de 1999, pela Kino on Video, dos 16 filmes de dois rolos que Chaplin fez para os estúdios Essanay em 1915 e 1916, foi algo como uma *cause célèbre* para os entusiastas do cinema mudo. Durante anos, os filmes da Essanay estiveram disponíveis apenas em cópias esmaecidas e turvas, e muitos deles apresentavam cenas consideradas perdidas devido à decomposição. O preservacionista cinematográfico David Shepard passou três anos restaurando cuidadosamente esses filmes, acrescentando cenas recentemente redescobertas, incluindo músicas recém-gravadas e limpando cada quadro, de modo que agora temos, talvez pela primeira vez desde o lançamento original, todos os filmes de Chaplin na Essanay em condição impecável.

A série estava acessível desde os tempos em que a duplicação em 8 mm permitia versões condensadas prontamente disponíveis para o mercado de projetores de brinquedo. No entanto, nem mesmo distribuidores respeitadores de filmes em 8 mm e 16 mm, como a Blackhawk, ofereciam cópias particularmente boas. O material de pré-impressão em si era tão deficiente em qualidade que fazer boas cópias em 8 mm ou 16 mm era praticamente impossível. Assim, com o passar do tempo, o período Essanay foi certamente o menos discutido e mais incompreendido de toda a obra cinematográfica de Chaplin.

Historicamente, muito mais atenção foi dedicada ao seu período mais “primitivo” na Keystone, durante o qual ele criou o personagem

Vagabundo, dirigiu seus primeiros filmes e aprendeu os fundamentos de atuar para a câmera.

Os estúdios Essanay foram fundados por George Spoor e Max Aronson. Quando Chaplin se juntou a eles, seu salário saltou de 150 dólares por semana que recebia na Keystone para 1.250 dólares por semana, além de um bônus de 10 mil dólares pela assinatura do contrato (Sennett anteriormente havia oferecido 400 dólares por semana para que Chaplin permanecesse na Keystone). Inicialmente apreensivo quanto ao caráter frio e fabril das instalações da Essanay em Chicago e Niles, Califórnia, Chaplin consolou-se com o fato de que agora teria a liberdade criativa que havia buscado em vão na Keystone.

Em seu primeiro filme na Essanay, apropriadamente intitulado *Seu novo emprego* (His New Job, 1915), Chaplin imediatamente experimenta uma apresentação mais inocente de seu Vagabundo. Em uma sequência inicial, uma mulher se inclina onde Charlie está sentado e ele, sem querer, se inclina e apoia o cotovelo nas nádegas da mulher. Se fosse uma piada da Keystone, Charlie teria olhado diretamente para a mulher e se apoiado de maneira proposital e agressiva. Mas na Essanay, isso foi apresentado como um acidente, de modo que quando a mulher se levanta e repreende um Charlie levemente envergonhado, o público responde com certa simpatia, além do riso. Uma piada simples como essa é, no entanto, bastante importante, pois sugere – de forma imediata, já que aparece na primeira cena de seu primeiro filme na Essanay – que Chaplin queria que “Charlie” fosse menos um palhaço bruto e agressivo e mais um personagem substantivo de cinema, propenso a situações engraçadas.

Os primeiros filmes da Essanay foram releituras moderadamente refinadas de ideias que Chaplin já havia desenvolvido na Keystone. *Carlitos se diverte* (A Night Out, 1915), seu segundo filme na Essanay, lembra *Carlitos na farra* (The Rounders, 1914), um curta da Keystone em que ele atuou ao lado de Roscoe Arbuckle. *Carlitos no parque* (In the Park, 1915) era uma releitura de *Carlitos e o relógio* (Twenty Minutes of Love, 1914); *Campeão de boxe* (The Champion, 1915) remete a *Dois heróis* (The Knockout 1914), outro filme de Arbuckle no qual Chaplin atuou em papel coadjuvante. Embora nenhum desses filmes seja notável do ponto de vista crítico, cada um contém momentos brilhantes e reveladores que nos permitem apreciar melhor a apresentação de Charlie como vítima da sociedade, cujas agressões são apenas reações às ações dos outros ao seu

redor. Sennett insistia que seus intérpretes na Keystone mantivessem o ritmo cômico em movimento; na Essanay, Chaplin permite que Charlie pare, observe e pense antes de reagir.

Os historiadores do cinema quase sempre citam *O Vagabundo* (The Tramp, 1915), o sexto filme de Chaplin na Essanay, como o mais importante em termos de aprofundamento da caracterização do personagem e de início de um estilo distintamente diferente. No entanto, foi com o quinto filme da Essanay, *Carlitos quer casar* (A Jitney Elopement, 1915), que Chaplin vai além de simples nuances ou do refinamento de situações típicas da Keystone para apresentar uma ideia original, muito mais sutil e substancial do que seus trabalhos anteriores. Quase todo o humor do filme é bastante delicado.

A trama essencial apresenta um pai rico que pretende casar sua filha (Edna Purviance) com um conde que ela nunca conheceu. Edna, porém, já está apaixonada pelo vagabundo Charlie, que também a ama. Charlie se faz passar pelo conde para enganar o pai e conquistar a mão de Edna. Ele é convidado para o jantar, mas, tentando parecer refinado, corta o prato em vez da carne, tenta disfarçar que a carne está dura demais para ser cortada, fatia um pão de forma espiralada de modo que o pão permanece inteiro (uma antiga piada de seus tempos no *music hall*) e, casualmente, coloca muitos torrões de açúcar no café quente. Com a chegada do verdadeiro conde, o público se compadece de Charlie, que logo será desmascarado. Há um envolvimento emocional com esse personagem que vai além do mero divertimento.

Chaplin seguiu *Carlitos quer casar* com *O Vagabundo*. A primeira aparição de Charlie em *O Vagabundo* é decididamente diferente de qualquer filme anterior. Não há leveza em seu andar e seu gingado parece mais um mancar doloroso. Ele é um pequeno homem cujas porções escassas de comida são roubadas por outros vagabundos, forçando-o a comer capim para se alimentar. Mas, para evitar que o filme se torne dramático demais, Chaplin faz com que Charlie cuidadosamente tempere o capim com sal antes de comê-lo. É um detalhe engenhoso e divertido, que também mostra Charlie tentando manter alguma dignidade. Os vagabundos que o roubam funcionam como contraponto a ele: são brutos, agressivos, quebradores de regras. Charlie é sua vítima.

O Vagabundo foi o filme que conquistou os corações do público: um filme que continha o *slapstick* selvagem necessário, mas que também

incorporava o melodrama popular, despertando outras emoções. Quando terminou *O Vagabundo*, Chaplin havia estabelecido sua fórmula e passou a aprimorá-la com cada produção subsequente.

Carlitos na atividade (Work, 1915) é especialmente significativo porque talvez contenha o *slapstick* mais exagerado de todas as produções da Essanay, mas ainda assim é muito mais refinado em sua apresentação do que tudo o que Chaplin havia feito na Keystone. E, enquanto uma produção da Keystone sobre pintores de parede terminaria com baldes de cola voando ainda no primeiro rolo, este filme da Essanay demonstra maior interesse pelos recursos visuais do cinema, especialmente na sequência de abertura, que mostra o diminuto Charlie puxando uma enorme carroça cheia de entulho.

O banco (The Bank, 1915) retrata mais uma situação em que Charlie tem o coração partido por seu amor por Edna. O filme termina com a rejeição da mensagem e do buquê que ele lhe envia. E, embora contenha muitas cenas de *slapstick* selvagem e boas risadas, o melodrama do tema subjacente é um prenúncio interessante do *pathos* (comoção, empatia) que apareceria com muito mais frequência quando Chaplin começasse a fazer longas-metragens.

Senhorita Carlitos (A Woman, 1915) apresenta a última vez que Chaplin aparece travestido: Charlie precisa se disfarçar de mulher para desafiar o pai de Edna e poder vê-la. *Carlitos no teatro* (A Night at the Show, 1915) é a adaptação cinematográfica mais completa de qualquer dos antigos esquetes de *music hall* de Chaplin, com Charlie interpretando dois papéis: um espectador pretensioso em traje de gala e um operário bagunceiro e irreverente que torce animadamente da galeria.

Carlitos policial (Police, 1916) é um dos filmes mais importantes da coleção Essanay da Kino, pois está disponível pela primeira vez da forma como Chaplin pretendia. Chaplin deixou a Essanay para a Mutual logo após concluí-lo, e o estúdio reeditou o filme. A versão original de Chaplin foi restaurada na cópia da Kino.

Carmen (Burlesque on Carmen, 1915) pode muito bem ser a reconstrução mais importante da coleção da Kino. Foi finalizado imediatamente antes da saída de Chaplin da Essanay, e a empresa decidiu transformar o filme finalizado (um curta de dois rolos) em um filme de quatro rolos, adicionando material descartado e filmando algumas novas cenas sob a direção de Leo White. A paródia engenhosa de Chaplin da popular

versão cinematográfica de Cecil B. DeMille de *Carmen* foi assim alongada em um fracasso confuso e arrastado. Chaplin processou judicialmente, mas perdeu quando o tribunal decidiu que o estúdio tinha o direito de lançar o produto como desejasse.

Pela primeira vez, *Carmen* está disponível em sua edição original de dois rolos, como Chaplin havia concebido, com David Shepard baseando sua reconstrução em documentos judiciais fornecidos pelos arquivos de Chaplin. Para quem já viu a versão de quatro rolos, a diferença na reconstrução vai além de simplesmente reduzir o filme a uma versão mais enxuta: trata-se realmente de um filme completamente diferente, muito mais inteligente e interessante, e uma sátira precisa da produção de DeMille.

O último filme de Chaplin na Essanay, *Tripla encrenca* (Triple Trouble, 1918), na verdade não é um filme propriamente de Chaplin. Foi lançado pela Essanay como um “novo” filme de Chaplin em 1918, três anos completos depois de ele ter deixado o estúdio. Aproveitando sua popularidade massiva, a Essanay reuniu trechos descartados de *Carlitos policial*, um final alternativo de *Carlitos na atividade* e cenas de um projeto de longa-metragem abandonado chamado *Life*. A única coisa que vale a pena recomendar em *Tripla encrenca* é a oportunidade de ver cenas desse projeto inacabado, *Life*, que de outra forma jamais teriam sido disponibilizadas.

Essas cenas – e, claro, todos esses filmes da Essanay – revelam os detalhes e a progressão da transição entre Charlie o comediante e Chaplin o cineasta.

AS CLÁSSICAS COMÉDIAS DA MUTUAL

THEODORE HUFF

Publicado originalmente em *Charlie Chaplin*. Nova York: Arno Press, 1972, pp. 67–83.
Tradução de Julio Bezerra.

A ideia para sua primeira comédia da Mutual surgiu a Chaplin enquanto visitava uma loja de departamentos em Nova York. Subindo uma escada rolante, ele viu um homem nervoso escorregar e imediatamente percebeu as possibilidades cômicas da escada móvel. Ao voltar para Hollywood, mandou construir um cenário de loja de departamentos e escreveu uma comédia em torno dela – *Carlitos no armazém* (*The Floorwalker*), lançada em 15 de maio de 1916.

Exceto por algumas piadas engenhosas e cenários mais elaborados, essa primeira comédia da Mutual permanece fiel à tradição do *slapstick*. Charlie entra, pega uma perna artificial (que lhe dizem não estar à venda), derruba caixas com sua bengala, se atrapalha no bebedouro de onde sai com o rosto pingando e é derrotado em seu primeiro embate com a escada rolante. Ao se preparar para chutar um balconista, desiste ao perceber a presença de um detetive da loja e se agacha para limpar as calças.

No andar de cima, o gerente da loja trama com o subgerente fugir com a receita da loja, mas logo o subgerente trai o plano, acerta a cabeça do gerente e foge com todo o dinheiro. No corredor, ele encontra Charlie, que é quase seu sócio. Imaginando estar diante de um espelho, eles tocam as mãos, coçam a cabeça juntos e levantam e abaixam os braços em uníssono (antecipando a famosa cena semelhante em *Diabo a quatro* [*Duck Soup*, 1933], dos Irmãos Marx, anos depois).

A confusão termina quando Charlie nota que o outro está carregando uma valise em vez de uma bengala. O subgerente suborna Charlie para

trocar de lugar com ele, mas acaba preso pela polícia enquanto Charlie, no último instante, tira o chapéu-coco. Quando Charlie pega a valise de dinheiro, se assusta quando a mão de um manequim cai sobre ela.

O gerente atordoado se recupera e avança sobre Charlie, mas para ao notar os detetives observando e disfarça o ataque com um afável aperto de mão no surpreso Charlie. Porém, a agressão continua no andar de cima, onde Charlie tenta se defender com elegantes passos de balé que não são apreciados. Ele é erguido pelo pescoço e sacudido. Conseguindo escapar, Charlie mergulha entre as pernas do outro e inicia uma perseguição que cresce em escala com a chegada da polícia. A fuga acontece escada rolante acima, com Charlie escorregando na base e sendo puxado para cima novamente. Outro “monstro mecânico”, o elevador da loja, entra na confusão: ele acerta o gerente corrupto na cabeça e encerra a comédia.

As cenas do “espelho” e do “balé” são os pontos altos de *Carlitos no armazém*.

O bombeiro (The Fireman) talvez seja a menos interessante das comédias da Mutual, pois depende mais da violência e do *slapstick*. Mas é redimida por alguns toques notáveis, que até George Jean Nathan – não um fã do cinema – reconheceu. Charlie, o bombeiro, ainda na cama, confunde o sino do treino com o alarme de incêndio, desce pelo poste e causa confusão ao sair sozinho com o carro dos bombeiros. O chefe durão o pune severamente.

Ao ser incumbido de servir café da manhã – cuja água e leite são extraídos da caldeira do caminhão – sua desajeitada prestação de serviço lhe rende mais pancadas. Prostrado, o chefe se arrepende e tenta levantá-lo, mas Charlie o chuta num balde d’água e foge poste acima, rezando ao ver o chefe escalando atrás dele. Charlie é salvo pela chegada da namorada do chefe e seu pai, que cochicha: “Deixe minha casa queimar. Vou receber o seguro. Case com minha filha.”

Mais tarde, quando um alarme interrompe Charlie e outro bombeiro em um jogo de damas, ele enfia um lenço no sino para abafar o som. Quando o dono da casa incendiada liga, Charlie confunde o fone com o cachimbo e acaba arrancando o fio do telefone. O desesperado dono invade o quartel e cai, chorando, no ombro de Charlie, que também começa a gritar: “Socorro! Fogo!”

Enquanto isso, o pai da moça, de olho no seguro, põe fogo em sua própria casa, sem perceber que sua filha está presa no terceiro andar.

Frenético, procura os bombeiros e os encontra no outro incêndio. Charlie, no assento do motorista, corre em disparada, mas perde boa parte do caminhão ao fazer uma curva. Chegando ao fogo com pouco mais do que o assento, Charlie se redime escalando a fachada do prédio para realizar um heroico resgate.

O Vagabundo (The Vagabond, 1916), por outro lado, é quase um drama puro. Este pequeno e singular filme é um protótipo de *O garoto* (The Kid, 1921) e *O Circo* (The Circus, 1928). Muitos o consideram emocionante, embora alguns críticos sintam que as cenas dramáticas são um tanto desajeitadas – Chaplin, como diretor, ainda não dominava plenamente os efeitos que mais tarde alcançaria com maestria. Ainda assim, *O Vagabundo*, no qual Chaplin se arrisca em um novo território, é um filme importante.

Ele começa com a cena familiar dos pés de Charlie sob a porta de vaivém de um saloon. Ele toca violino, mas desiste diante de uma banda alemã barulhenta. Ele se aproxima da mesa de aperitivos, troca as placas para que um velho judeu se sirva de presunto, e depois passa o chapéu – supostamente em favor da banda. Mas é descoberto e expulso.

No campo, ele toca violino para uma pobre cigana que chora sobre uma tina de lavar. À medida que o ritmo de sua música aumenta em um número cigano rítmico, os movimentos dela se aceleram até que a tina vira. Charlie se curva como um maestro recebendo aplausos, mas não recebe aplauso algum do chefe brutal que o persegue e espanca a jovem. Refugiado em uma árvore, Charlie derruba os ciganos perseguidores, um a um, e foge com a moça na carroça deles. Acampados felizes, Charlie lava o cabelo da garota em um balde, usa um martelo para quebrar ovos, e executa moscas ofensivas fazendo do próprio bolso a câmara de morte delas. Um pintor encontra a garota e faz seu retrato. “Com sua própria chance de romance desvanecendo,” Charlie tenta em vão desenhar para competir, mas não consegue despertar a jovem de seu sonho com o artista bonito.

O retrato vence o primeiro prêmio em uma exposição e é divulgado. Nele, a mãe rica da garota reconhece a filha, sequestrada quando bebê. “Aquela marca de nascença – minha filha!” Ela chega ao acampamento de Charlie para reivindicá-la e reconhece sua presença com um frio aperto de mão ao nível do ombro, típico da alta sociedade. Charlie recusa qualquer recompensa em dinheiro e se despede da garota com

carinho. Observando o automóvel se afastar, Charlie tenta se animar dando pulinhos, mas logo desiste, encostando-se tristemente à carroça.

Sentada entre o artista e a mãe, a jovem experimenta o “despertar do verdadeiro amor”, manda o carro voltar, abraça Charlie e o puxa para dentro do automóvel. Esse final substituiu outro no qual Charlie, desesperado, era salvo de um suicídio aquático por uma camponesa desajeitada (interpretada por Phyllis Allen), mas voltava a se lançar à água após vê-la.

A uma da madrugada (1 A.M., 1916), que veio em seguida, também foi uma saída experimental das práticas anteriores. Diferente de *O Vagabundo* (The Tramp, 1915), não se tornou um modelo para filmes futuros. Nele, exceto por uma breve passagem com um motorista de táxi, Chaplin aparece sozinho. Contudo, *A uma da madrugada* é um raro exemplo de virtuosismo, um tour de force em que Chaplin sustenta a tela sozinho, apenas com pantomima, por dois rolos. Embora algumas gags, especialmente as com a cama dobrável, sejam um tanto repetitivas, a maioria das pessoas considera o filme um pequeno tesouro. O próprio Chaplin aparentemente não pensava muito nele, nunca o imitou e teria comentado: “Mais um filme como esse e será adeus, Charlie.”

Ainda assim, *A uma da madrugada* está entre os filmes mais engenhosos de Chaplin. Vestido a rigor, com cartola, Charlie retorna de uma noite a uma casa de aparência infernal, cheia de animais empalhados e outros horrores. Acima da escada dupla balança um enorme pêndulo. As paredes são cobertas com papel de parede listrado e berrante. Tudo tem um visual quase surrealista – ou de delírio alcoólico.

Charlie escorrega em tapetes, se encolhe diante dos animais empalhados, persegue um drinque numa mesa giratória, derrama bebida numa garrafa sem fundo, é derrubado de uma escada pelo pêndulo e escorrega de outra, enrolado no tapete, sobe num cabide de roupas instável, e se abaixa para passar pelo pêndulo e entrar no quarto.

Ali, ele aciona um botão para abrir uma cama dobrável que emperra pela metade e o lança no armário. Outras tentativas trazem a cama sobre sua cabeça. Quando finalmente consegue deitar, ao esticar-se para pegar um cigarro, a cama o joga no chão e se recolhe para dentro da parede. Outras tentativas revelam uma cama que relincha como um potro, o prende contra a parede, depois cai e vira. Subitamente, a cama se estabiliza e Charlie se joga nela – apenas para que ela colapse novamente.

Desistindo, ele vai para o banheiro. Depois de um acidente no chuveiro, ele finalmente consegue improvisar sua cama na banheira. Durante tudo isso ele mantém a mais absoluta dignidade, o que provoca mais risos do que se ele tivesse interpretado um bêbado escrachado.

O Conde (The Count, 1916) marca um retorno à comédia mais tradicional. Apesar de expandida, em certo sentido é um retrocesso ao estilo anterior: ação veloz, *slapstick* e pantomima inteligente. Começa com Charlie, atrapalhado, sendo demitido por seu enorme chefe alfaiate. Encontrando um bilhete de um conde avisando que não poderá comparecer à recepção de Miss Moneybags, o alfaiate decide se passar por ele. Na mansão dos Moneybags, encontra Charlie visitando a cozinha dos empregados. Subindo pelo monta-pratos, sua cabeça surge entre duas cortinas e seu ex-chefe o confunde com um quadro. Com empurrões sutis e usando uma cadeira como escudo, o alfaiate convence Charlie a não o desmascarar e a posar como seu secretário.

Segue-se uma série de situações engraçadas: Charlie interrompe o alfaiate sorvendo sopa para ouvir as perguntas de Miss Moneybags, faz truques com o espagete do alfaiate, faz cair talheres roubados quando é surpreendido e disfarça com um sermão, patina no chão escorregadio, se pendura no lustre com a bengala, troca chutes com um rival obeso, flerta com uma moça vestida de odalisca e, em vez disso, espeta um frango assado que joga ao mordomo, além de “arremessar” glacê de um grande bolo nos convidados.

A comédia atinge seu clímax com a chegada do verdadeiro Conde Broko. Na perseguição que se segue, Charlie escorrega entre os dançarinos, movendo os pés como uma locomotiva emperrada. Tudo termina com a prisão do alfaiate e a fuga de Charlie pela calçada.

Casa dos penhores (The Pawnshop, 1916), que veio a seguir, é uma pequena obra-prima. Contém os melhores elementos de Chaplin: ironia, piedade, fantasia e transposições cômicas. Chaplin mostra seu gênio ao superar as limitações do cenário único e extrair humor de cada detalhe. Esse mundo do *slapstick* reflete a vida de maneira oblíqua, sem realismo. Ele tira proveito da suspensão da realidade com toques maravilhosamente criativos e distorções fantásticas do cotidiano.

A história é simples: gira em torno da rivalidade cômica com outro funcionário, encontros com clientes excêntricos e a frustração de um assalto. A criatividade de Chaplin brilha: ele “boxeia” com o rival

preso entre degraus da escada, dança inocentemente diante da polícia, dá brilho à bola dourada da fachada usando a cabeça do rival, faz malabarismos com a escada antes de cair e, ao levantar, verifica se o relógio ainda funciona.

Outra luta com o rival esgota a paciência do patrão, que o demite. Charlie implora pelo emprego, *pantomimando* que tem seis filhos. O patrão relutante cede, e Charlie o abraça efusivamente. Mas logo retoma a briga com o rival. Quando a filha do patrão entra, Charlie se finge de vítima e recebe sua compaixão, deixando o rival levar a bronca. Quando ela se distrai, ele puxa sua mão de volta. Na cozinha, ela lhe oferece um donut tão pesado que ele o usa como halteres antes que quebre o prato.

Mais situações engraçadas: passar pratos, xícaras e mãos pelo rolo da máquina de massa; fingir ser um músico havaiano com um colar de massa e uma concha como violão; e agir distraidamente ao usar massa para fazer crosta de torta quando o patrão interrompe outra briga.

Em seguida entra um velho ator shakespeariano arruinado, que oferece sua aliança de casamento para penhor. Charlie, comovido, encontra apenas dez dólares no caixa. Quando lhe dizem para ficar com a aliança, o velho coloca a nota na boca, saca um grande maço de dinheiro e devolve o troco a Charlie. Ele sai, e Charlie pisca e se bate com um martelo.

Em outra sequência brilhante, ele tenta varrer uma corda que se recusa a ser recolhida: tenta alinhá-la, depois atravessa-a como um equilibrista sobre um abismo.

A cena mais famosa de *Casa dos penhores* é a do despertador: o cliente traz um relógio defeituoso e Charlie faz de tudo – escuta com esteoscópio, bate como se fosse louça, cheira, usa abridor de latas, pinça dentária, martelo, examina com monóculo, puxa a mola, corta pedaços e esvazia o conteúdo no balcão, antes de borrifar óleo sobre as molas que se contorcem como vermes. Por fim, ele despeja os restos no chapéu do cliente e sacode solenemente a cabeça.

O clímax final é praticamente um balé: o ladrão sai com as joias, Charlie salta de dentro de um baú com um rolo de massa, derruba o ladrão, faz reverência de circo, abraça a moça e dá um chute no rival – tudo num só movimento.

Carlitos no estúdio (Behind the Screen, 1916), menos conhecido que outros filmes da Mutual, é uma sátira divertida ao *slapstick* da Keystone. Situado em um estúdio de cinema, mostra ensaios de “uma ideia nova”

– que revela ser a clássica guerra de tortas – provocando a saída de um ator revoltado com “essa coisa intelectual demais”.

Chaplin interpreta David, assistente de um gigante preguiçoso chamado Golias. Charlie faz todo o trabalho pesado e Golias recebe os créditos. Ele carrega onze cadeiras de uma vez, penteia uma pele de urso com dedicação de cabeleireiro e até massageia e aplica loção no tapete. Durante o almoço, para se proteger do cheiro de cebola, usa um fole e capacete, abrindo a viseira apenas para enfiar pão na boca.

Há várias situações cômicas: queda por um alçapão, greve dos cenógrafos, um flerte com uma jovem disfarçada de trabalhador, confusões com tortas e a explosão final preparada pelos grevistas, culminando com Charlie e a garota se beijando no close final, com Charlie piscando diretamente para o público.

Sobre rodas (The Rink, 1916), próxima comédia Mutual de Chaplin, popular e ágil, exhibe sua agilidade e graça. No filme ele é um garçom que passa as horas de almoço em uma pista de patinação. Em uma dessas sessões, deslizando graciosamente, observa Edna ser importunada pelo galanteador Sr. Stout, a quem derruba, iniciando uma confusão geral. Mais tarde, Sr. Stout e Edna, Sra. Stout e seu parceiro de flerte, e Charlie (posando como Sir Cecil Seltzer) aparecem inesperadamente em uma festa de patinação. Segue-se consternação e ação frenética: todo tipo de queda e confusão até culminar em uma grande perseguição, na qual Charlie escapa ao enganchar sua bengala no para-choque de um carro e ser rebocado para a segurança.

A ação rápida mas deliciosamente elegante é temperada com momentos cômicos saborosos: a preparação de drinks no ritmo perfeito de um “shimmy”; a cena em que ele inadvertidamente cobre um gato vivo com uma tampa de grelha e o serve ao cliente atônito (uma gag que gerou inúmeras imitações); seu gesto galante de beijar a mão de Edna; sua entrada dramática na festa, de ombro inclinado e cinzas caindo no chapéu; e a saudação com o chapéu, pressionando-o contra a parede (gag mais tarde associada a W.C. Fields). Outros momentos excelentes: ao cair sobre Sra. Stout (interpretada por Henry Bergman), Charlie educadamente ajeita sua saia; e quando tenta manter o equilíbrio girando as mãos como um ventilador elétrico.

Rua da paz (Easy Street, 1917), lançado em janeiro de 1917, é o mais famoso dos filmes Mutual de Chaplin. Embora não tão hilário

quanto outros, apresenta o enredo mais bem trabalhado, onde alguns veem crítica social e outros sátira ao puritanismo. Charlie, um vagabundo, entra em uma missão religiosa. Reformado pela pregação e pela organista angelical, seu primeiro ato é devolver a caixinha de doações que havia roubado.

A guerra de gangues em Easy Street, o bairro mais perigoso da cidade, atinge um auge, com policiais sendo carregados em macas como soldados. Precisando de ajuda, Charlie vira policial. Logo no primeiro dia encontra o principal valentão, cuja mera presença esvazia a rua. Charlie, nervoso, tenta telefonar com o criminoso ao lado, disfarçando ao “tocar” o fone como instrumento e usá-lo como monóculo. Quando o valentão o pega, Charlie o atinge com o cassete e, quando ele se inclina para apanhar mais, Charlie tenta apaziguá-lo. O valentão exhibe sua força dobrando um poste de iluminação. Charlie sobe em suas costas e encaixa a lâmpada em seu rosto, anestesiando-o com gás. Com a destreza de um médico, verifica seu pulso e aumenta o gás.

Os moradores se espantam com o novo policial enquanto os outros oficiais ainda temem um garoto da vizinhança. Outros momentos cômicos: Charlie flagra uma mulher roubando um presunto – e, comovido com seus soluços, “pega emprestado” vegetais de uma banca para completar sua refeição. Em troca, recebe um vaso na cabeça. Distribuindo caridade com Edna, ele visita uma família com dez filhos amontoados num quarto. Observando o pai franzino, Charlie examina seu músculo e lhe passa o distintivo. Em seguida, espalha flocos de milho para as crianças, como se fossem galinhas.

Quando o valentão foge da cadeia, Charlie o derrota derrubando um fogão sobre sua cabeça. Em outra cena, Edna está presa em um bar e Charlie é jogado por um bueiro para lá também. Quando tudo parece perdido, um viciado acidentalmente aplica-lhe uma injeção e Charlie se torna um super-herói, derrotando os inimigos com acrobacias impressionantes.

O subtítulo, “Amor com força; perdão doce traz esperança e paz para Easy Street”, introduz a cena final: os moradores, reformados, incluindo o valentão e sua esposa de “roupa de domingo”, caminham serenamente para a nova missão, com Charlie e Edna se juntando à procissão.

No balneário (The Cure, 1917) talvez seja a mais engraçada das *mutuals*, entrelaçando ação rápida e hilária com pantomima sutil e graça ágil.

Lembra um balé ambientado num spa. Charlie, de chapéu de palha e casaco leve, é levado à fonte para tomar as águas medicinais. Primeiro, enrosca-se numa porta giratória junto com um homem com gota, girando sem conseguir sair. Depois, há um momento em que, incentivado a sentir o músculo de um paciente, Charlie também apalpa o da enfermeira, mas brincando apalpa seu próprio sapato. Em outra cena, derrama a água e culpa um cachorro de brinquedo pelo “xixi”.

O homem com gota, de barba exótica, flerta com Edna. Charlie, entre eles, interpreta acenos e piscadelas como se fossem para ele. Quando derruba o homem no chão, é expulso – até que Edna intercede. No andar de cima, o mensageiro embriagado se diverte com o estoque de bebidas de Charlie. O diretor da clínica manda outro mensageiro bêbado se livrar das bebidas, que acabam jogadas na fonte, transformando as águas milagrosas.

Em sequência memorável, no banho turco, Charlie assume poses elegantes toda vez que o homem com gota abre a cortina, até sair graciosamente de ponta de pé para a piscina. Na sala de massagem, ao ver um paciente ser espancado, ergue o braço do massagista e o declara vencedor! Quando chega sua vez, transforma a sessão numa luta escorregadia.

Animados pelas “águas”, dois pacientes perseguem Edna. Charlie os derrota com sua bengala e a ajuda a passar entre eles. Bebendo da água, ele põe o pé no colo de Edna, faz o homem com gota cair de cabeça na piscina, e se mete novamente na porta giratória, girando até cair na piscina. No dia seguinte, Edna o consola enquanto ele segura gelo na cabeça. Após prometer se reformar, Charlie caminha com ela – e termina com outro mergulho final.

O imigrante (The Immigrant, 1917) é outro triunfo de Chaplin, que se compara favoravelmente a seus trabalhos posteriores. Sentimento e sátira social são habilmente entrelaçados. A segunda metade se estrutura em torno de uma moeda perdida, uma das mais longas variações sobre um único incidente cômico já filmadas, sempre natural e espontâneo. Mais lento que outros *mutuals*, tem drama na comédia e comédia no drama.

A bordo de um navio lotado de imigrantes, vemos Charlie de costas, curvado sobre a amurada. Ombros tremendo, parece enjoado – mas então se vira triunfante com um peixe recém-pescado. No jantar, os passageiros são jogados de um lado a outro e os pratos de sopa deslizam de mão em mão.

Para consolar mãe e filha que foram roubadas, Charlie discretamente coloca seus ganhos no bolso da garota, mas é flagrado pelo fiscal. Ela, percebendo, agradece comovida. Ao chegarem aos EUA, Charlie lança um olhar irônico à Estátua da Liberdade enquanto os imigrantes são tratados como gado.

Sem dinheiro, Charlie encontra uma moeda que cai por seu bolso rasgado. No restaurante, ao ser ordenado a tirar o chapéu, faz ele saltar no ar. Mastiga feijões um a um e encontra a garota, agora sozinha e de luto pela mãe falecida. Comovido, a conforta. Ao ver um cliente ser expulso por faltar 10 centavos, descobre que também está sem dinheiro. Um vagabundo aparece com a moeda, o garçom morde e descobre ser falsa.

Um artista os nota e oferece trabalho como modelo. Ao pagar a conta, Charlie se esquia colocando a comanda sobre a gorjeta deixada pelo artista. Do lado de fora, ele pede e recebe alguns dólares adiantados – e os usa para obter uma licença de casamento, carregando a garota pela soleira.

O aventureiro (The Adventurer, 1917), último e talvez o mais popular Mutual, foi filmado em Santa Monica em julho de 1917. É a velha comédia pastelão no seu melhor – perseguições selvagens, *slapstick* e pantomima inteligente.

Charlie, fugitivo, emerge da areia e dá de cara com um guarda. Ele rapidamente volta a se enterrar. Fugindo, escala um penhasco em velocidade (filmagem acelerada), escapa dos guardas com agilidade surpreendente, deslizando como enguia entre suas pernas. Disfarçado em traje de banho, salva duas mulheres de afogamento, junto com o covarde pretendente da jovem. Elas o convidam para sua casa.

De manhã, ao acordar de pijama listrado (lembrança da prisão), outro detalhe o assusta: as grades de latão da cama. Durante a festa, Charlie esvazia sua taça batendo-a contra a de outro convidado, reabastecendo-a, e cobre o gesto ao alisar os cabelos. Dançando, vai ao terraço com Edna e deixa cair sua bola de sorvete pela frente das calças, acompanhando seu percurso com a expressão facial. Ela cai nas costas da mãe de Edna e, ao descer, provoca uma cena.

Quando os guardas chegam, Charlie se disfarça com um abajur e “congela” enquanto eles passam. Imobiliza o rival nas portas corredeiras, salta da varanda, beija a mão de Edna, se desculpa – e foge novamente após enganar um guarda ao apresentá-lo educadamente a ela.

VIDA DE CACHORRO:

PRIMEIRA OBRA-PRIMA

THEODORE HUFF

Publicado originalmente em *Charlie Chaplin*. Nova York: Arno Press, 1972, pp. 95–100.
Tradução de Julio Bezerra.

O primeiro filme de Chaplin na First National, *Vida de cachorro* (A Dog's Life, 1918), foi seu melhor até então, sua primeira verdadeira obra-prima. As técnicas que ele vinha experimentando e aperfeiçoando ao longo de quatro anos foram agora aplicadas com total maestria; e seu estilo atingiu o ponto ideal de maturidade e sabor. Essa qualidade especial da mistura de sorriso e suspiro caracteriza o filme inteiro, em vez de aparecer apenas em momentos isolados como em *O Vagabundo* (The Tramp, 1915), *O Vagabundo* (The Vagabond, 1916) e *O imigrante* (The Immigrant, 1917). O *pathos* é agora enfatizado no curta de três rolos *Vida de cachorro*, que é um protótipo de seus grandes longas, *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925) e *Luzes da cidade* (City Lights, 1931).

O tratamento é realista; a caricatura é usada com moderação. De fato, *Vida de cachorro* é concebido e interpretado quase como um drama direto. Sua narrativa é firme e lógica, com suspense e resoluções claras. A mistura de *pathos* e riso deriva das surpresas e engenhosidades em situações pungentes, pois Chaplin leva uma “vida de cachorro” quase literalmente e também figurativamente.

Delluc, o crítico francês, aclamou “esta pietà” como a “primeira obra de arte completa do cinema” (embora os clássicos de Griffith ainda não tivessem chegado à França quando isso foi escrito). Outros críticos viram filosofia profunda e sátira social em *Vida de cachorro*. O paralelo geral entre a vida do vagabundo e a vida do cão é tornado poderosamente específico na justaposição ousada da cena frenética no escritório de

empregos e a briga de cães. Curiosamente, o final feliz (perfeitamente lógico) – junto com a ausência da bengala – impede que *Vida de cachorro* seja o filme mais típico de Chaplin.

As *gags* e rotinas cômicas em *Vida de cachorro* são clássicas. A cena no escritório de empregos, com Charlie sempre perdendo as oportunidades, é puro balé e extraordinária em sua precisão. Igualmente hilária e belamente cronometrada é a cena em que ele devora bolos furtivamente na barraca de comida. A pantomima de Sidney Chaplin aqui, como o proprietário, está à altura da de seu irmão. A sequência do “fantoche”, na qual Chaplin, por trás de uma cortina, manipula habilmente as mãos de um ladrão nocauteado para continuar uma negociação com seu parceiro, é excepcional. Aliás, essa *gag* foi muito imitada: Harold Lloyd fez uma variação em *O calouro* (*The Freshman*, 1925) e anos depois Laurel e Hardy a repetiram em *Dois palermas em Oxford* (*Chumps at Oxford*, 1940). Se Chaplin a inventou ou se ela originou no palhaço de circo, essa foi sua primeira e mais eficaz utilização no cinema – e a câmera facilitou sua apresentação mais íntima e detalhada.

Vida de cachorro não foi exibido por muitos anos. Todos os filmes de Chaplin feitos desde 1918 são de sua propriedade e ele os revive à sua escolha, tendo retido este. Cópias pirateadas não podem ser exibidas legalmente. Algumas cenas dessa pequena joia de 1918 foram usadas em *Cynara* (1932) de King Vidor, com Ronald Colman, numa sequência que mostrava espectadores britânicos durante a Primeira Guerra Mundial se divertindo com Chaplin.

Ao nascer do sol sobre a cidade, vemos um vagabundo dormindo junto a uma cerca em um terreno baldio. Está frio e, para parar a corrente de ar, ele tapa um buraco no tronco com um lenço. “Scraps”, um vira-lata “de raça pura”, que também vive vagando, dorme em uma cesta ao lado de uma lata de lixo. Um vendedor de cachorro-quente monta sua barraca do outro lado da cerca. O cheiro desperta Charlie, que se serve de um lanche grátis através de um buraco na cerca.

Ele está prestes a comer quando vê o rosto de um policial espiando do outro lado. Rapidamente devolve a comida. O policial tenta atraí-lo para fora, mas Charlie resiste. Quando o policial aparece atrás dele, Charlie escapa rolando por uma abertura sob a cerca e sai para a rua. Quando o policial retorna à rua, Charlie volta a rolar para dentro do terreno. Ele aproveita para desamarrar os cadarços do policial e espetá-lo com

um alfinete. Pensando ter esgotado o policial com esse jogo, Charlie se sente seguro, faz uma reverência triunfante – apenas para tocar a insígnia de outro policial e ver sua expressão mudar drasticamente. No entanto, consegue escapar.

Do lado de fora de um escritório de empregos, Charlie vê um anúncio de vagas na cervejaria e corre para entrar, apenas para ser derrubado e empurrado pelos outros candidatos. Quando o escritório abre e os candidatos são chamados, Charlie corre, mas é empurrado de um guichê para outro, chegando sempre um segundo atrasado. Finalmente, quando finalmente consegue se posicionar, o guichê se fecha em sua cara. Ele tromba com o balconista que sai para apagar o quadro de vagas: fim das oportunidades.

Scraps, que também teme o grande policial do distrito, encontra comida no meio da rua. Imediatamente, outros cães surgem para disputar. Charlie, sentado desanimado na calçada, percebe a confusão e decide ajudar. Ele entra na briga, pega Scraps e foge perseguido pelos cães. A confusão provoca um tumulto, com mulheres gritando e carrocinhas tombando. Apesar de um cachorro ter arrancado boa parte de sua calça, Charlie e Scraps saem vitoriosos. Descansando na escada de uma casa, Charlie é lambido afetosamente por Scraps. Quando Scraps não consegue alcançar o leite de uma garrafa, Charlie ajuda mergulhando o rabo do cão na garrafa.

Como uma dupla, Charlie e Scraps se alimentam melhor do que quando estão sozinhos. Eles passeiam até uma barraca de comida que vende bolos e salsichas fresquinhas. Charlie distrai o proprietário – e Scraps rouba um colar de salsichas. Em seguida, Charlie cuida de suas próprias necessidades, engolindo bolos inteiros a cada momento em que o proprietário vira as costas. O dono começa a desconfiar à medida que os bolos desaparecem e ele vê o cachorro lambendo os beiços. Quando finalmente é flagrado, Charlie finge estar espantando moscas do prato. Ao se preparar para fugir com o último bolo, ele percebe que o policial o observa pela janela dos fundos. Colocando o bolo de volta, Charlie se esquia e o policial acaba levando uma pancada com uma grande salsicha destinada a derrubar o fugitivo.

À noite, Charlie procura abrigo no Green Lantern Café – “um ponto sensível no Tenderloin”. Escondendo Scraps dentro de suas calças largas, Charlie atravessa o salão entre casais que dançam freneticamen-

te, enquanto o rabo do cachorro balança para fora de um buraco em suas calças. Ao parar próximo à orquestra, o rabo balançando bate no tambor, deixando o baterista intrigado. “Uma nova cantora canta uma velha canção.” Uma simples garota do interior, buscando uma carreira, sobe ao palco e seus espectadores bêbados aplaudem sua performance desajeitada e nervosa chorando em suas cervejas.

Com um sorriso melancólico para Charlie, a garota desperta nele uma nova vitalidade. Ele conduz a jovem, faminta por gentileza, para a pista de dança, mas logo se atrapalha com uma grande bola de chiclete grudada no chão. A luta de Charlie para se libertar é uma sequência maravilhosa de puxões e quedas, hilariamente complicada pela coleira do cachorro que o acompanha. Mais momentos cômicos surgem quando ele colide com o diminuto parceiro de uma senhora gorda equipada com um manguito elástico, que ele estala, entrando em conflito com o pequeno acompanhante dela. Charlie escapa dançando até uma mesa e, quando o barman se aproxima, finge inocência diante de um copo meio vazio. Contudo, incapaz de pagar, ele acaba sendo expulso pela porta da frente com um “empurrão de vagabundo”.

Na sequência seguinte, um par de bandidos, após roubar um bêbado rico, procura um esconderijo para o dinheiro a fim de despistar a polícia. Eles enterram a carteira roubada no “quarto” de Charlie – o terreno baldio onde Charlie volta a dormir, usando Scraps como travesseiro. Depois, os ladrões seguem para o Green Lantern para comemorar. Um deles se interessa por Edna, que o rejeita. O patrão, preocupado com a clientela, demite a moça. Edna, saindo do camarim com sua mala, pede seu pagamento, é recusada e cai chorando sobre a mesa.

Enquanto isso, Scraps, em busca de comida, desenterra a carteira. Reforçado por essa “fortuna”, Charlie retorna ao Green Lantern. Ele sofre uma pequena derrota ao tentar enrolar um cigarro “com estilo durão”. Vê Edna chorando e descobre que ela foi demitida. Após um encolher de ombros, Charlie assume a arrogância de um homem rico ao fazer pedidos ao garçom. Ele é observado pelos ladrões enquanto ostenta a carteira. “Vamos nos estabelecer no campo”, diz a Edna, *pantomimando* um futuro feliz com casamento, casa e nada menos que cinco filhinhos. Os ladrões colocam um fim bruto nesse sonho e, mais uma vez, Charlie se vê jogado na sarjeta.

Depois que Edna o ajuda a se levantar e limpa sua roupa, Charlie volta sorrateiramente para recuperar o que considera ser sua propriedade. Rastejando atrás do balcão, ele se posiciona próximo ao camarote com cortina onde os dois ladrões estão novamente celebrando. Charlie puxa um martelo debaixo do chapéu, abre a cortina e acerta a cabeça de um dos ladrões. Imediatamente, ele desliza os braços pelas mangas do casaco do homem desmaiado por trás, gesticula para que o outro fique em silêncio, levanta um copo e estende a mão para receber sua parte do dinheiro. Cada vez que o homem desmaiado tenta recobrar a consciência, Charlie o derruba novamente com um soco no queixo. Guardando sua parte do butim, Charlie alisa o bigode da vítima, esfrega as mãos enquanto as bebidas são servidas e realiza outras mímicas exuberantes. Finalmente, ele chama o outro ladrão para mais perto e também o acerta com a garrafa na cabeça. Quando os dois caem sobre a mesa, Charlie entra pelo camarote e recupera a carteira.

Rastejando de volta para trás do balcão, ele é pego entre as pernas do barman, que o levanta pelos cabelos. Mais uma vez a carteira muda de mãos. Enquanto isso, os dois ladrões recuperam a consciência. A carteira passa como uma bola de basquete, de mão em mão, até que Charlie finalmente a agarra e foge.

Segue-se uma perseguição e um tiroteio frenético, com a carroça de lanches como cenário e o sofredor proprietário – que tem seu chapéu alvejado – como principal vítima. Ele e Charlie surgem e desaparecem atrás do balcão juntos e alternadamente. Charlie testa a situação levantando um prato, que imediatamente é perfurado por balas. Quando os bandidos invadem a carroça e estrangulam Charlie, seu fiel cão foge com a carteira caída. A confusão termina com os bandidos nas mãos do policial, o dono da barraca com um belo olho roxo e seus pratos furados com precisão – e Charlie, Scraps e Edna partindo com a carteira para uma nova vida.

“Quando sonhos se tornam realidade.” A câmera fecha em íris no interior de uma pitoresca fazendinha. No chalé, Edna prepara o chá junto à lareira. Do lado de fora, em um grande campo, Charlie, de chapéu de palha, planta uma longa fileira, cavando pequenos buracos com o dedo e inserindo uma semente em cada um, de um em um. Sua esposa o chama. Juntando seu garfo e seu ancinho, ele entra e o casal se beija de forma brincalhona. Em seguida, ele a carrega nas costas até um cesto junto ao

fogo; eles se beijam e suspiram enquanto olham carinhosamente para baixo. A câmara desce para revelar uma ninhada de filhotes – e Scraps, o orgulhoso pai.

OMBRº ARMAS

THEODORE HUFF

Publicado originalmente em *Charlie Chaplin*. Nova York: Arno Press, 1972, pp. 101–108.
Tradução de Julio Bezerra.

Ombro armas (Shoulder Arms, 1918) conquistou uma popularidade fenomenal entre 1918 e 1919 e durante frequentes relançamentos na década de 1920. Até o lançamento de *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925), *Ombro armas* era geralmente considerado a obra-prima de Chaplin. E mesmo depois, muitos conhecedores de Chaplin preferiam o filme mais antigo por seu ritmo mais ágil e humor mais compacto. Filmado em meados de 1918, durante um período crucial da Primeira Guerra Mundial, amigos de Chaplin o aconselharam a adiar seu lançamento por temer que suas sátiras sobre a vida militar e a guerra, além de outros toques audaciosos, fossem consideradas de “mau gosto”. *Ombro armas* foi finalmente lançado, e com considerável apreensão, em 20 de outubro de 1918, três semanas antes do armistício. Redatores cautelosos das revistas comerciais apressaram-se em assegurar ao público que “*Ombro armas* não detrata a dignidade do soldado” e “nunca ultrapassa o limite a ponto de ridicularizar o serviço”. Suas preocupações se mostraram infundadas: não houve críticas adversas e seu sucesso mundial sem precedentes fez história no cinema.

Ombro armas é uma mistura incomum de realismo e fantasia, temperada com os toques característicos de *slapstick*, sátira, ironia e *pathos* de Chaplin. Sua abertura destila a essência da reação do homem comum à vida militar – a disciplina rígida, as dificuldades, o humor irônico, a saudade de casa, o sofrimento. Os momentos de *slapstick* e burlesco apenas aliviam o realismo absoluto do enfoque.

Sem qualquer ufanismo, patriotada ou estímulo ao ódio, *Ombro armas*, embora seja uma comédia, oferece um retrato mais fiel da Primeira Guerra Mundial – graças à observação perspicaz de Chaplin e sua abordagem indireta – do que os “épicos” mais ambiciosos do período. É o “homem comum” na guerra e, nas palavras de Jean Cocteau, “ele avança como um rufar de tambores”.

Após a abertura realista, a ironia e a sátira se intensificam. Elementos de fantasia são introduzidos: as camas submersas na trincheira; o uso dos atiradores inimigos para abrir garrafas, segurando-as como alvos; a porta que abre e fecha em meio a uma ruína sem paredes; etc. Gradualmente, a fantasia se intensifica, levando a credulidade ao limite para espelhar a insanidade da guerra – até que a bolha estoura.

Suas cenas se tornaram o assunto da época. Poucos filmes, antes ou depois, foram tão amplamente comentados, a ponto de até mesmo pessoas que não assistiram ao filme conhecerem seus principais episódios. Foram particularmente comentadas a sequência na trincheira inundada; a gag da “granada” de queijo Limburger; o prazer vicário de Chaplin, espiando por cima do ombro de um companheiro, lendo uma carta de casa; a sequência da camuflagem na árvore; a simples e comovente cena da “Pobre França”, com a garota desolada na porta de sua casa arruinada; a pantomima da bandeira americana com a qual Charlie se identificava para a garota; e a captura fantástica do Kaiser. O filme influenciou muitos outros. A cena do correio, com seu *pathos* genuíno, foi diretamente copiada em *The Big Parade*, de 1925.

Tecnicamente, também, o filme representou um avanço em relação ao trabalho anterior de Chaplin. Como em *Vida de cachorro* (*A Dog's Life*, 1918), as luzes são usadas não apenas para iluminar em dias nublados, mas também para efeitos dramáticos. Há avanços na montagem, exposições duplas por divisão de tela, efeitos de íris, etc.

Planejaram-se cinco rolos, mas o filme foi reduzido para três. Fotos de cena existentes indicam a eliminação de sequências mostrando Chaplin como pai de família com três filhos, sua incorporação ao exército e a subsequente homenagem a Charlie por líderes aliados. Nessa sequência, Poincaré estava entre os oradores que o elogiavam, e o Rei da Inglaterra aparecia cortando um botão de seu uniforme como lembrança. Reduzido para três rolos, o ritmo e o impacto do filme foram amplificados.

É impossível designar um “melhor” Chaplin. Os filmes, como outras criações, são vistos de maneira diferente em cada época, dependendo das mudanças no clima intelectual e emocional. Hoje, talvez, *Ombro armas* possa parecer esquemático e apressado em seus efeitos, e algum de seu humor possa soar datado. No entanto, ele certamente ocupa um lugar entre as obras-primas de Chaplin e na arte de todos os tempos.

Na primeira cena, Charlie é membro do “esquadrão desajeitado” em um campo de treinamento. Vemo-lo no exercício e o sargento ordenando: “Ponham esses pés para dentro!”. Tentando obedecer aos comandos, Charlie se enrosca enquanto o resto do esquadrão marcha para longe. Ele alcança os outros, iniciando uma sequência de movimentos para dentro e para fora com os pés, acompanhados pelos gritos do sargento. Ao ser dispensado, Charlie salta para sua tenda e cai exausto em sua cama. (*Fade out.*) “Do lado de Lá.” Íris abrindo sobre a trincheira. Charlie entra cambaleando sob uma pilha de mochilas, rifle, cobertores, utensílios domésticos, etc. Tocando o ombro de um oficial para pedir direções, ele segue em frente (com a câmera em movimento) até um sinal indicando: “Broadway and Rotten Row”. O novo recruta é inspecionado por um sargento que acaba com os dedos presos numa ratoeira que Charlie, previdente, havia trazido. Com sua bagagem volumosa, Charlie fica preso na porta do abrigo e é finalmente ajudado a entrar por um chute do sargento. Seu primeiro ato, ao chegar aos aposentos, é pendurar um ralador de noz-moscada para se coçar, já que os “piolhos” já o “ocuparam”.

A cena muda para as trincheiras inimigas, onde um oficial alemão baixinho, marchando rigidamente, realiza uma inspeção composta principalmente de pontapés. De volta à trincheira de Charlie, ele e o sargento desfrutam de “um almoço tranquilo” durante um bombardeio. Dizem a Charlie para se sentir em casa enquanto seu capacete quica de um lado para outro com as detonações.

Mais tarde, Charlie está de guarda sob uma chuva torrencial, sonhando com casa. Em um efeito de tela dividida, vemos, à esquerda, uma cena de rua em Nova York dissolvendo para um barman servindo bebidas. Quando Charlie sorri, a visão desaparece e retorna à trincheira enlameada. O guarda é substituído e o soldado miserável marcha até sua cama e deita-se – tudo em ritmo.

Um carteiro traz “notícias de casa”. Charlie corre para frente, apenas para ouvir os nomes de todos serem chamados, menos o dele. Sentado

em seu beliche, ele se apoia desoladamente no cotovelo. Enquanto Sid e outro soldado abrem pacotes de comida, Charlie, recusando os lanches oferecidos pelos amigos, mordisca o queijo em sua ratoeira. Caminhando para fora, melancolicamente ele espiava por cima do ombro de um homem lendo uma carta e reagia de forma vicária como se fosse sua própria carta, sorrindo quando o outro homem sorria, demonstrando preocupação quando ele se preocupava. Ele se inclina para ver melhor, sorri novamente – até que o soldado o encara e se afasta.

O carteiro retorna: “Deve ser seu”. Charlie abre freneticamente o pacote – para extrair biscoitos para cachorro e queijo Limburger. Protegendo-se com uma máscara de gás, ele arremessa o queijo como uma granada através da Terra de Ninguém, até as trincheiras inimigas. Ele cai no rosto de um pequeno oficial alemão justamente quando este brindava à chegada antecipada em Paris.

“Hora de dormir” encontra o pequeno abrigo meio inundado. Apenas a cabeça e os pés do sargento, com um sapo pousado em um deles, aparecem acima da água. Charlie levanta seu travesseiro da água para afofá-lo antes de deitar-se, depois puxa o cobertor encharcado sobre si. O ronco do sargento é tão potente que, quando Charlie joga água em sua boca aberta, resulta em um gêiser. O sargento respinga água de volta nele e ordena que pare de “balançar o barco!”. Uma vela acesa passa flutuando e Charlie sopra nela, como se fosse um pequeno veleiro, em direção aos dedos de Sid, que despertam com a queimadura, enquanto Charlie finge inocência. Charlie procura um local mais confortável na outra ponta do beliche, apenas para submergir sua cabeça. Com a ajuda de um funil de gramofone como tubo respiratório, ele se acomoda para um sono subaquático.

Quando a hora zero se aproxima na manhã seguinte, Charlie descobre que sua placa de identificação é número 13. Ele tira um espelho do bolso e arruma-se como forma de reunir coragem. Ordenado a “subir ao ataque”, Charlie sobe heroicamente pela escada, que o catapulta de volta à lama. “13 não tão azarado.” Ele é visto em seguida conduzindo uma fila de alemães capturados, entre eles o pequeno oficial, que Charlie coloca no colo para dar uma surra. Isso lhe rende a admiração de um enorme soldado alemão, que aperta sua mão. Perguntado como os capturou, Charlie dá a agora clássica resposta: “Eu os cerquei”. “Pobre França.” Íris abrindo sobre uma garota francesa desolada, com um xale, sentada

na porta de sua casa destruída. Com outra explosão, ela abaixa a cabeça entre as mãos. Íris fechando.

Charlie e o sargento, “dois iguais”, praticam tiro ao alvo de dentro de sua trincheira. Para abrir uma garrafa, Charlie a segura no alcance dos atiradores inimigos que disparam e tiram a tampa. Um cigarro é aceso da mesma maneira. Charlie marca seus acertos como se estivesse apenas jogando bilhar ou em um estande de tiro. Quando, espiando por cima, seu capacete é derrubado por um tiro, ele apaga a última marca. Então ele atira em um avião invisível. Seus olhos seguem o avião até ele “cair” – e outra marca aparece em sua contagem. Há um chamado para voluntários e Charlie supera seu colega. Quando lhe dizem “Você pode nunca voltar”, ele cede generosamente seu lugar, mas o sargento recusa de forma igualmente generosa – e Charlie recebe os parabéns e despedidas.

“Dentro das linhas inimigas”, Charlie está camuflado como um tronco de árvore, com os braços simulando galhos e os olhos espiando cautelosamente por um buraco. A árvore ambulante coça a “traseira” com um dos galhos. Ela “congela” rigidamente quando um pelotão de alemães passa marchando. Três alemães acampam por perto. Procurando lenha, um deles se aproxima com um machado. Ele está prestes a derrubar Charlie quando leva uma espetada na retaguarda. Em outra tentativa, recebe uma pancada na cabeça. Um segundo soldado, intrigado, vem investigar e cai ao lado de seu companheiro. O terceiro sofre o mesmo destino.

Enquanto isso, o sargento, realizando “mais trabalho heroico”, é capturado ao telefonar para sua linha. Prestes a ser fuzilado, ele é salvo pela árvore-Charlie. Então um alemão corpulento persegue a árvore ambulante floresta adentro. O alemão confuso atira em uma árvore real, depois encontra a coronha do rifle contra a árvore falsa, que lhe dá uma cutucada antes de sair andando do tronco onde estava montada. Pela floresta densa, a árvore-Charlie ziguezagueia entre as árvores reais, perseguida pelo alemão gordo que enfia sua baioneta em várias árvores tentando localizar o espião que se torna “invisível” à vontade. A camuflagem é tão perfeita que não apenas o alemão, mas o próprio público é constantemente enganado. Charlie finalmente escapa por um cano de esgoto, onde seu perseguidor corpulento fica preso.

Em seguida, Charlie entra pela porta da casa destruída da moça francesa e cuidadosamente a fecha, embora as paredes estejam destruídas. Subindo para o segundo andar, aberto para o céu, ele puxa a cortina

da moldura de janela remanescente e se joga na cama. A moça entra e, acreditando que o homem adormecido está ferido, começa a consolá-lo, enquanto Charlie lança olhares furtivos para ela. Quando ela descobre que ele não está machucado, pergunta: “Você fala francês?” Ele balança a cabeça negativamente, e a moça fica alarmada. Então Charlie faz um gesto de bigode alemão, aponta para si mesmo e balança a cabeça. A moça fica aliviada. Exibindo seu uniforme, ele diz “Eu, soldado americano”, mas ela não entende. Ele faz um “águia” com as mãos, mas ela ainda não entende. Então ele pega um tijolo, bate na própria cabeça, aponta para “estrelas”, “desenha” listras e acena como um maestro. A moça sorri e saúda o “sammy”, que beija sua mão.

Alemães chegam abaixo. A moça nega estar escondendo um americano, mas Charlie, lá em cima, quebra um jarro contra a cama. Então ele faz uma despedida simulada para a moça e desce de forma imponente, mas nervosa. Desarmando um oficial, Charlie escapa enquanto os destroços da casa desabam sobre o inimigo. A moça é presa por ajudar os Aliados.

Na fuga, Charlie dá de cara com o quartel-general inimigo, onde a moça está detida. Descendo pela chaminé e saindo pela lareira, ele se arma com um ferro de atizar fogo e coloca no armário um oficial que ameaçava a moça. Quando tropas se alinham do lado de fora, Charlie usa o ferro em um alemão que desce pela chaminé.

“A visita do Kaiser à frente.” Charlie entra correndo no armário quando o Kaiser chega e pergunta ao príncipe herdeiro onde está o oficial. Charlie sai de dentro vestindo o uniforme recém-roubado do oficial trancado. Para a moça ele exclama “Ja!”. Charlie e a moça passam pela fileira de soldados lá fora. Embora ele se assuste quando os soldados descansam os fuzis, ele disfarça a tensão riscando um fósforo no automóvel do Kaiser, para grande irritação do motorista.

“Seu amigo capturado novamente”, Charlie puxa o sargento para o lado e revela sua identidade, enquanto finge estar agredindo-o. Ordenando que os soldados se afastem, Charlie aproveita para dar um chute nos alemães que marcham e recebe outro em troca. Percebendo que o motorista viu os dois se cumprimentando e se abraçando, os amigos continuam a encenação da falsa agressão. Depois, amordaçam o motorista suspeito e levam o laçao sob a mira de uma arma.

Graças à “ação imediata”, os três aliados – Charlie, Sid e a moça francesa – agora estão todos em uniformes alemães. Charlie agora é

superior ao sargento e o ordena a seguir quando este beija a mão da moça. Enquanto os alemães amordaçados lutam para se soltar, o boné da moça é puxado para baixo e um bigode é pintado em seu rosto com graxa da tampa do cubo da roda. Ao beijar Charlie, ela deixa uma mancha em sua bochecha.

“A captura.” O Kaiser e o príncipe herdeiro entram no carro e Charlie parte a toda velocidade. Um telegrama enviado adiante pelo sargento avisa os Aliados. O carro em disparada quase atropela dois homens. Então, aplausos e abraços quando Charlie chega “trazendo o bacon para casa.”

“Paz na Terra, boa vontade para toda a humanidade.” Charlie é carregado nos ombros pelos camaradas. A cena de celebração se fecha em íris e reaparece na tenda no campo de treinamento, onde dois soldados sacodem Charlie para acordá-lo. O “herói” coça a cabeça enquanto a íris se fecha.

O GAROTO:

O GRAAL DO RISO E O ANJO CAÍDO

TOM GUNNING

Publicado originalmente em *Criterion Collection*,
18 de fevereiro de 2016. Disponível *online* em: www.criterion.com
Tradução de Ana Moraes.

A carreira de Charlie Chaplin passou por muitas transições e transformações, mas nenhuma foi tão importante quanto aquela marcada pela realização de *O garoto* (*The Kid*, 1921). Durante seu tempo nos Keystone Studios de Mack Sennett, em 1914, Chaplin passou de simples ator a diretor de filmes. Em poucos anos, suas produções evoluíram de curtas com menos de meia hora para obras com duração de uma hora ou mais. Lançado em 1921, *O garoto* foi seu filme mais longo até então. Embora filmes anteriores – *Vida de cachorro* (*A Dog's Life*, 2018) e *Ombro armas* (*Shoulder Arms*, 1918) – já tivessem rompido a concisão dos curtas-metragens anteriores, *O garoto* foi seu primeiro longa-metragem propriamente dito, com seis rolos (originalmente mais de uma hora de duração) e uma nova estrutura dramática. *O garoto* insere o personagem do Vagabundo no drama da Mulher (interpretada por Edna Purviance), que abandona seu filho ilegítimo e passa a vida se arrependendo disso. (Na revisão e relançamento do filme feita por Chaplin em 1972, a história da Mulher ainda emoldura o filme, mas ele eliminou várias cenas dela – como se lamentasse dividir o envolvimento emocional do público entre o vínculo pai-filho que se desenvolve entre o Vagabundo e o garoto e a situação comovente da Mulher.)

A ampliação do escopo dramático por parte de Chaplin também sinalizava uma mudança de tom. Embora seu lado melancólico e sentimental já tivesse surgido no início de sua carreira cinematográfica (podendo-se argumentar que aparece pela primeira vez no final de *O vagabundo*, de

1915), foi com *O garoto* que ele abraçou plenamente uma abordagem emocional. O filme anuncia isso com um intertítulo: “Um filme com um sorriso – e talvez uma lágrima.” Esse tom ambíguo marcaria os filmes de Chaplin a partir de então, e é aqui que se veem as raízes da dança graciosa do cineasta entre o riso e o luto. Alguns críticos afirmaram que essa nova profundidade emocional elevou a arte de Chaplin acima de suas raízes no *slapstick*. Outros consideram que ela arruinou uma rica veia de humor físico e domesticou o “homem selvagem” original do cinema, transformando-o em um palhaço sentimental. A verdade é que *O garoto* revela o quão intimamente o *slapstick* irreverente de Chaplin podia se entrelaçar com seu sentimentalismo. E, em vez de apenas tornar o Vagabundo mais palatável ao gosto da classe média da época, o novo alcance emocional de Chaplin forneceu o núcleo de seu apelo duradouro.

Chaplin nasceu em Londres em 1889, numa cultura vitoriana cuja arte se baseava na sentimentalidade. Sua infância foi marcada por privações e dificuldades, e sua arte pode ser vista como surgindo de uma ambivalência em relação àquela cultura dominante: uma cultura da qual ele se sentia excluído, mas à qual também aspirava – uma oscilação de amor e ódio que alimentou tanto seus momentos de maior genialidade quanto suas mais embaraçosas quedas. A forma dramática mais popular da época, o melodrama – com seus embates entre o vício e a inocência vitimizada – já começava a soar antiquada no final do século XIX. A formação de Chaplin como artista desde a infância ocorreu principalmente no *music hall* inglês, onde farsas físicas se alternavam com canções sentimentais, e o entretenimento da classe trabalhadora britânica geralmente encontrava espaço para ambos os tons, apesar de suas contradições aparentes. Quando começou no cinema, Chaplin sentiu-se imediatamente à vontade na Keystone, onde Sennett havia criado uma fórmula cômica que parodiava a moral, os personagens e a sentimentalidade do melodrama tradicional, introduzindo ao mesmo tempo ação e velocidade para estimular a narrativa. Chaplin participou dessa liquidação em massa dos clichês melodramáticos do século XIX com originalidade e entusiasmo. Mesmo depois que saiu da Keystone, o desmascaramento das exibições convencionais de emoção continuou essencial para sua comédia.

Num dos curtas que Chaplin realizou para a Mutual Film Corporation, *Casa dos penhores* (*The Pawnshop*, 1916), uma figura típica do melodra-

ma – o velho honesto em dificuldades – entra na casa de penhores do Vagabundo para vender sua aliança de casamento. Desconfiado a princípio daquele cliente estranho, o Vagabundo zomba de suas poses teatrais. Mas, com um corte para um plano médio mais próximo, a atitude do pequeno personagem muda enquanto ele escuta – ainda mastigando um biscoito – a pantomima histriônica do velho, que conta sua história de dor e perda. As *gags* de Chaplin frequentemente colocam em conflito os apetites naturais com os ideais do sentimentalismo – e ele sempre se alinha decididamente ao homem natural e suas necessidades. À medida que o velho narra sua triste história com gestos e expressões convencionais, o Vagabundo demonstra crescente simpatia e tristeza, o lábio trêmulo – mesmo enquanto continua mastigando. O clímax literal da cena ocorre quando o Vagabundo já não consegue conter os soluços e expela uma chuva de farelos de biscoito diretamente na câmera, não uma, mas três vezes. A *gag* de Chaplin ostenta sua própria técnica: duas atividades radicalmente antitéticas colidem – o luto e a empatia pelo velho encontram os processos físicos de mastigação e deglutição. A ação perturbadoramente material (mas francamente hilária) desfaz a expressão emocional de Chaplin, explodindo a convenção sentimental ao dar à tristeza a forma de uma torrente de comida não digerida.

Chaplin foi alertado por várias pessoas, quando começou *O garoto*, de que *slapstick* e sentimentalismo não se misturariam e que a comédia de *gags* não sustentaria a duração de um longa-metragem. O sucesso do filme provou que estavam errados, mesmo que o filme permaneça em equilíbrio delicado entre uma comédia maravilhosamente original e um melodrama materno talvez previsível demais. Mas o enredo antiquado ofereceu a Chaplin a chance de fundamentar sua comédia não apenas na paródia, mas numa exploração mais profunda das emoções primordiais da separação e do abandono. Seu engajamento com o melodrama não se baseava mais nas paródias de vilões bigodudos de cartola perseguindo donzelas inocentes, como nos tempos da Keystone, mas sim nos sentimentos genuínos de uma família separada e depois reinventada, e no medo infantil da perda e no desejo de união e segurança.

Os aspectos autobiográficos de *O garoto* são frequentemente invocados por críticos, e sem dúvida contribuíram para trazer autenticidade emocional ao filme. Chaplin e seu irmão, Sydney, viveram uma infância marcada por um pai ausente e uma mãe mentalmente instável, cujos

filhos eram, por vezes, entregues a instituições. Os irmãos Chaplin deram apoio emocional um ao outro, e esse vínculo durou por toda a vida. Pouco antes de começar a produção de *O garoto*, Chaplin e sua jovem esposa, Mildred Harris, perderam um bebê recém-nascido com má formação, que sobreviveu apenas três dias. Embora esses detalhes forneçam um pano de fundo, seu papel explicativo nunca é simples. Se *O garoto* responde a aspectos trágicos da vida de Chaplin, é ao substituí-los por um drama humano de vínculo emocional. O horror do abandono, a vulnerabilidade patética de um bebê num mundo hostil, fornecem o pano de fundo sombrio contra o qual essa visão se destaca. Em vez de negar tais horrores, Chaplin aprendeu com o melodrama que as dificuldades podiam ser enfrentadas e superadas. Seu modo de derrotar o horror era transformá-lo – convertendo a perda em *gags*.

Se as cenas iniciais de *O garoto* – em que a Mulher recebe alta de um hospital de caridade e abandona seu bebê – parecem insossas, o filme ganha vida com a entrada do Vagabundo. Sua reação ao descobrir o bebê está longe de ser sentimental. Ele tenta deixar o “pacote de alegria” ao lado de um monte de lixo, tenta empurrá-lo para uma mãe desavisada e, por fim, considera jogá-lo num bueiro. O riso que essas ações provocam revela o lado sombrio do humor – seu prazer em soluções proibidas e seu reconhecimento tácito da crueldade da vida. A sórdida riqueza de detalhes do beco e dos cortiços reforça a dureza dessas cenas. Mas o gênio de Chaplin está na maneira como ele mostra que o cuidado genuíno e o afeto podem surgir do desespero. O Vagabundo responde à dependência absoluta do bebê ao ler o bilhete suplicante que a mãe prendeu à criança e, com um encolher de ombros, assume os deveres da paternidade.

A resposta poética de Chaplin ao mundo depende de sua engenhosa redefinição dos objetos. Muitos de suas *gags* reaproveitam coisas, transformando seus usos e sentidos por meio de um jogo inventivo com elas. O modo como o Vagabundo assume as tarefas da paternidade mostra essa imaginação de *bricoleur*. Vemos ele cortar e dobrar panos de forma eficiente para fazer fraldas, reconhecendo desde o início que cuidar inclui as funções corporais mais básicas. Em vez de um berço tradicional, o bebê repousa suspenso em uma rede improvisada. Suas necessidades nutricionais são atendidas por um bule de chá igualmente pendurado, com um bico adaptado por uma mamadeira. O bebê suga com avidez e, quando

o bico escapa da boca, o Vagabundo o reposiciona com habilidade. Além de prover esse sistema de alimentação, o Vagabundo também entretém o bebê com caretas, que o pequeno interrompe a mamada para assistir com deleite. Ao balançar a rede, o Vagabundo sente umidade, limpa a mão e improvisa mais uma vez: corta um buraco no assento de uma cadeira, que posiciona sob a rede do bebê, e coloca um cuspidor no chão. Mais fantasioso do que funcional, esse conduto de urina infantil é mais um exemplo da redefinição poética dos objetos, unida ao reconhecimento direto do físico e do corporal.

Todas essas *gags* servem para articular o vínculo íntimo entre a criança e o pai substituto, dando-lhe humor e profundidade emocional. A cena dilacerante em que o Vagabundo resgata o Garoto (Jackie Coogan) das autoridades e os dois se abraçam e se beijam carrega uma autenticidade que as cenas iniciais do sofrimento da mãe não alcançam. Enquanto o dilema materno da Mulher parece sem vida, Chaplin retrata o poder de uma família improvisada e de um lar inventado – originando uma ideia que ressoaria ao longo do cinema americano, com suas recorrentes famílias improvisadas de desajustados, de *Juventude transviada* (Rebel Without a Cause, 1955), de Nicholas Ray, a *Boogie Nights* (1998), de Paul Thomas Anderson.

Em nenhum outro momento o sentimento genuíno de necessidade humana e ideais que Chaplin cria por meio do confronto entre o sentimental e o cotidiano se realiza de forma tão poética quanto no sonho do Vagabundo com o paraíso, quando ele acredita ter perdido o Garoto para sempre. O céu de Chaplin permanece sendo um beco de cortiço, ainda que adornado com trepadeiras floridas e habitado por anjos pobres de camisola e asas, tocando harpas enquanto dançam alegres. O Garoto desperta o Vagabundo adormecido fazendo cócegas em seu nariz com uma pena angelical. Até os cachorros têm asas, e quando o Vagabundo recebe seu par, coça-as com a bengala e perde penas como um filhote perde pelos. Mas esse paraíso burlesco logo é invadido por tentadores demoníacos, que semeiam desejo sexual, ciúme e violência, desestabilizando sua harmonia. Batalhas angelicais explodem numa tempestade de penas que não só remete à explosão de farelos em *Casa dos penhores*, como antecipa a nuvem de penas do travesseiro em *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925). Um anjo policial encerra o voo do Vagabundo com um tiro de pistola, e Charlie despenca solidamente de volta à terra.

Essa imagem encerra o sonho: Chaplin como um anjo caído de asas amassadas. Ela captura sua imaginação única, quase surrealista, e sua criação de uma nova reivindicação sobre nossos sentimentos, fundada na contradição entre desejo e realidade, amor celestial e mundo hostil.

Após assistir a *O garoto*, o poeta americano Hart Crane enviou a Chaplin um poema intitulado *Chaplinesque*, que expressa precisamente a capacidade do filme de gerar emoção a partir de condições desesperadoras, afirmando o poder do cuidado humano sem negar a realidade da perda e da falta. O poema termina com os seguintes versos:

Podemos te evitar, e tudo mais, menos o coração: Que culpa temos, se o coração insiste em viver.

O jogo exige sorrisos forçados; mas já vimos A lua, nos becos solitários, Fazer de uma lata de cinzas um cálice de riso, E por trás de todo som de alegria e busca Ouvimos um gatinho no deserto.

A voz baixa e sutil que convoca essa resposta humana está no cerne de *O garoto*, ouvida em meio a um deserto de becos e latas de lixo.

UMA MULHER DE PARIS:

“O QUE ACONTECEU COM MARIE ST. CLAIR?”

PAMELA HUTCHINSON

Publicado originalmente em *Criterion Collection*,
18 de março de 2025. Disponível *online* em: www.criterion.com
Tradução de Julio Bezerra.

Em 1923, Charlie Chaplin surpreendeu o mundo ao se afastar radicalmente de seu celebrado estilo cômico. O letreiro de abertura de sua obra-prima minimalista *Casamento ou luxo* (A Woman of Paris: A Drama of Fate) a descreve como seu “primeiro drama sério” – mas foi mais do que isso. Era seu segundo longa-metragem, mas o primeiro filme em que ele não atuou – uma escolha que só repetiria em *A condessa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong, de 1967). Além disso, Chaplin demonstrou nesse filme que a economia narrativa e a intuição sobre a emoção humana, que caracterizavam sua obra cômica anterior, traduziam-se lindamente para o drama puro. Ao fazer isso, revelou uma forma de expressão cinematográfica mais madura e sutil, que teria influência imensurável sobre o cinema hollywoodiano em sua era formativa.

Esse filme revelador narra a história de Marie St. Clair (Edna Purviance), uma jovem francesa do interior que planeja fugir com seu namorado, Jean (Carl Miller). No entanto, ao ser deixada por ele na estação – por circunstâncias nunca explicadas —, ela segue sozinha para a capital. Lá, conhece o *bon vivant* Pierre (Adolphe Menjou) e torna-se sua amante – uma verdadeira “mulher de Paris”. Marie reencontra o antigo amor na cidade grande, mas a inocência perdida impede que a relação recomece. A tragédia a leva, por fim, a repensar sua vida, e ao final do filme ela retorna ao interior para dirigir um orfanato – ato de contrição e consolo.

“Em sua história, Charlie dispensou perseguições, incêndios, tempestades de neve, brigas, resgates e outros recursos dramáticos esotéricos”, relatou a Motion Picture Classic após uma exibição prévia. “Nenhuma legenda declara o caráter ou a intenção de qualquer pessoa no elenco. Não há comentários, nem moralismo.” Como dizia a manchete de uma crítica, era um drama “sem enrolação”. Com suas elipses elegantes e conscientes, *Casamento ou luxo* marcou uma virada no cinema de Hollywood – uma nova modernidade na forma, uma nova maturidade na comédia e uma sofisticação inédita no melodrama. O diretor Michael Powell, que viu o filme quando adolescente apaixonado por cinema, recordou: “De repente, [o cinema] amadureceu – e eu amadureci com ele.”

Chaplin fez *Casamento ou luxo* como seu primeiro filme pela United Artists, dois anos após concluir *O garoto* (*The Kid*, 1921), seu primeiro longa, sobre um bebê abandonado criado por seu icônico vagabundo (Carlitos), personagem criado em 1914. Já há algum tempo seus curtas – de *Ombro armas* (*Shoulder Arms*, 1918), comédia negra sobre a Primeira Guerra, a *Idílio campestre* (*Sunnyside*, 1919), com sequências fantasiosas – vinham abordando temas mais sombrios e difíceis com formas mais ousadas. Chaplin começava a se sentir limitado por sua persona de vagabundo e pelas convenções da comédia. *Casamento ou luxo* foi inspirada pelas elipses da literatura modernista, por suas recentes viagens pela Europa, pelos temas adultos do cinema europeu e por suas frustrações com Hollywood. Em suas memórias, descreveu o filme como “um desafio” à ideia corrente de que a emoção só poderia ser expressa na tela por “ações óbvias, como heróis dobrando damas sobre troncos de árvores e respirando fervorosamente em suas amídalas, ou lutas de cadeiras e porradas”.

No início da década de 1920, “sofisticação” no cinema americano significava a malícia brincalhona das comédias sexuais, especialmente aquelas dirigidas por Cecil B. DeMille e estreladas por Gloria Swanson em vestidos da moda. Já os melodramas – como as grandes produções de D. W. Griffith – exigiam espetáculos extravagantes de emoção e uma conclusão moral bem marcada. No entanto, Hollywood em si estava longe de ser moralmente ordenada, estampando manchetes com escândalos como a morte da atriz Virginia Rappe, pela qual o amigo de Chaplin, Roscoe Arbuckle, foi injustamente acusado (e posteriormente absolvido). Assim, *Casamento ou luxo* representou uma forma de Chaplin contornar

a hipocrisia. Ele abordou um tema arriscado sem recorrer aos “grandes arroubos emocionais como os que frequentemente vemos no palco e na tela” nem à divisão maniqueísta entre heróis e vilões. Numa cena de bebedeira no ateliê de um artista, Chaplin encena uma brincadeira na qual um gozador desenrola um pano de um modelo vivo giratório. Ao invés de mostrar a nudez da mulher, Chaplin enquadra o homem, envolto como um bebê no tecido retirado. E corta para o público da festa, onde uma dama com monóculo – um dos primeiros exemplos de personagem codificado como queer no cinema hollywoodiano – observa estupefata. Era um filme para adultos, com humor, mas sem lascívia ou moralismo.

Casamento ou luxo não apenas lançou Adolphe Menjou ao estrelato – promovendo-o de coadjuvante a protagonista – como estabeleceu seu tipo: um cavalheiro elegante e mundano. Em suas memórias, *It Took Nine Tailors*, Menjou conta que, ao saber que Chaplin pensava nele para o papel, começou a tentar atrair sua atenção em restaurantes de Hollywood – por exemplo, fazendo um exagerado encolher de ombros “à francesa” ao saber que o restaurante não tinha escargots. No filme, esse gesto cômico se transforma num leve movimento refinado e irônico. Pierre encolhe os ombros, por exemplo, quando Marie pergunta quem é o rapaz jantando com uma senhora coberta de joias: “uma das solteironas mais ricas de Paris.” Não há necessidade de dizer a palavra gigolô. E na cena final do filme, o gesto retorna: enquanto dirige por uma estrada no interior com um amigo, Pierre passa por Marie. Ele não a vê – e talvez nunca a tenha visto de verdade. “A propósito, o que foi feito de Marie St. Clair?”, pergunta o amigo. Pierre não sabe – nem se importa. Apenas dá de ombros.

A linguagem gestual exigida por Chaplin de seus atores era, nas palavras de Menjou, “como gravar a Constituição na cabeça de um alfinete” – muito a ser dito num espaço reduzido. A contenção era a regra. Segundo Menjou, Chaplin exigia iluminação tão baixa que algumas cenas saíam pretas e precisavam ser refeitas – algo comum nas produções da Chaplin Studios. A atriz Lydia Knott levou uma semana para satisfazer a exigência de Chaplin de reagir à morte do filho com o rosto inexpressivo, sem gritos ou lágrimas. Sequências que prometiam comédia escancarada, como a apresentação de uma “sopa de trufas” repulsiva num restaurante esnobe, eram podadas logo de início. E depois que plateias de pré-estreia riram demais de sua ponta como carregador

de malas na estação, Chaplin reduziu a cena ao mínimo. O que sobra – um Chaplin disfarçado jogando uma mala com força no chão – pode ser lido como símbolo de seu método: tudo que chamava atenção era descartado, restando apenas a verdade humana da história.

Quando o filme foi lançado no final de setembro de 1923, os críticos se derreteram diante da sofisticação do estilo de Chaplin, especialmente comentando a cena em que Marie espera seu amante na plataforma. De forma engenhosa, não há trem algum – apenas uma rajada de vento e uma sucessão de sombras. Quando Pierre entra no quarto de Marie e pega um lenço na primeira gaveta de sua cômoda, Chaplin revela a intimidade sexual do relacionamento com uma única imagem. As inovações de *Casamento ou luxo* causaram impacto imediato. A comédia vienense *O círculo do casamento* (*The Marriage Circle*, 1924), de Ernst Lubitsch (também estrelada por Menjou), foi rapidamente comparada ao filme de Chaplin. O uso por Lubitsch de “toques” que revelam mais que as legendas – como quando um casamento infeliz é ilustrado por um vislumbre das meias gastas do marido e de suas gavetas quase vazias – partilha da mesma sutileza elíptica de *Casamento ou luxo*. Essa sugestão minimalista tornou-se essencial no estilo hollywoodiano subsequente de Lubitsch. Embora seja exagero dizer que tudo foi inspirado por Chaplin, Lubitsch descreveu o filme como “uma obra-prima – de um gênio”. Ele provavelmente o viu numa sessão prévia no verão, já que os dois filmes foram feitos quase simultaneamente. “Pode-se dizer que não existe apenas um Lubitsch, mas dois: um antes e um depois do surgimento de *Casamento ou luxo*”, afirmou René Clair.

Para entender como Chaplin chegou a realizar esse filme marcante, é preciso conhecer duas mulheres de sua vida. Com uma, ele compartilhou décadas de afeto, mais de trinta filmes e uma história complexa. Com a outra, uma figura notória da alta sociedade, viveu o que depois classificaria como um caso “bizarro, porém breve” – uma experiência ao mesmo tempo excitante e pedagógica.

Casamento ou luxo foi o presente de Chaplin para Edna Purviance, sua parceira de cena e ex-namorada de longa data, descoberta por um colaborador de Chaplin em um café de San Francisco em 1915. Chaplin a contratou quase imediatamente, embora tenha se preocupado depois que seu semblante sério talvez não se encaixasse na comédia. Mas em sua primeira aparição num filme de Chaplin, *Carlitos se diverte* (*A Night*

Out, 1915), como contraponto impassível à clássica rotina de bêbado de Chaplin, ficou claro que ela tinha talento. Logo se tornaram também um casal. Purviance interpretou a namorada e parceira cômica do Vagabundo em vários curtas, mas sua capacidade de evocar melancolia enriqueceu ainda mais filmes com ambições dramáticas, como *O imigrante* (*The Immigrant*, 1917), no qual ela vive uma jovem viajando para a América com sua mãe doente. Em *O garoto*, tem papel proeminente na trama melodramática – como a mãe atormentada que abandona o filho – embora não participe das sequências cômicas.

Na época de *Casamento ou luxo*, porém, o romance já era passado. Desde 1918: Purviance soube do término ao ler no jornal sobre o casamento de Chaplin com Mildred Harris. Diz-se que, no dia seguinte, ela foi ao estúdio e o parabenizou discretamente. Há uma cena parecida no filme: Marie descobre por uma amiga fofoqueira que Pierre passou a noite com outra mulher. Chaplin poupa o público da reação de Marie e foca, em vez disso, na expressão de indignação crescente da massagista que a atende, aumentando a força com que massageia – um paralelo físico aos golpes emocionais. Seja qual for a dívida emocional que Chaplin sentia em relação a Purviance, ele tentou pagá-la com *Casamento ou luxo*, um veículo estrelado quando a carreira dela vacilava, e sua aparência e confiança sofriam, segundo Chaplin, por causa da bebida.

Peggy Hopkins Joyce era outro caso. Atriz e modelo com vida amorosa escandalosa, ela teria inspirado o termo *gold digger*. “O verdadeiro amor”, escreveu em suas memórias sensacionalistas (*Men, Marriage and Me*, 1930), “era uma pulseira de diamantes pesados – de preferência com a etiqueta de preço ainda presa.” Conheceu Chaplin em 1922, após seu terceiro divórcio. A atriz Colleen Moore, presente na ocasião, lembra-se de como Joyce seduzia “mostrando apenas o suficiente da coxa para aguçar o apetite masculino”, sorrindo de maneira insinuante e xingando sem parar enquanto virava taças de champanhe. Tornaram-se um casal midiático. A revista *Photoplay* comentou que “em Peggy, Charlie encontrou o maior atrativo sexual que já experimentara”. Na primeira vez que se viram, ela vestia preto, de luto pelo amante chileno Guillermo Errázuriz, que havia se suicidado após ela recusar casar-se com ele – enquanto se relacionava com outro, Henri Letellier. Joyce contava essas histórias a Chaplin, que as guardou para usar em um projeto – que se revelou *Casamento ou luxo*. Assim, a personagem Marie combinava

a graça e a capacidade de perdão de Purviance com a impropriedade sexual e fragilidade social de Joyce. O filme sugere que bastou um ano em Paris, representado por uma única legenda, para transformar uma doce namorada numa mulher mantida.

E talvez tenha havido uma terceira inspiração feminina. O biógrafo David Robinson sugere que, enquanto fazia o filme, Chaplin vivia uma “relação exótica” com a estrela polonesa Pola Negri, marcada por constantes brigas provocadas por seu temperamento instável. “Encontrei-me no papel de um Casanova”, escreveu Chaplin em suas memórias. Dentro e fora da tela, ele via o lado cômico desse tipo de romance. A cena em que Marie impulsivamente joga suas pérolas pela janela e precisa buscá-las de volta – resgatadas por um vagabundo – ressoa bem com o retrato que Chaplin faz dessas relações impulsivas e farsescas.

Nos primeiros rascunhos do roteiro, os protagonistas chamavam-se Peggy e Letellier, e o título de trabalho era *Public Opinion* – o que teria sido irônico demais, considerando o escândalo em que Purviance se envolveu logo após o lançamento do filme. No dia de Ano Novo de 1924, ela e a comediantes Mabel Normand participaram de uma festa privada na casa do milionário do petróleo Courtland Dines, com muito álcool e pouca roupa. Durante uma briga, o motorista de Normand disparou um tiro contra Dines. Ele sobreviveu, mas o escândalo gerou pedidos para que *Casamento ou luxo* fosse banido em várias cidades e manchou a reputação de Purviance. Sua carreira estava acabando. Atuou em apenas mais dois filmes: *Sea Gulls/A Woman of the Sea*, dirigido por Josef von Sternberg e produzido por Chaplin (mas jamais lançado, posteriormente destruído); e o francês *Éducation de prince* (Henri Diamant-Berger, 1927). Depois se retirou da vida pública. Casou-se com um piloto em 1938 e permaneceu com ele até sua morte em 1945. Morreu de câncer na garganta em 1958, aos 62 anos. Exceto nos anos em que foi casada, Chaplin continuou pagando-lhe um salário mensal – um sustento que, em sua visão, ela merecia, e merecia dele.

Marie também escolhe uma vida mais silenciosa – uma espécie de penitência alegre, cuidando de crianças órfãs. Apesar de Chaplin desejar evitar uma lição moral, o filme aprova claramente a descoberta de que “o segredo da felicidade está em servir aos outros”. No entanto, o fim de Marie não é infeliz. A tragédia é toda de Pierre, preso para sempre no vazio mundano da cidade e incapaz de aprender. Ao passar por Marie

sem vê-la, quanto menos reconhecê-la, o homem mais sofisticado de Paris torna-se o tolo que tem experiência, mas nenhuma sabedoria – e que mal sabe o quanto não sabe.

O que aconteceu com Marie? Ao escapar de Paris – e de Pierre —, ela consegue recomeçar. E decidir, enfim, o próprio destino.

EM BUSCA DO OURO:

TÃO BOM QUANTO OURO

LUCY SANTE

Publicado originalmente em *Criterion Collection*,
11 de junho de 2012. Disponível online em: www.criterion.com
Tradução de Julio Bezerra.

Assistir a *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925) é uma experiência estranhamente coletiva, mesmo que você o assista sozinho em uma telinha no quarto, porque foi um dos primeiros fenômenos culturais verdadeiramente globais – e desfruta de uma vida extraordinariamente longa para um filme. Assistem com você, espectralmente, quase cem anos de pessoas, nos quatro cantos do mundo, em palácios suntuosos e armazéns de subúrbio, com equipamentos de ponta ou lençóis pendurados entre árvores. Seu humor e poesia transcendem fronteiras culturais e históricas, e nunca houve dúvida quanto a isso. Continua sendo a comédia muda de maior bilheteria da história. Quando estreou na Inglaterra, a BBC transmitiu dez minutos seguidos do público rindo na *première*. Quando estreou em Berlim, uma sequência – a famosa dança dos pãezinhos – foi tão aclamada que foi rebobinada e exibida novamente, um raro caso de bis cinematográfico.

O Vagabundo – pequeno, inocente, acuado, romântico, distraído, engenhoso, idealista – vive dentro de todos nós, mas Charlie Chaplin o manifestou com um humor que nunca é cruel, nunca agressivo, e sempre apela ao que temos de melhor. *Em busca do ouro* leva o Vagabundo, em sua aventura mais longa até então, da miséria à riqueza, combinando o prazer de rir de seus tropeços com o de compartilhar, ainda que por procuração, de sua eventual boa sorte – e o que poderia ter apelo mais universal? Aqui como em outros momentos, as piadas partem de situações com que qualquer um pode se identificar – e rapidamente elevam as

apostas. Quem não cora de empatia quando a calça de Charlie começa a cair enquanto dança com a garota dos seus sonhos? Ou não suspira de alívio quando ele encontra uma corda e a amarra discretamente à cintura, sem que ela perceba? Só leva um segundo, porém, para todos perceberem que há um cão grande e desajeitado preso à outra ponta da corda, sendo arrastado pela pista. E então, inevitavelmente, todos se preparam para a queda de Charlie. A sequência dura apenas um minuto, mas nesse tempo o público vivencia, quase fisicamente, uma queda, uma ascensão e outra queda – com uma gag totalmente inesperada no meio. Essa combinação é a fórmula cômica básica de Chaplin, o DNA de seus filmes.

Em 1925, Charlie Chaplin – *Charlot* na França, *Bigodinho* na China – era a figura mais reconhecida do mundo, de qualquer natureza. Sua carreira como Vagabundo tinha apenas onze anos, começada com *Corridas de automóveis para meninos* (Kid Auto Races at Venice) em fevereiro de 1914. Pouco tempo depois, um repórter de Chicago escreveu: “Você não consegue tirar os olhos dos pés dele. Aqueles sapatos enormes estão abotoados com cinquenta milhões de olhares.” Seu salário com Mack Sennett na Keystone era de US\$ 150 por semana; três anos depois, seu contrato com a First National lhe garantia mais de um milhão de dólares por ano, fazendo dele o empregado mais bem pago do mundo. Na First National, começou a romper com o formato de dois rolos, fazendo dois filmes de uma hora: *O garoto* (The Kid, 1921) – considerado seu primeiro longa – e *Pastor de almas* (The Pilgrim, 1923). Em 1918, fundou a United Artists com Mary Pickford, Douglas Fairbanks e D. W. Griffith, e em 1923 dirigiu *Casamento ou luxo* (A Woman of Paris) sob esse selo. Um drama e um veículo para Edna Purviance, o filme foi um fracasso imerecido; Chaplin aparece apenas num breve *cameo* não creditado. Ao fazê-lo, talvez quisesse provar sua versatilidade e estabelecer-se como artista sério – seu currículo eventualmente incluiria créditos de coreógrafo, compositor e cantor, além de diretor, produtor, roteirista, montador e, claro, ator – mas era hora de dar ao público o que queria: um longa ainda mais longo estrelando o Vagabundo.

Em busca do ouro é único entre os filmes mudos de Chaplin a ter começado com uma história mais ou menos completa. (Seus métodos de trabalho só vieram plenamente à luz postumamente, a partir dos descartes reunidos e analisados por Kevin Brownlow e David Gill para a

série de TV *Unknown Chaplin*, de 1983. Chaplin, de modo singular, usava o estúdio como caderno de esboços, começando vagamente com uma imagem e então filmando, refilmando, desfazendo, revisando, até que uma história fosse se formando, o que resultava em razões de filmagem extraordinárias, como a de *O garoto*: 53 para 1.) Ele foi impulsionado pela leitura de um livro sobre o trágico grupo Donner de 1846–47, e depois por cartões de estereoscópio da coleção de Douglas Fairbanks, incluindo uma série sobre a Corrida do Ouro no Klondike (1897–99). Chaplin recriou essa travessia com impressionante fidelidade nos planos iniciais, mostrando a passagem do Chilkoot, organizada por seu assistente Eddie Sutherland, com seiscentos figurantes (aparentemente mendigos de Sacramento), nas montanhas de Sierra Nevada, perto de Truckee, Califórnia. Chaplin pretendia filmar todas as externas em locação, mas embora ao menos duas outras cenas tenham sido rodadas ali (e descartadas, exceto por uma tomada de Charlie deslizando colina abaixo), o resto foi feito em cenários elaborados – de madeira, estopa, arame de galinheiro, gesso, sal e farinha – em seu estúdio na esquina sudeste da La Brea com a Sunset, em Hollywood.

A produção durou dezessete meses, da primavera de 1924 ao verão de 1925. Lita Grey, de quinze anos (tinha doze quando apareceu em *O garoto*), foi inicialmente escalada como protagonista feminina. No entanto, engravidou, Chaplin casou-se com ela, parou as filmagens por três meses e a substituiu por Georgia Hale, que havia estrelado a estreia de Josef von Sternberg, *The Salvation Hunters*, de 1925. (Durante a produção, o casamento se desfez, já com um filho nascido e outro a caminho, e Hale também substituiu Grey no coração de Chaplin.) Os outros três protagonistas, Mack Swain (Big Jim McKay), Tom Murray (Black Larsen) e Henry Bergman (Hank Curtis), haviam aparecido em *Pastor de almas*, o filme anterior do Vagabundo. Swain, que James Agee descreveu como “um cogumelo peludo”, fez muitos curtas com Chaplin na Keystone; quando sua carreira enfraqueceu nos anos 1920, Chaplin o resgatou. Bergman, veterano do vaudeville, apareceu em quase todos os filmes de Chaplin de 1916 a 1936, e também foi assistente de direção em *Luzes da cidade* (*City Lights*, 1931). Perto do fim da vida, Chaplin o presenteou com um restaurante.

A história é um caldo de elementos tirados de novelas baratas, Jack London e melodramas vitorianos de sangue e trovão – convenções que,

à época do lançamento, eram tão familiares ao público quanto suas próprias casas. *Em busca do ouro* não foi a primeira vez que Chaplin inseriu o Vagabundo num contexto histórico – isso foi em *Ombro armas* (Shoulder Arms, 1918), ou talvez *O imigrante* (The Immigrant, 1917) – mas em 1925, o Klondike já fazia parte do imaginário romântico, embora ainda estivesse na memória viva. O Vagabundo aqui é chamado de “O Prospector Solitário”, com o mesmo figurino de sempre, exceto pela mochila com picareta e frigideira. É apresentado deslizando por um desfiladeiro com seu andar típico, alheio ao urso que o segue (e que depois reaparecerá). Como sempre – talvez mais do que nunca – ele é o pequeno homem num mundo de gigantes, parente de Till Eulenspiegel, Švejk, Josef K., Popeye – o substituto do público no caos do início do século XX, antes da virada para os super-homens na época da Primeira Guerra Mundial. Ele chegou ao Yukon como tantos outros, movido por sonhos e ambições turvas, mas sua motivação é o romance – nos dois sentidos – e não a ganância. Mesmo no final, quando, de carona com a sorte de Big Jim, ostenta dois casacos de pele, parece mais uma forma de afastar o frio – inclusive o frio do passado recente – do que ostentação.

Como talvez fosse de se esperar, para um filme parcialmente inspirado nos pioneiros do grupo Donner (que, presos pela neve por meses, recorreram ao canibalismo), algumas das sequências mais memoráveis envolvem comida. Quando o Prospector Solitário está faminto na cabana com Big Jim, ele cozinha o próprio sapato. Depois de ceder a parte de cima a Jim, faz seu próprio banquete com a sola, pregos e cadarços, enrolando os cadarços no garfo como espaguete e saboreando cada prego como se fosse um osso de codorna (o sapato e os cadarços eram feitos de alcaçuz preto, os pregos de bala dura). Big Jim depois alucina que o Prospector virou uma galinha gigante (interpretada por Chaplin com fantasia; as transições foram feitas diretamente na câmera por seu extraordinário fotógrafo Roland Totheroh). E quando o Prospector adormece esperando Georgia e suas amigas para o jantar de Ano-Novo, sonha em entretê-las com uma dança de salão feita com pãezinhos espetados em garfos – um número que já havia aparecido brevemente com Fatty Arbuckle em *The Rough House* (1917), mas que aqui virou ícone.

E há muito mais. Ninguém que veja o filme esquece a cabana, repousando sobre o precipício, balançando conforme Charlie e Big Jim se movem (a transição entre o cenário em escala real e a maquete é perfeita).

A vitória de Charlie – por procuração – na briga no salão é uma das clássicas conquistas do pequeno contra o grande. (As cenas no salão, por si só, são uma cápsula do tempo, com seus figurantes autênticos.) E a técnica de remoção de neve do Prospector, para conseguir dinheiro para o jantar – ele empilha a neve de uma porta na da loja ao lado e depois oferece seus serviços ao comerciante – teria rendido um curta de dois rolos na década anterior.

Em 1942, Chaplin relançou *Em busca do ouro* para um público que – embora só dezessete anos tivessem se passado desde o lançamento original e apenas seis desde o quase mudo *Tempos modernos* (Modern Times, 1936) – em sua maioria jamais havia visto um filme mudo. Afinal, não havia televisão, nem cinemas de reprise. Assim, ele decidiu guiar o público pela experiência com uma trilha sonora explícita e uma narração pomposa – feita por ele mesmo – tirada do mesmo poço de instrução vitoriana meio lembrada de onde saía, por exemplo, a voz de Edward Everett Horton nos desenhos animados *Fractured Fairy Tales* de Jay Ward. Ele também cortou um *subplot* (a cruel farsa de Jack) e encurtou o final, que talvez padecesse de um excesso de romantismo devido ao seu envolvimento real com Georgia Hale. Mas pouco se perde no fim das contas; não há prejuízo. (Foi também a versão preferida por Chaplin.) O relançamento, no meio da guerra, ajudou a apresentar Chaplin a uma nova geração – e, talvez mais importante, ajudou a preservar as imagens do original, que continuam cristalinas, econômicas e diretas como tudo o que de melhor já foi gravado em celuloide.

O CIRCO:

O VAGABUNDO NO ESPELHO

PAMELA HUTCHINSON

Publicado originalmente em *Criterion Collection*,
27 de setembro de 2019. Disponível online em: www.criterion.com
Tradução de Ana Moraes.

Charlie Chaplin deu a *O Circo* (*The Circus*, 1928) um de seus temas favoritos, algumas de suas *gags* mais sublimes e um desfecho incomparavelmente comovente. É uma obra profundamente pessoal, que retoma momentos de toda a sua carreira – desde seus primeiros trabalhos no teatro até seu repertório cinematográfico – e que também parece antecipar *Luzes da Ribalta* (*Limelight*, 1952), seu último grande filme, que só viria a ser lançado vinte e quatro anos depois. Ele chegou até a ganhar um Oscar pelo filme. E, no entanto, notoriamente, Chaplin mal menciona *O Circo* em sua autobiografia de 1964, *Minha Vida*.

Ele realizou o filme contra todas as probabilidades, com seu perfeccionismo obsessivo habitual, durante um período extremamente difícil de sua vida – e as feridas talvez ainda estivessem sensíveis, mesmo quatro décadas depois. Quando Chaplin se preparava para rodar *O Circo*, em dezembro de 1925, uma tempestade destruiu a lona do circo, atrasando o início das filmagens. Um mês depois, descobriu que o laboratório estava revelando o filme de forma inadequada, e tudo o que havia sido feito teria de ser refeito. No outono de 1926, um incêndio destruiu o cenário. E, ao final do primeiro ano de produção, a esposa de Chaplin, Lita Grey, o deixou, iniciando um processo de divórcio humilhante e amplamente divulgado pela imprensa. Enquanto o divórcio ocupava os tribunais e as manchetes, Chaplin teve de suspender as filmagens mais uma vez. Quando as retomou, descobriu que uma das locações principais havia sido substituída por um hotel. Até mesmo a cena final

do filme foi ameaçada quando estudantes roubaram os vagões do circo para uma fogueira.

Além disso, enquanto *O Circo* lutava por sobreviver às suas nove vidas, Chaplin também supervisionava outro filme como produtor. Membros de sua equipe, junto à sua antiga parceira de cena Edna Purviance, estavam filmando *Uma mulher do mar* (*A Woman of the Sea*, 1926), um projeto malfadado escrito e dirigido por Josef von Sternberg. O filme jamais foi lançado e acabou sendo destruído em 1933. Como afirmou o biógrafo David Robinson sobre *O Circo*: “O mais surpreendente sobre o filme não é que ele seja tão bom quanto é, mas que ele tenha sido concluído.”

Quando *O Circo* finalmente foi lançado, uma nova nuvem pairava sobre o filme – e sobre a carreira de Chaplin: o cinema mudo estava prestes a se tornar obsoleto. Em outubro de 1927, com o filme praticamente finalizado, a Warner Bros. lançou *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), e a indústria cinematográfica entrou em um de seus períodos mais fundamentais de transformação. A chegada do som afetou todo mundo em Hollywood, mas Chaplin já havia declarado sua oposição aos filmes falados desde 1921, dizendo: “Preferiria maquiagem bochechas de mármore. O cinema é uma arte pantomímica.”

Parte inferior do formulário

Foi necessário um enorme esforço de vontade para concluir e lançar o filme, o que talvez explique por que, para os créditos de abertura da reestreia em 1969, Chaplin escreveu um hino de otimismo desafiador chamado “Swing Little Girl”: “*Balança alto até o céu / E nunca olhe para o chão.*” Cantada pelo próprio Chaplin, então com setenta e nove anos, enquanto vemos cenas da abatida Merna Kennedy, a canção é tão lastimosa quanto alegre.

Essa dualidade de tom caracteriza *O Circo*. O filme, de humor volátil, apresenta acrobacias cômicas com cordas bambas e leões enjaulados, bem como algumas das maiores *gags* de Chaplin – da piada do autômato mágico à mais refinada comédia física dentro do picadeiro. Mas é também um filme intelectual, no qual as piadas são desmontadas e examinadas: basta observar a desconstrução dos números de Guilherme Tell e da barbearia. E ainda que gire em torno de uma história de abuso e da derrota romântica de seu herói, o filme não é tão sentimental quanto, por exemplo, *O garoto* (*The Kid*, 1921). Quando

Chaplin se afasta no final do filme, sua recusa em seguir com o circo é tão filosoficamente sóbria quanto melancólica ou derrotista – ao chutar uma perna para o alto e marchar com seu andar característico, ele certamente carrega um sorriso no rosto. Sem querer recorrer a analogias simplistas, aqui Chaplin caminha numa linha tênue, na qual o fracasso e a humilhação estão sempre a um fio de distância do sucesso e do riso.

Não surpreende que a semente do filme tenha sido uma imagem que encapsula a angústia de um pesadelo ansioso. Em 1925, ao concluir *Em busca do ouro* (The Gold Rush), Chaplin cogitava realizar seu tão sonhado filme sobre Napoleão, ou uma adaptação de *O clube dos suicidas*, de Robert Louis Stevenson. Mas, como contou ao colega Henry Bergman, de repente teve uma ideia melhor: “*uma gag que me coloca numa situação da qual não consigo sair, por alguma razão. Estou num lugar alto, incomodado por algo – macacos ou outras coisas que vêm até mim, e das quais não consigo escapar.*” Bergman sugeriu que uma corda bamba de circo seria perfeita, e o mecanismo cômico de Chaplin se pôs em movimento – nascia assim o clímax impecavelmente hilariante de *O Circo*.

Esse cenário de pesadelo provaria ser profético, não só pelos inúmeros percalços imprevistos da produção, como também pelos desafios autoimpostos por Chaplin, como aprender a andar na corda bamba e encenar uma cena dentro de uma jaula com leões que exigiu duzentas tomadas. Após dois anos de provas, uma exibição-teste em outubro de 1927 exigiu refilmagens da cena da corda bamba e, quando os closes foram combinados na montagem, os estresses acumulados daqueles dois anos se tornaram dolorosamente visíveis no rosto enrugado de Chaplin e em seus cabelos agora tingidos de preto.

Ainda assim, enquanto perseverava, Chaplin devia saber que estava destinado a fazer um filme sobre palhaços. Desde o início de sua carreira nos salões de música de Londres, admirava e estudava palhaços famosos como Marceline, e, depois que se tornou uma estrela do cinema, sentiu-se lisonjeado com comparações a Grimaldi. Em 1919, uma matéria da *Picture-Play* encontrou Chaplin em um momento reflexivo após visitar um circo. “*Aproveitei imensamente, sabe,*” disse ele à escritora Emma-Lindsay Squier, “*e mesmo assim – bem, me pareceu meio patético... Não consegui evitar pensar naquelas pessoas como fantoches vestidos alegremente*

por uma horinha, para se curvar, acenar, sorrir, fazer seu numerinho, e depois serem jogados de volta na caixa.”

Chaplin se sentia incomodado não apenas com a vida dupla incongruente dos artistas circenses, mas também com a sua própria, naquele contexto. Como explica a matéria, ele havia passado um tempo com o grupo nos bastidores. *“Eu era uma espécie de sombra que saiu da tela por um tempo, e temo que eles tenham se decepcionado comigo. Esperavam que eu fosse engraçado, que fizesse piadas; pareceram muito surpresos ao descobrir que eu era apenas humano.”* Apesar (ou por causa) dessas reflexões, ele disse a Squier: *“Eu gostaria de fazer um filme de circo.”*

E assim aconteceu: *O Circo* não é apenas um filme com um *grand finale* num lugar elevado – é um filme sobre a pressão de ser engraçado, sobre um homem que só consegue fazer os outros rirem quando não está tentando, e no qual a identidade do próprio Carlitos começa a se fissurar. A história é simples. Carlitos está tão azarado quanto de costume e, um dia, ao fugir da polícia, entra diretamente no picadeiro de um circo itinerante. O público o acha hilário – mais engraçado que os palhaços “oficiais” – e o diretor do circo (Allan Garcia) decide contratá-lo. Mas Carlitos fracassa ao tentar encenar as *gags* planejadas: só arranca risos quando não está representando. Nesse meio-tempo, ele se apaixona por uma amazona (Kennedy), maltratada pelo padrasto, que é o próprio diretor do circo. Infelizmente, ela ama outro – Rex (Harry Crocker), o equilibrista. O clímax envolve Carlitos substituindo Rex na corda bamba, mas também unindo os dois apaixonados para que possam se casar. Embora o casal insista que Carlitos permaneça no circo, ele se afasta, e deixa os vagões seguirem sem ele.

O cenário circense permite a Chaplin liberdade total para encadear uma *gag* atrás da outra, e, logo no início, o filme oferece uma das melhores piadas de sua carreira. A *gag* do autômato do parque de diversões é uma aula magistral de humor físico, com Chaplin controlando meticulosamente seus movimentos para imitar um manequim robótico. Em vez de transformar um objeto – como a escada falsa de *A uma da madrugada* (1. A.M., 1916) ou a bota de alcaçuz de *Em busca do ouro* – Chaplin se transforma. A cada movimento brusco, ele encarna o Charlot cubista de *Balé mecânico* (Ballet mécanique, 1924), de Fernand Léger, e nos lembra da observação do crítico Viktor Shklovsky, que certa vez sugeriu que a essência de sua comédia residia no fato de que seu modo de se mover

era “mecanizado”. O que eleva a *gag* a outro nível não é apenas o fato de Chaplin atrair a vítima para o mesmo número e, pontualmente, golpeá-la na cabeça, mas o fato de o “Chaplin-autômato” gargalhar silenciosamente enquanto o faz. O Carlitos, sempre submisso, revela aqui sua veia cruel, sabendo que já conquistou nossa simpatia. Como diz Tom Gunning, a arte de Chaplin reside em sua habilidade de “metamorfosar-se de uma identidade física em outra”: aqui, Carlitos transforma-se de vítima em vilão, de humano em máquina – e depois de volta.

Essa metamorfose também está em jogo no clímax da corda bamba, mas ali a *gag* é mais aguda psicologicamente. O reverso de uma acrobacia cômica é o medo do fracasso, e caminhar na corda bamba é, em parte, um triunfo da confiança levitante sobre as leis da física. Assim, não é apenas a queda abrupta que ameaça Carlitos, mas também uma queda psicológica: a perda abjeta de autoconfiança, que arruinará sua performance. E se ele falhar, o abismo entre ele e o rival amoroso que está imitando se alargará ainda mais.

Não era incomum que Chaplin se colocasse no papel do perdedor em um triângulo amoroso. Ele disse ao *New York Times* em 1923: “*Não sou fisicamente talhado para papéis românticos. Não sou um Valentino.*” Desde *Carlitos* (1915), seu personagem mais icônico era conhecido por se afastar para que o objeto de sua afeição pudesse ser feliz com outro homem. E não poderíamos esperar que este filme – concebido enquanto Chaplin vivia um casamento infeliz com Lita Grey, e concluído após um divórcio que foi um dos maiores escândalos de Hollywood da década – tivesse um final feliz. O que torna a situação em *O Circo* tão agri-doce é que Carlitos se identifica com seu rival – podemos quase ver o azarão triunfar. Como Rex, ele incorpora a descrição da vidente: um “estranho sombrio e bonito” recém-chegado ao circo. Ele não apenas representa Rex na apresentação pública na corda bamba, mas também em seus ensaios privados. Nosso herói é dilacerado pelo ciúme – uma dupla exposição mostra o “eu sombrio” de Carlitos levantando-se para nocautear Rex, enquanto seu corpo de carne e osso permanece inerte. Crocker, mais conhecido como jornalista, interpretou Rex e outros papéis menores no filme – e foi também o dublê de Chaplin.

Mais duplos: Chaplin filmou uma longa sequência – nunca incluída no corte final – na qual encontra dois lutadores de boxe gêmeos. Uma das *gags* da hilária sequência da feira, no início do filme, envolve Carlitos

sendo confundido com o culpado e a vítima de um furto. Logo depois, a *gag* do autômato. E então vêm as cenas magníficas no labirinto de espelhos, em que as imagens de Chaplin se multiplicam até que é impossível saber qual – se alguma – é real. Reproduzida até o infinito, a imagem de Chaplin estava em toda parte – e, ainda assim, era sempre fugidia.

O cineasta Robert Florey relatou ter encontrado Chaplin caminhando sozinho em Hollywood durante a pausa forçada nas filmagens: “*Não consigo expressar a melancolia que me tomou ao perceber a solidão absoluta do homem mais popular do mundo... Ver Charlie Chaplin, sozinho no boulevard, como um figurante sem trabalho ou lugar para viver, partiu meu coração.*” Não é difícil ler *O Circo* como o filme de crise de identidade de Chaplin – no qual a ideia da grande estrela interpretando “um figurante sem trabalho ou lugar para viver” torna-se dolorosa demais para suportar. Neste filme, ele interpreta tanto um vagabundo reduzido a roubar comida da mão de um bebê quanto um palhaço adorado e famoso.

A autoreferencialidade abunda nesse filme profundamente introspectivo. A sequência do parque de diversões foi filmada em Venice Beach, perto de onde Carlitos apareceu pela primeira vez no cinema (*Corridas de automóveis para meninos*, 1914), e o filme está repleto de rotinas cômicas e *gags* incidentais que evocam os curtas iniciais de Chaplin, bem como seus tempos de music-hall – rostos são cobertos por creme de barbear ou por tortas atiradas, Chaplin esfrega um chão de terra e lustra peixinhos dourados; ele até volta a interpretar um assistente de palco (como em *Carlitos na contraregra*, 1914, e *Carlitos no estúdio*, 1916). Observe a encenação precisa e com câmera fixa do ensaio de Carlitos na corda bamba; o modo como ele corre de um lado para o outro em direção à câmera remete à simplicidade estética da Keystone. David Robinson sugere que a *gag* em que Chaplin rouba um cachorro-quente da mão de um bebê foi inspirada em uma anedota do lendário artista de music-hall Fred Karno, sobre seus amigos de circo que, sem dinheiro para o café da manhã, roubavam sanduíches de geleia de crianças. Sem dúvida Chaplin, que sempre se ressentiu dos contratos que assinou, deve ter se divertido ao filmar a cena em que o ingênuo Carlitos estraga uma negociação de salário: ao ser oferecido sessenta dólares dobrados, ele recusa baixar de cem.

Chaplin talvez tenha imaginado *O Circo* como uma comédia de suspense, nos moldes de *O homem mosca* (*Safety Last!*, 1923), de Harold

Lloyd, mas o que emergiu dessa experiência exaustiva foi uma tragédia romântica agridoce, atravessada pela angústia do artista. É um filme sobre o medo de cair que, talvez inconscientemente, revela as dúvidas de Chaplin sobre sua carreira – e lança uma sombra sobre o futuro do próprio Carlitos. Em *Luzes da Ribalta*, Calvero – personagem de Chaplin – morrerá no palco, palhaço até o fim. Mas em *O Circo*, o filme termina com Chaplin deixando os vagões seguirem sem ele.

Em *O Circo*, ao menos, não há palavras mais aterrorizantes do que a ordem: “*Agora vá lá e seja engraçado.*”

LUZES DA CIDADE:

O IMORTAL VAGABUNDO

GARY GIDDINS

Publicado originalmente em *Criterion Collection*,
11 de novembro de 2013. Disponível *online* em: www.criterion.com
Tradução de Ana Moraes.

Luzes da cidade (City Lights, 1931), uma obra-prima indelével do cinema e, pode-se dizer com bastante segurança (quase oitenta e cinco anos após sua estreia), da civilização ocidental, representa tanto um começo – por ter sido incessantemente imitada – quanto um fim – pois jamais foi superada. Charles Chaplin inventou uma nova arte em 1921 com seu primeiro longa-metragem, *O garoto* (The Kid). Com *Luzes da cidade*, dez anos depois, ele a aperfeiçoou. A nova arte de Chaplin era uma forma de contar histórias que combinava a comédia burlesca com um *pathos* angustiante, cada um levado a um grau tão alto que o público era sacudido de uma reação física a outra: riso e choro, as duas faces da Comédia e, não da Tragédia, mas da concessão melodramática do *pathos*, olhando-se diretamente. Território familiar hoje, mas que à época parecia um gesto de egotismo radical. Ninguém havia conseguido fazer isso antes – e Chaplin, o palhaço órfão dos *music halls* que se tornara, através do cinema, o comediante mais popular da história, desafiou os avisos dos sócios de que tal ambição lhe custaria o público.

Shakespeare refinou o alívio cômico como pausa para respirar nos dramas mais sombrios. O inverso é mais difícil, e Chaplin tinha em mente mais do que simplesmente inverter os papéis equilibrando as tiradas engenhosas do Vagabundo com intrusões de sentimentalismo com flores e corações. Trabalhando num meio sem fala, no qual a expressão é sublinhada pela música, Chaplin buscava uma solução musical, uma integração quase fugada em que as polaridades emocionais se reforçassem

mutuamente num crescendo de motivos complementares, culminando numa afirmação da condição universal.

Respire fundo, advertiram os sábios. Isso não pode ser feito.

As objeções em 1920 eram lógicas, técnicas e baseadas na experiência. Um ano antes, Chaplin havia misturado romance, alegoria e sátira social no curta de três rolos de *Idílio campestre* (Sunnyside, 1919) e sofrera seu primeiro fracasso junto ao público; pior ainda, essa tentativa de equilibrar tantos elementos prejudicou seu senso de ritmo e estrutura. O revés o paralisou por mais de um ano, mas ele insistiu em redobrar a aposta com *O garoto*, um filme de seis rolos em que as impertinências hilárias do Vagabundo colidem com o melodrama dilacerante do rapto de uma criança. As apostas eram altas. Chaplin, tentando se reerguer após um fracasso, precisava cumprir seu contrato inédito de um milhão de dólares com a First National. Aconselharam-no que *slapstick* e lágrimas não combinavam; que os fãs se sentiriam traídos por uma mudança repentina de rumo; que, caso conseguisse fazê-los chorar, jamais os faria gargalhar depois. As pessoas não são marionetes – ou são? *O garoto*, uma montanha-russa impressionante de uma hora que custou 250 mil dólares, tornou-se uma sensação internacional. No documentário *Charlie: The Life and Art of Charles Chaplin* (2003), Richard Attenborough recorda tê-lo visto quando menino e chega ao cerne da conquista de Chaplin: ele usurpava do espectador a “escolha” entre rir ou chorar – “ele tomou o controle de mim”.

Entre *O garoto* e *Luzes da cidade*, Chaplin realizou três longas que confirmaram sua plena habilidade como cineasta. Seu poderoso drama *Casamento ou luxo* (A Woman of Paris, 1923) agradou à crítica, mas fracassou nas bilheteiras por Chaplin não aparecer nele (exceto por uma breve e disfarçada ponta), validando aqueles que diziam que o público do pequeno Vagabundo não se estendia ao homem por trás da câmera. O público retornou em massa para *Em busca do ouro* (o filme pelo qual Chaplin dizia querer ser lembrado) em 1925, e para *O Circo* (que lhe rendeu o consolo instável de um Oscar Honorário) em 1928 – ambos afiando o equilíbrio entre farsa e *pathos*, alternando os desejos românticos do Vagabundo com suas costumeiras humilhações e o instinto agressivo de sobrevivência. Chaplin havia ampliado o alcance e o significado da comédia: as pessoas iam a um novo filme de Chaplin para rir, sim – mas também para perder o controle e se maravilhar.

Ele começou *Luzes da cidade* em 1928, o ano em que milhares de salas de cinema migraram para o som, e inúmeros filmes em produção foram cancelados ou retomados às pressas com diálogos dublados e talvez uma ou duas canções. Chaplin detestava os “talkies”. Ele detestava e se sentia profundamente ofendido com a ideia de que a arte pantomímica que ele inovara, dominara, expandira e levava ao domínio global havia sido tornada obsoleta da noite para o dia pela fala – moeda do teatro e do *music hall*, instituições que ele deixara para trás. Quase todos os grandes comediantes do cinema mudo, com exceção de Laurel e Hardy, murcharam com o som. Seus alter egos cinematográficos, concebidos no silêncio, transmitiam uma eloquência sublime com rostos e corpos. O poder da fala não ampliava suas personalidades; as reduzia. Que tipo de voz poderia ampliar ou complementar o rosto vesgo de Ben Turpin? O timbre áspero de Buster Keaton reduzia seu belo rosto de pedra a uma espécie de petulância; a fala excessivamente articulada de Harold Lloyd fazia de seu “homem comum” um tolo. No silêncio, eles tinham potencial erótico; falantes, tornavam-se impotentes. No silêncio, eram maiores que a vida; com fala, muito menores.

Chaplin, mais astuto que seus rivais, nem sequer tentou. Sua própria voz era aguda, fina, cultivada – afetada, como acontece com muitos autodidatas. (Na versão recortada, sonorizada e narrada de *Em busca do ouro*, de 1942, seu tom avuncular amplia a distância entre ele e o Vagabundo, a quem ele se refere como “o Pequeno Companheiro”, fazendo com que este pareça mais remoto do que em seu universo silencioso original.) Chaplin interrompeu a produção apenas tempo suficiente para refletir e então reafirmou sua determinação de seguir adiante em seus próprios termos. Usaria a tecnologia sonora apenas para efeitos cômicos (inclusive uma paródia saxofônica de discursos) e para sincronizar uma trilha composta por ele mesmo. Como era ele quem bancava tudo, podia fazer o que quisesse pelo tempo que desejasse. Era teimoso, intrépido, mas nada despreocupado, tendo investido mais de 1,5 milhão de dólares – “cada centavo que possuo”. Disse a Sam Goldwyn que, se *Luzes da cidade* fracassasse, “seria um golpe mais profundo do que qualquer coisa que já me aconteceu nesta vida”.

Chaplin era o produtor com que todo diretor sonha. Tudo o que precisava, ele mesmo providenciava. Depois de passar meses desenvolvendo o roteiro, contratou o ator Al Garcia – integrante de sua companhia

teatral (e que interpreta o mordomo antagonista em *Luzes da cidade*) – como diretor de elenco, cargo que Garcia já havia assumido em *O Circo*, e anunciou testes de elenco. Conseguir um papel não garantia mantê-lo. Se Chaplin decidisse que um ator não era adequado, não hesitava em substituí-lo e, se necessário, refilmar as cenas. No início da produção, considerou substituir a luminosa Virginia Cherrill, e chegou a testar outras atrizes antes de trazê-la de volta, com cachê mais alto. Construiu uma piscina de cinco acres para a cena da tentativa de suicídio e dois quarteirões inteiros para representar um cruzamento no centro da cidade. Passava horas, dias e semanas em sua cadeira de diretor improvisando, esperando a inspiração chegar. Imagens extraordinárias sobreviveram detalhando esse caminho lento rumo à perfeição. Na série de TV britânica *The Unknown Chaplin* (1983), de Kevin Brownlow e David Gill, vê-se Chaplin enlouquecendo a si mesmo, à equipe e especialmente à protagonista por causa de uma sequência crucial que dura meros segundos no filme. O desafio era mostrar visualmente o momento em que a florista cega interpretada por Cherrill confunde o Vagabundo com um homem rico. Após meses de meditação, explosões e frustração, ele encontrou a solução na ilusão sonora: logo após vender a flor ao Vagabundo, ela ouve uma limusine com chofer partir do meio-fio e assume que é dele.

Naturalmente, o ator com o maior desafio era o próprio Chaplin, não só porque seus filmes eram suas atuações, mas porque seu papel – o único desde 1914 – havia mudado ao longo dos anos. *Luzes da cidade* seria sua apoteose. O Vagabundo era o personagem mais amado da época, uma criação universalmente estimada por jovens e velhos, cultos e populares – distinções que ele aboliu. Numa carta de 1923 à irmã, Franz Kafka escolheu como exemplo de privação em Berlim o fato de que “só agora conseguia comprar *O garoto*”. Em *The 7 Lively Arts*, o levantamento de 1924 que inaugurou a crítica de cultura popular, Gilbert Seldes descreveu Charlie, com “os pés tortos, o bigodinho, o chapéu-coco, a bengala de vime”, como “o símbolo universal do riso”, e Chaplin como “o homem que, dentre todos os homens do nosso tempo, parece mais assegurado da imortalidade”. Mas muita coisa havia acontecido desde a criação do Vagabundo: uma guerra mundial, o sufrágio feminino, a Lei Seca, a quebra da bolsa – e embora seus filmes nunca refletissem manchetes, o Vagabundo e seu criador evoluíram.

O *pathos* não diminuiu inicialmente o espírito do Vagabundo. Formado nos palcos de *music hall* ingleses e na fábrica de *slapstick* de Mack Sennett, Chaplin o criou como uma figura frequentemente hostil, impulsiva e alegremente vulgar, que revidava à altura. Nos cerca de cinquenta curtas de um ou dois rolos realizados na Keystone e na Essanay em 1914 e 1915, ele satirizava zelotes pomposos, mas demonstrava pouca consciência social além de servir como nivelador incômodo num mundo de esnobes engravatados. É aí que nasce o lendário Charlie e, ao tornar-se a encarnação definidora do cinema, ele aperfeiçoa o andar de pés virados, os escorregões nas esquinas, a graça balética e o chute genérico no traseiro. Se ele personifica uma indiferença americana deliberada em relação à autoridade – especialmente à polícia –, carrega também o pó da velha Europa no chapéu-coco e no terno puído, e nos modos delicados e na bengala flexível. Cercado por homens barbudos e de semblante carregado, pouco alívio encontra entre mulheres pesadamente espartilhadas – ou apenas pesadas. Sacode a perna como um cachorro e segue sozinho.

Os doze curtas cada vez mais sofisticados que Chaplin realizou para a Mutual em 1916 e 1917 representam uma transição para um cinema mais pessoal, no qual as *gags* meticulosamente elaboradas se desenvolvem num ritmo mais refinado, integrados a momentos de observação moral que inserem o Vagabundo num mundo reconhecidamente estável. Já não pensa apenas em si: se apeg a outros – uma jovem, uma criança, um companheiro bêbado. Se *No balneário* (The Cure, 1917) provava que Chaplin conseguia inventar mais e melhores *gags* em torno de um tema situacional do que qualquer outro, *O imigrante* (The Immigrant, 1917) – um forte candidato ao melhor curta de dois rolos já feito – concedia ao Vagabundo o poder da empatia, e por meio dela um motivo emocional para suas peripécias. À medida que o Vagabundo e o próprio cinema caminhavam inexoravelmente rumo aos longas-metragens, Chaplin precisaria de mais do que *gags* para contá-los. *O garoto* foi o marco dessa virada, mas quando iniciou *Luzes da cidade*, ele já devia saber que, qualquer que fosse o sucesso, o Vagabundo havia se tornado uma figura do passado – um andarilho num novo mundo povoado por *pequenos césores* e inimigos públicos, repórteres falastrões e assessores de imprensa, Frankenstein e Drácula, *Min and Bill*, cantores e sapateadores, habitantes de *Marrocos* e *Cimarron*, louras irônicas e os irmãos Marx.

Luzes da cidade talvez fosse mesmo a última resistência do Vagabundo. Chaplin iria descascar sua pele.

Em 30 de janeiro de 1931, mais de dois anos após o início das filmagens de *Luzes da cidade*, Chaplin organizou a primeira de duas estreias do filme, rompendo com a tradição ao alugar o recém-inaugurado Los Angeles Theatre, no centro da cidade, em vez de um cinema em Hollywood. Ele chegou em quarteto: ao seu braço, Georgia Hale (“Georgia” em *Em busca do ouro* e ex-candidata a substituir Cherrill), e ao seu lado, o casal Albert Einstein. A segunda estreia, uma semana depois, no George M. Cohan Theatre, em Manhattan, foi outro triunfo glamoroso. Chaplin pagou por tudo, inclusive os anúncios nos jornais. A crítica e o público ficaram encantados, acolhendo *Luzes da cidade* não como uma provocação, mas como uma celebração de um fenômeno cultural compartilhado e querido. Um crítico escreveu que era até melhor que o filme não tivesse diálogos, pois “as risadas e os aplausos do público de ontem à noite os teriam abafado”. O filme estreou em todo o país e em boa parte do mundo em março, e arrecadou quase quatro vezes o seu custo, sendo uma das produções mais lucrativas do ano. Ainda assim, podemos imaginar os cinéfilos daquela época na fila, olhando com espanto para o público que saía da sessão anterior visivelmente comovido, ruborizado, lenços nos olhos. Que tipo de comédia é essa?

O título é chamativo, uma metáfora aberta que sugere, de forma enganosa, uma alegria metropolitana no estilo Broadway, ao mesmo tempo em que prepara o terreno para os verdadeiros temas do filme: os sentidos enganadores e os limites de classe. As pessoas na cidade mal se veem – ou interpretam mal o que veem, ouvem e sentem –, agarrando-se, em vez disso, às luzes artificiais do status. Segundo o ditado de Proust, “Nenhum de nós constitui um todo material”, porque somos preenchidos pelas noções e suposições que os outros têm sobre nós. *Luzes da cidade* é um amálgama de suposições que se revelam hilária e tristemente equivocadas. A jovem cega confunde o Vagabundo com o cavaleiro rico e benevolente de seus sonhos; ao recuperar a visão, vê apenas um palhaço lastimável. Um milionário suicida abraça o Vagabundo que salvou sua vida como seu melhor amigo – enquanto estiver bêbado; sóbrio, fica horrorizado com aquele trapo imundo. É fácil se enganar. Numa festa, o Vagabundo confunde uma sobremesa *bombe* com uma cabeça calva; como varre-

dor de rua, toma um pedaço de queijo por um sabonete. Policiais o confundem com ladrões desastrosamente violentos. Pugilistas e um árbitro reagem ao sino com retidão pavloviana, não importa quantas vezes ele toque.

O subtítulo também é significativo: *Uma Comédia Romântica em Pantomima*. Aqui, Chaplin insere-se diretamente na tradição literária americana, usando o romance como Hawthorne propôs: uma licença para misturar o real e o maravilhoso, expandindo o alcance imaginativo do artista. Hawthorne começa seu conto “The Threefold Destiny” com a seguinte frase: “Às vezes obtive um efeito singular e não desagradável, pelo menos para minha própria mente, ao imaginar uma sucessão de incidentes em que o espírito e o mecanismo da lenda feérica fossem combinados com os personagens e modos da vida cotidiana” – exatamente a proposta que Chaplin parece ecoar. *Luzes da cidade* é erguido sobre uma premissa sobrenatural: um médico da Viena de Freud pode curar a cegueira. E mais: faz a operação de graça, para quem quiser. Tudo o que você precisa é de um bilhete.

Vale notar que esse dispositivo de trama estava pronto para cair em descrédito durante os dois anos em que Chaplin fez *Luzes da cidade*. Ele é o clímax de um dos best-sellers mais bem-sucedidos e absurdos de 1929, *Magnificent Obsession*, de Lloyd C. Douglas. Nas versões cinematográficas do livro feitas anos depois, o tema da cegueira está no centro da narrativa, mas no romance é guardado para o final:

“A aurora estava nascendo. O pequeno relógio fazia tique-taque energeticamente na cômoda. Pássaros piavam sonolentos, do lado de fora da janela. Sinos tocavam as matinas.

Houve um suspiro cansado vindo da cama. Julie Craig inclinou-se sobre ela, solícita.

E então, com aquela voz querida, curiosamente parecida com um violoncelo abafado, entre soluços histéricos, a paciente de Bobby Merrick murmurou:

‘Ah – Bendito Deus – Eu posso ver!’”

Uma paródia dessa pieguice era quase obrigatória, embora dificilmente se poderia melhorar o efeito dos pássaros piando sonolentos e da “voz querida”. Considerando a imensa popularidade do livro, não parece improvável que Chaplin tenha cogitado esse caminho. Se foi o caso, é um sinal de sua disciplina artística e contenção o fato de ele ter

escolhido tratar essa parte da história com total seriedade, como uma convenção “romântica”.

Uma linha nos créditos de abertura gerou controvérsia: aquela que identifica Chaplin como o compositor da trilha. É verdade que os créditos também reconhecem a melodia “La violetera”, de José Padilla (o prolífico compositor espanhol nascido cinco semanas depois de Chaplin); arranjos de Arthur Johnston (compositor mais tarde associado a Bing Crosby, como em “Just One More Chance” e “Pennies from Heaven”); e direção musical de Alfred Newman (lendário compositor e maestro da Twentieth Century-Fox, com 45 indicações ao Oscar e nove vitórias). Mas ainda assim: compositor? Haveria algo que Chaplin não pudesse fazer? Ou ele estava reivindicando crédito por ter cantarolado algumas melodias que os profissionais desenvolveram? O violoncelista e violinista autodidata não tinha habilidades de orquestração e não poderia ter escrito uma trilha; precisava, no mínimo, de um “amanuense” – como ele mesmo admitiu. Mas também é verdade que detestava dividir créditos, e foi processado com sucesso por inicialmente não ter reconhecido Padilla na tela como compositor do motivo musical mais marcante do filme, o tema da florista. É surpreendente que ele não tenha sido processado mais vezes, pois, no vocabulário atual, Chaplin era um *sampler* nato – como mostra *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940), em que Hynkel dança seu incomparável *pas de deux* com um globo ao som de *Lohengrin*, de Wagner – encontrando em Wagner aquilo que o crítico Stuart Mitchner chamou de “esplendor sutil e insidioso” e “o equivalente melódico de seu gênio”.

Wagner não é menos influente em *Luzes da cidade* do que em *O grande ditador*, graças ao uso inventivo que Chaplin faz do leitmotiv, o estilo operístico de mapear musicalmente os personagens e os picos emocionais com temas identificadores. A maioria dessas melodias agrídoces é inconfundivelmente chapliniana, criando um contraponto ardente, por vezes claustrofóbico, à ação. Após *Luzes da cidade*, Chaplin compôs todas as trilhas sonoras de seus filmes (incluindo as de relançamentos de obras anteriores), contratando assistentes para colocar suas melodias no papel. Sua música exibia um estilo consistentemente reconhecível e até gerou alguns sucessos populares sentimentais: “Smile”, um clássico apresentado por Nat King Cole em 1954, adaptado da trilha de *Tempos modernos* (Modern Times, 1936); e “Eternally”, da trilha de *Luzes da*

Ribalta (Limelight, 1952), que rendeu a Chaplin seu único Oscar competitivo – ainda que só em 1972, sob o argumento de que o filme nunca havia sido exibido na Califórnia.

Segundo a análise de Theodore Huff sobre a trilha de *Luzes da cidade*, Chaplin compôs vinte temas distintos e noventa e cinco sinais musicais, sem contar os trechos instrumentais que “mickeymousam” a ação. Mas nem todas as melodias são de Chaplin. Um dos prazeres da trilha está em seu uso astuto de citações – explícitas ou em forma variacional – de canções como “*The Star-Spangled Banner*”, “*Old Folks at Home*”, “*Scheherazade*”, “*I Hear You Calling*”, “*How Dry I Am*” e “*St. Louis Blues*”. Elas se misturam às versões genéricas de jazz, ópera, valsa, rumba, tango e dança apache, além de um refrão sombrio de fanfarra com trompete tingido de blues, repetido ao longo do filme. Ainda assim, a trilha está longe de ser genérica: cuidadosamente adaptada a cada cena, amplifica emoções, comenta a ação e acrescenta várias piadas.

Essas piadas musicais aparecem já na primeira cena, uma cerimônia de inauguração em que o pano é retirado para revelar o Vagabundo dormindo nos braços de uma monstruosa estátua, empunhando uma espada imensa, representando a paz e as nobres aspirações da cidade – imediatamente rebaixadas. Chaplin já não era novo nas críticas quando alcançou a fama em 1914, e as acusações geralmente envolviam vulgaridade: muitos traseiros amassados, bêbados desajeitados e despertares rudes. A primeira cena de *Luzes da cidade* é provavelmente a mais vulgar que ele já filmou; não teria sobrevivido ao Código de Produção alguns anos depois. Mesmo hoje, é surpreendente: quase toda ela gira em torno do traseiro do Vagabundo, que é erguido pela espada antes de repousar no rosto da estátua masculina e na mão da estátua feminina, o que provoca o primeiro (mas não o último) “dedo no nariz” do filme – gesto então visto como algo próximo ao dedo do meio hoje. Os discursos dos políticos são substituídos por guinchos de saxofone, e o hino nacional é invocado apenas para zombar do último refúgio dos canalhas. O Vagabundo passa de uma estátua a outra, numa vitrine, e podemos imaginar a reação que os censores teriam àquele nu realista, examinado de perto pelo personagem, a seu próprio risco.

Ele é um outsider, mas também o rei de seu pequeno reino. Quando encontra uma bela e muito real garota vendendo flores na rua, oferece naturalmente sua última moeda por uma flor na lapela. Mas é só ao

perceber que ela é cega que se apaixona – outra excluída, em posição ainda mais baixa na escala social do que ele. *Luzes da cidade* vincula explicitamente a deficiência dela à pobreza: só ao recuperar a visão ela consegue um emprego dentro da loja – talvez até administrá-la. Enquanto ele a observa, aparição comovente, o diretor move a história com dois recursos econômicos e brilhantes: a jovem é traída pelos sentidos – o toque da manga outrora elegante e o som da limusine partindo conspiram para que ela o veja como alguém que ele não é. Mas, ao soar a fanfarra de trompete, ele deseja ser esse alguém. É então que ela, sem querer, joga um vaso de água em seu rosto.

E aí temos o *modus operandi* do filme. Sempre que ele se entenece e a narrativa se deixa levar pelo lamento de *La Violetera*, uma casca de banana cósmica traz o filme e o personagem de volta ao chão. O timing é impecável, e Chaplin, o mais transparente dos atores, nos permite saber o que pensa e sente a cada segundo. A diferença entre *pathos* e sentimentalismo é a mesma entre arte e manipulação – qualquer diretor pode manipular emoções básicas. Mas Chaplin cuida dessas emoções como poucos outros (Leo McCarey é uma exceção). Ele nos conduz, à vontade, entre os momentos mais engraçados já filmados e um conto de fadas pungente – mas nunca apela. Ele só quer que choremos uma vez, no final. E não por ela.

A hilária cena da tentativa de suicídio do milionário (há comédia mais sombria do que isso?) troca novamente de marcha quando, ao recuperarmos o fôlego, *La Violetera* reaparece quando o Vagabundo recolhe sua flor do banco. Ninguém representou a embriaguez ou parodiou as danças populares melhor do que Chaplin, e ele faz ambos no clube noturno, inclusive borrifando água com gás no traseiro em chamas de uma mulher antes de encerrar com um shimmy absolutamente perfeito. Então chega o amanhecer: o milionário já não reconhece o Vagabundo, que volta a se enternecer pela jovem cega – até que uma panela cai em sua cabeça. Depois vem a noite: mais devaneio e confusão. O Vagabundo gira por um mundo cheio de pessoas incrivelmente pouco confiáveis. Mas, ao ser novamente acordado de forma rude (ao som de um arranjo musical astuto que sugere a mão de Alfred Newman), ele tem uma missão: ganhar dinheiro para ajudar a garota, que tem razão em vê-lo como um homem bom e generoso, disposto a dar tudo para aliviar sua dor. Ele veste um chapéu colonial para limpar as ruas, repentinamente

invadidas por cavalos e até um elefante. Ao saber do médico milagroso em Viena e da dívida urgente da moça com o senhorio, torna-se boxeador, dançando rumo à imortalidade (e à derrota) em uma das maiores sequências já feitas por Chaplin – doze minutos de inspiração contínua, incluindo as cenas antes e depois da luta. O combate em si tem uma precisão digna de Balanchine, até que a fanfarra soa.

Claro, ele consegue o dinheiro, entrega à jovem e vai preso por sete ou oito meses. Ao voltar ao bairro, em pior estado, é zombado por crianças, para diversão da mulher na floricultura. Zombando do olhar devoto dele (“Conquistei um”), ela lhe oferece uma flor e uma moeda. A operação lhe deu não apenas a visão, mas mobilidade social – agora ela é uma insider. Mas sai de seu domínio para oferecer um pouco de piedade condescendente, toca sua mão e manga – e de repente reconhece o Príncipe Encantado. A trilha abandona *La Violetera* para os ventos crescentes do tema de amor de Chaplin. “Você pode ver agora?”, ele pergunta, apontando para os próprios olhos – um gesto modesto, mas de enorme poder. E então, após mostrar o aceno sutil da garota, Chaplin nos oferece a imagem mais memorável de toda sua obra: o close-up de um palhaço que sorri timidamente, quase como uma garota, flor pendendo da mão, dedos na boca como se fosse roer as unhas – e percebemos que nunca havíamos visto o Vagabundo tão claramente, tão implacavelmente de perto. Se alguma vez o achamos “fofo”, somos desiludidos pelas rugas em volta dos olhos, gengivas escuras, sobrancelhas pintadas e bigode afetado – o rosto de um vagabundo de meia-idade, um homem sem futuro. Pela primeira vez, ela o vê; nós o vemos; e, ao olhar diretamente nos olhos dela, ele se vê. E é devastador.

De certo modo, o Vagabundo termina ali, naquele plano. Haveria ainda outras versões: o operário em *Tempos modernos*, que entra no mundo falado cantando uma canção sem sentido; e Hitler, que justifica um retorno em *O grande ditador*. Chaplin reviveu o Vagabundo durante a guerra, com sucesso, na versão revisada de *Em busca do ouro*. E então, os Estados Unidos – feridos por sua política, chocados por seus escândalos sexuais – deixaram de amar Charlie Chaplin. Já não se importavam com ele nem com seus filmes, que, embora muitas vezes brilhantes, tornaram-se amargamente didáticos. Por muito tempo, o imortal Vagabundo foi reduzido a nada mais que um clichê moderno vazio: um ícone.

CONTRA-ATACANDO A MÁQUINA:

CHARLIE CHAPLIN EM TEMPOS MODERNOS

GREGORY STEPHENS

Publicado originalmente em *Senses of Cinema*, outubro de 2011.
Disponível online em: www.sensesofcinema.com. Tradução de Julio Bezerra

Os temas da alimentação em geral – e do roubo de comida em particular – são onipresentes nos filmes de Charlie Chaplin. Um exemplo tipicamente chapliniano de furto de comida, como em *O imigrante* (*The Immigrant*, 1917), pode ser “uma situação cômica completamente irreal”, mas também “sugere sutilmente uma forma de revolução”, como escrevem Devin Orgeron e Marsha Orgeron.¹⁸² Em *Tempos modernos* (1936), foco deste ensaio, os *leitmotifs* incluem máquinas que devoram homens, busca incessante por comida e o consumo como materialismo incorporado.

Desejo explorar uma corrente contrária – uma inversão – a essas formas de ingestão, que juntas constituem uma revolução pela recusa.¹⁸³ Homens engolidos pelas máquinas são cuspidos de volta em formas transfiguradas e passam a sabotar o sistema; o roubo de comida pelos pobres desestabiliza a ordem social e coloca em questão sua moralidade; e a aparente devoção aos sonhos de consumo revela-se, na verdade, uma minuciosa e satírica subversão de sua lógica.

A crítica de Chaplin à era das máquinas se ancora numa história de sabotagem industrial. Ela antecipa diversas respostas artísticas à “megamáquina”, desde o “Big Brother” de George Orwell, passando pelos sabotadores ecológicos de Edward Abbey e T.C. Boyle, até chegar à sinfonia urbana visionária *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), na qual os humanos são escravizados pela tecnologia que eles próprios criaram como rede e hospedeira.¹⁸⁴

Tempos modernos é o último filme “mudo” de Chaplin, e a despedida final de seu personagem, o Vagabundo, que o tornara o homem mais famoso do mundo nos anos 1920. Após a estreia de *Luzes da cidade* (*City Lights*, 1931), Chaplin fez uma turnê mundial, encontrando-se com líderes e debatendo os problemas urgentes da época. Em artigos de jornal e depois em sua autobiografia, ele descreveu essas viagens.

Numa reunião com Mahatma Gandhi, Chaplin afirmou estar “confuso com sua aversão à maquinaria”, que, se usada altruisticamente, poderia “libertar o homem da escravidão”, argumentava. Gandhi respondeu que as máquinas tornaram a Índia dependente da Inglaterra, e que “devemos nos tornar independentes delas, se quisermos conquistar nossa liberdade.”¹⁸⁵ Quando começou a produção de *Tempos modernos* (então chamado *As Massas*), Chaplin declarava: “As máquinas deveriam beneficiar a humanidade. Não deveriam representar uma tragédia, nem desempregar as pessoas.”¹⁸⁶

Chaplin quis que o canto do cisne do Vagabundo abordasse as questões urgentes dos anos da Grande Depressão e do pré-guerra: desemprego, escassez de alimentos, a rotinização fordista da indústria e a repressão aos protestos políticos.¹⁸⁷ Sua habilidade de combinar hilaridade com *pathos* atinge alturas clássicas neste filme. Mas dentro das fábricas de *Tempos modernos*, reina uma vigilância digna de Orwell e Foucault, enquanto nas ruas o Estado policial sufoca qualquer protesto.

Chaplin mostra o tráfico de drogas nas prisões e passeatas comunistas; ridiculariza benfeitores religiosos e glorifica o roubo de comida pelos pobres. Como a maioria de seus filmes, *Tempos modernos* é episódico, mas uma metanarrativa emerge: “o espírito da era das máquinas” é duplamente articulado; as máquinas mecanizam os seres humanos, mas existem “as armas dos fracos,”¹⁸⁸ e o espírito humano pode romper seus confinamentos, oferecendo não apenas alívio cômico, mas também modelos utópicos em tempos distópicos.

Vou enquadrar minha leitura com comentários de dois estudantes sobre a interação do Vagabundo com as máquinas. Na sequência de abertura, quando as máquinas da fábrica são aceleradas até um ritmo desumano, a única forma de acompanhar o ritmo é entrar na máquina. Mais tarde, o Vagabundo alimenta um operário preso dentro de uma máquina durante a hora do almoço. Tudo no enquadramento da câmera está comendo.¹⁸⁹ Isso inclui, é claro, a “máquina devoradora de homens.”

Essas observações abrem caminhos para a comédia visual de Chaplin sobre os perigos de ser “devorado vivo”¹⁹⁰ na era da máquina – e para seu tributo ao espírito de resistência e inovação humana que sobrevive, mesmo dentro do ventre da besta, ou diante de esforços para regular e mecanizar o comportamento humano.

Grande parte dessa metanarrativa é sinalizada já nos planos de abertura. Primeiro, um plano geral de uma torre de relógio: o tempo industrial governa esse mundo retratado. Em seguida, Chaplin mostra um rebanho de ovelhas apressando-se por um curral. No centro, uma ovelha negra. Depois, trabalhadores saem apressadamente do metrô. Concluímos que os trabalhadores são como ovelhas, mas o Vagabundo de Chaplin será a ovelha negra que rompe normas e indica rotas de fuga ao comportamento ovino ou maquinal.

INGESTÃO E DISFUNÇÃO NO CONSUMO HOMEM-MÁQUINA

Gostaria de começar focando em uma cena do início, na Electro Steel Corp., quando uma máquina entra em curto-circuito ao tentar alimentar à força o Vagabundo. Chaplin datou essa ideia de 1916, como uma “sátira do progresso” em forma de uma viagem à Lua para os Jogos Olímpicos. O Vagabundo poderia muito bem ser o homem na Lua dentro da fábrica. O fato de que as *gags* da “máquina de alimentação” viajam bem é evidente no curta cubano *Por Primera Vez* (1967), de Octavio Cortázar, em que cubanos assistindo ao cinema pela primeira vez riem descontroladamente do trecho em que a máquina gira uma espiga de milho nos dentes de Charlie.¹⁹¹ Essa cena se lê quase como uma paródia de estar numa cadeira de dentista suportando uma broca. A tentativa fracassada de alimentar com milho esse homem não industrial ajuda a construir a metanarrativa do filme.

O Vagabundo de Chaplin não se tornará um “homem de milho” no sentido da crítica à comida industrial desenvolvida em *King Corn* (2006), de Aaron Woolf: uma perversão da cultura tradicional do milho que produziu pessoas alimentadas com milho, cuja própria estrutura molecular e padrões de pensamento refletem os alimentos industrializados que consomem.¹⁹² Charlie, o Vagabundo, comeria qualquer coisa colocada à sua frente, mas Chaplin, o homem, era

vegetariano, e sua crítica à era das máquinas estendia-se à alimentação industrial, como esta cena sugere.

Essa cena também antecipa a sabotagem posterior. Embora o Vagabundo esteja grato pela comida gratuita, e não esteja tentando sabotar a máquina de alimentação de forma deliberada, ela entra em pane. Pode ser que estivesse com defeito desde o início, mas algo aqui não se encaixa: o Vagabundo está “conectado” de forma diferente dos trabalhadores regimentados para os quais a máquina foi projetada. É como se a máquina não conseguisse processar o espírito livre do Vagabundo e acabasse “explodindo” ao tentar. Há um prenúncio adicional nessa cena, quando a máquina empurra porcas de aço para dentro de sua boca. Como observa Russ Castronovo, “antes que Chaplin seja engolido pelo ventre da besta industrial, ele encontra a máquina dentro de sua barriga.”¹⁹³ Toda vez que a máquina tenta engolir ou mecanizar o Vagabundo, pode-se esperar que ele colapse ou se torne como ela. Mas é o sistema fabril e a máquina que colapsam, por não conseguirem digerir o Vagabundo.

A cena em que Charlie desliza pelas engrenagens da máquina é icônica – uma imagem maior que a vida, que adquiriu existência própria.¹⁹⁴ Seguindo a sugestão de que só é possível acompanhar o ritmo da máquina entrando dentro dela, quero esboçar algumas implicações desse “trabalho interno”. A plenitude do que é denotado e conotado nesta cena parece inesgotável. Começemos com algumas formas de denotação.

Está sendo mostrado que acidentes são comuns quando as máquinas são aceleradas a ritmos desumanos. No século XXI, o engolir de humanos pela linha de produção será encenado como horror, em *Fast Food Nation* (2006), de Richard Linklater.¹⁹⁵ Mas essa sequência está talvez mais próxima do maravilhamento provocado pelos fluxos acelerados da produção e do tráfego em *Koyaanisqatsi*.

Em sua Autobiografia, Chaplin localiza a gênese do filme numa conversa com um repórter sobre as linhas de produção de Detroit, especialmente sobre “jovens saudáveis vindos das fazendas que, após 4 ou 5 anos no sistema da esteira, tornavam-se destroços nervosos.”¹⁹⁶ Chaplin denota um lugar-comum da era das máquinas: o colapso nervoso. Mas a sequência é coreografada como um balé, desde o momento em que é engolido vivo até a sabotagem cômica subsequente. A máquina devoradora de homens de *Tempos modernos* conota muito mais do que denota.

O Vagabundo de Chaplin é como Jonas no ventre da baleia, cuspidor de volta transfigurado e pronto para sua missão. Ele só vai alertar sobre a destruição iminente porque foi engolidor vivo, o que “desfamiliariza” sua relação com “a besta”.

O corpo de Charlie sendo levado pelas engrenagens se assemelha à película sendo projetada por um projetor. Chaplin pode estar comentando sobre a perda do potencial utópico do cinema.

A natureza de sua transfiguração é única na história das representações de sabotagem. Após seus movimentos espasmódicos matinais – quando não consegue parar seus gestos mecanizados e tenta “apertar” os botões das mulheres – poderíamos esperar que ele se tornasse mais como a máquina. Mas após ser “vomitado”/rejeitado, ele emerge descompassado, mas mais humano – dançando um balé. É durante a dança que sua sabotagem se intensifica.

Ele esguicha óleo em operários e autoridades (ambos “linha de montagem”) para torná-los ineficazes enquanto continua sua sabotagem ou escapa. Percebendo que os trabalhadores não conseguem pensar além de sua mecanização, ele usa a própria máquina para distraí-los. Isso não é mera sabotagem: é sabotagem com espírito lúdico. Cria um caos alegre, interrompendo o ritmo e o projeto desumanizante da máquina. Mesmo quando o Vagabundo foge da polícia e retorna à fábrica, ele ainda registra seu ponto. Ele não tenta destruir o tempo industrial. Mas Chaplin traz a despreocupação do music hall, assim como uma sensibilidade anárquica para sua mise-en-scène da modernidade. Cenas subsequentes sugerem que, enquanto se mantiver a capacidade de improvisar e o foco em comer bem, então, na batalha entre o homem e a máquina, uma espécie de “paz separada” pode ser alcançada.

A segunda cena de “máquina-comendo” ocorre quando o Vagabundo volta ao trabalho porque deseja comprar uma “casa de verdade” para a *Gamine* (Paulette Goddard). Esse é um último esforço para funcionar dentro de um contexto institucional; deve ser lido em relação a uma série de fracassos anteriores. Após seu colapso, quando é liberado do hospital, ele é arrastado por uma série de desventuras: acusado de ser líder comunista; herói que impede uma fuga da prisão enquanto está (acidentalmente) sob efeito de cocaína. Depois ele “trava o sistema” em cada novo emprego, inevitavelmente danificando (ou surrupiando) os produtos. Seus únicos sucessos consistem em encontrar caminho de volta

à prisão (espaço seguro) e em encantar a *Gamine*. Para ela, consegue um emprego de assistente de mecânico, mas é tão desajeitado que nenhum equipamento está seguro em sua presença. Ele destrói as ferramentas do chefe e depois o prende nas engrenagens de outra máquina. No almoço, decide que alimentar o mecânico é mais importante do que retirá-lo das engrenagens cortantes. O Vagabundo não para de comer, afinal. Quando enfia um talo de aipo na boca do mecânico, podemos perceber: tudo no enquadramento está comendo.

Quais são as implicações de um mecânico sendo alimentado pelo Vagabundo, que está fora da máquina que o engoliu? Os comentários de Timothy Corrigan sobre a perspectiva na mise-en-scène parecem pertinentes aqui. Corrigan foca no propósito da mise-en-scène – ou seja, tudo o que é posto em cena. Essa ordenação “diz respeito à teatralidade do espaço, conforme ele é construído para a câmera.” A construção da imagem total em um plano é feita com uma perspectiva teatral em mente: a perspectiva em mise-en-scène “refere-se ao tipo de relação espacial que uma imagem estabelece entre os diferentes objetos e figuras que fotografa.”¹⁹⁷

A teatralidade do espaço em Chaplin sugere um tipo particular de inter-relação entre a máquina e os dois homens que nela trabalham – ou que estão sendo devorados por ela. Considerando as “inversões éticas” que predominam neste filme,¹⁹⁸ pode-se perguntar, quanto às relações teatrais desta cena: quem está no comando? O mestre-mecânico deveria ser a autoridade. Mas é ele quem está aprisionado na máquina, à mercê de um trabalhador atrapalhado, seu subordinado em termos de competência técnica. O Vagabundo de *Tempos modernos* assemelha-se, de certo modo, ao Juan Bobo de Porto Rico, o tolo da aldeia que nunca acerta.¹⁹⁹ Contudo, Charlie tem o que se costuma chamar de “sabedoria materna” (*mother wit*). Ao contrário de Bobo, sua aparente inépcia nas questões práticas funciona como crítica aos limites da racionalidade. Se as trapalhadas do Vagabundo são bem-intencionadas e inconscientes, elas servem aos desígnios conscientes do criador do filme. Nesse sentido, Chaplin – o multimilionário que se disfarça de indigente – antecipa um outro tipo de bobo: o burguês profissional que professa valores boêmios.²⁰⁰ Chaplin pode se dar ao luxo de identificar-se com os pobres porque vive entre os ricos e privilegiados. É a partir dessa distância segura que enriqueceu representando o homem comum das classes marginali-

zadas. Mas, na última aparição do Vagabundo, ele lança alguns tiros de despedida contra uma nova ordem mundial que marginaliza e, de fato, criminaliza tudo aquilo que não é mecanizado.

Ocorre aqui uma inversão: o interno-prisioneiro está claramente no controle, ao menos por um momento. Ele restabelece uma escala de prioridades que havia sido suprimida pelas máquinas e pelos homens mecanizados que as operam. Entre essas prioridades, estão a necessidade de pausas (inclusive a paralisação do trabalho) e o tempo para refeições comunitárias. Algo como a inocência da perspectiva infantil se faz presente, mas reordenada pela sensibilidade de um adulto politicamente engajado e profundamente atento à necessidade de entreter uma audiência de massa.

O tema da máquina que devora homens surgiu para Chaplin aos 12 anos. Aprendiz numa gráfica, viu-se diante de uma enorme prensa de impressão. “Achei que ela fosse me devorar.”²⁰¹ Já adulto, ele reformula essa visão. Charlie é um *trickster* – a ludicidade é a essência da sabotagem —, e a máquina engoliu algo indigesto, o que lhe provoca indigestão. Na segunda cena de almoço, tudo, exceto a boca do mecânico, está imobilizado. Se, na cena anterior, os homens-máquina tentavam forçar os trabalhadores a engolirem o “progresso”,²⁰² nesse intervalo para o almoço, Charlie lhes serve uma espécie de “humildade em fatias”. O trabalho – e a boca do irritadiço mecânico – são postos em pausa. Em pouco tempo, a cena se transforma em algo parecido com um filho amoroso alimentando o pai inválido. O fato de que ele primeiro tente, sem sucesso, alimentá-lo com um funil de óleo e depois o faça com um frango assado inteiro parece sugerir a necessidade de aproximar mecânico e máquina de processos mais naturais.

Chaplin mostra-se profético em sua representação da luta por comida – e pelo controle de sua distribuição – na era das máquinas.²⁰³ Mas esse retrato está longe de romantizar os esquerdistas ou os sindicatos: tão logo a restrita hora do almoço termina, outro operário entra correndo e anuncia que estão em greve. Assim, o novo emprego de Charlie evapora-se em menos de um dia – como todos os outros.

Em *Tempos modernos*, tanto a marginalização quanto as tentativas de integração giram em torno da comida. A fome e as dinâmicas da refeição comunitária são centrais em três cenas nas quais me concentrarei:

- *Almoço com um traficante de drogas na prisão*
- *Furto: bananas, pão e o viver de bicos*
- *Jantar com a Gamine em “lares ideais” – imaginados e reais*

PÓ NO SAL DA CANTINA DA PRISÃO

Depois do colapso nervoso, Charlie é liberado do hospital e acaba pegando uma bandeira vermelha caída de um caminhão – sem saber, passa a “liderar” uma marcha. Os cartazes exibem “Liberdade ou morte” e expressam “solidariedade” em várias línguas. Ideais consagrados, poder-se-ia pensar, mas é claro que agitar por liberdade ou tomar partido dos trabalhadores há muito é criminalizado e retratado como subversivo nos EUA. Confundido com um líder comunista, Charlie é jogado na prisão com criminosos comuns. As cenas na prisão oferecem uma variante do tema de “entrar na máquina” para conseguir acompanhá-la. Aqui, o ritmo só pode ser mantido por meio da criminalidade – como quando Charlie ingere “pó nasal” que um criminoso ao seu lado havia despejado no saletiro. Num acesso de heroísmo induzido por cocaína, Charlie frustra uma fuga. Ganha, assim, o status de “herói da classe trabalhadora” – e uma libertação precoce (e indesejada). Também vence um episódio pessoal da “guerra do pão” enquanto está sob efeito da droga.

Antes disso, havia beliscado pequenos pedaços do lanche de seu colega de cela – usando astúcia e engano. Mas somente sob o efeito da cocaína consegue a força bruta necessária para pegar o pão para si. É, portanto, duplamente recompensado – tanto pelas autoridades quanto pelos detentos – por ingerir uma substância proibida. Mas esse “trabalho interno” só o leva de volta à rua, onde “o apetite parece estar ligado à culpa e à criminalidade como condição da cultura moderna.”²⁰⁴

FURTO DE COMIDA E O VIVER DE BICOS

A *Gamine* aparece pela primeira vez na tela como uma ladra desejável, fazendo gestos de Robin Hood e poses de pirata. Ela corta bananas em um barco e as joga para crianças famintas no cais, com uma faca entre os dentes. Uma bela pirata, de fato. Sua redistribuição de riqueza é imediatamente compreensível, diante da pobreza que vemos e da miséria de sua

família, que logo conhecemos. Mas o barco e as bananas são propriedade privada. Quando o dono a vê, ela foge e, em seguida, engaja-se num gesto gratuito de transgressão: come a banana diante dele com gosto provocador – talvez com um leve subtexto sexual.

Como o Vagabundo, a *Gamine* está sempre fugindo da polícia, mas também foge dos funcionários da assistência social, após seu pai ser morto em uma manifestação de rua. Ela nunca parece comer algo que não tenha sido roubado – mas a “teatralidade do espaço” nos diz que isso lhe é de direito.

Enquanto os furtos da *Gamine* são carregados de *pathos*, a carreira de furto do Vagabundo é jogada para o riso. Mas esse riso carrega um subtexto afiado sobre a interligação entre desejo e criminalidade nos tempos modernos. Os dois companheiros de rua se unem por um pão roubado. O Vagabundo tenta assumir a culpa pelo furto, num gesto típico de sua galanteria. Mas também há cálculo: é uma forma de retornar à prisão. Vale notar que, na verdade, é o policial quem leva o pão.

Quando a polícia descobre que a culpa de Charlie é fictícia, ele é abandonado em frente a uma lanchonete. Sua busca por comida e abrigo se realiza ao viver de bicos no restaurante – e depois ele recruta o próprio policial como cúmplice. Chamado para testemunhar que Charlie não pode pagar a conta, o policial o envia de volta à prisão – de barriga cheia.

O viver de bicos torna-se um empreendimento conjunto quando Charlie, fantasiando uma vida de fartura em um lar ideal, declara que conseguirá essa moradia compartilhada “nem que tenha que trabalhar para isso”. A oportunidade bate à porta quando ele consegue emprego como vigia noturno numa loja de departamentos. Mal bate o ponto, ele introduz clandestinamente a *Gamine* e a conduz até a lanchonete da loja, onde ela pode se fartar de calorias vazias. Como na fábrica, Charlie transforma a loja em parquinho – e em cobertura de luxo para seu novo amor, que pode se enroscar em peles e dormir em uma cama luxuosa.

Eles “engoliram o consumismo”? Estão experimentando novas identidades – ou novas máscaras – como crianças numa casa de bonecas. Quando a *Gamine* veste um casaco de pele, também usa maquiagem glamourosa, como se fosse de repente a Cinderela. Charlie desliza de patins, em estado de graça. Mas identidades inalcançáveis logo são deixadas de lado como roupas emprestadas. Alguns ladrões surpreendem Charlie, cujos joelhos tremem; um deles atira, mas apenas abre buracos

em um barril de rum. Apavorado, o Vagabundo se põe diante do rum jorrando com a boca aberta. Em pouco tempo, ele está em outro estado alterado de consciência. Um dos intrusos reconhece Charlie da fábrica, e logo estão todos imersos em camaradagem etílica. Enquanto isso, a *Gamine*, glamourosa, dorme no colo do luxo. A vida fora da lei parece uma intoxicação.

Quando a loja abre na manhã seguinte. Charlie dormiu sob uma pilha de roupas. Uma cliente puxa uma camisa branca, que acaba sendo a do Vagabundo. Quando ele é extraído, os consumidores e os gerentes ficam horrorizados, e Charlie e sua Cinderela são expulsos sem cerimônia. Charlie é levado de volta à cadeia mais uma vez. O episódio da camisa, lido simbolicamente, sugere que os consumidores querem os produtos ou serviços oferecidos pelas classes subalternas, mas não querem os próprios trabalhadores. Não querem ser lembrados da presença daqueles cuja carne e trabalho sustentam seu conforto e lazer consumista.

UM PEQUENO GOSTO DO PARAÍSO – EM BUSCA DO “LAR PERFEITO”

O tema de comer em casa com a pessoa amada como um paraíso inalcançável se desenrola em duas fantasias paralelas. O primeiro lar é imaginado por Charlie; o segundo, uma cabana da era da Depressão, é reivindicado pela *Gamine*. Mas em ambas as cenas, a felicidade momentânea vivida pelos personagens depende de uma suspensão compartilhada da descrença.

Encenar a felicidade doméstica começa com imaginá-la. A fantasia suburbana de Charlie acontece depois que o casal é lançado de um camburão policial na rua (mais uma vez, cuspidos por uma máquina)²⁰⁵. Eles tinham sido presos por roubo – o pão da *Gamine*; a refeição gigantesca do Vagabundo. Fugitivos da justiça, vagam por um bairro suburbano e se sentam no meio-fio, onde assistem a uma demonstração de felicidade conjugal exagerada, com uma dona de casa delirantemente alegre beijando o marido que sai para o trabalho. O que Charlie descreve para a *Gamine* é uma paródia da vida de abundância suburbana que, já naquela época, atraía jovens profissionais para longe das fazendas ou das cidades. Ao voltar para casa, sua mulher, de avental, lhe serve um bife. Ele pode estender a mão pela janela e pegar uma laranja ou uvas. E a vaca vem quando ele chama – ela se ordenha sozinha.

Enquanto corta a carne, a “*Gamine* real” o chama de volta à realidade. Um policial está de pé sobre eles, exigindo que encarem os fatos. Estão em propriedade privada e devem ir embora.

Apoiando-se na breve discussão de Gerald Mast sobre o uso da imaginação onírica²⁰⁶ por Chaplin, David Lemaster argumenta que deveríamos reconhecer “a importância dos sonhos [e fantasias] para estabelecer uma simpatia piedosa entre Charlie e o público”. Segundo Lemaster, esse “motivo é na verdade um dos favoritos de Chaplin para definir ainda mais a máscara do Vagabundo”²⁰⁷.

Que o Vagabundo usava uma máscara que havia evoluído para uma forma mais engajada socialmente deve ser óbvio, se virmos o filme tanto em seu contexto biográfico quanto histórico. Em *Minha Autobiografia*, Chaplin recorda um período de depressão e de “sentimento contínuo de culpa” enquanto levava uma vida luxuosa em Hollywood nos anos 1930. Ele ficou incomodado com “o comentário de um jovem crítico que disse que Luzes da Cidade era muito bom, mas beirava o sentimentalismo, e que em meus filmes futuros eu deveria tentar me aproximar do realismo”. Chaplin concordou²⁰⁸.

Tempos modernos, então, foi a tentativa de Chaplin de “se aproximar do realismo”. Uma aproximação tênue: Chaplin insistiu em fazer um filme mudo nove anos após o início da era sonora, e o sentimentalismo estava entranhado em seu personagem. Mas como mostra a biografia de David Robinson, Chaplin estava se radicalizando nos anos 1930.²⁰⁹ A “máscara” do Vagabundo em *Tempos modernos* estava alinhada com o espírito da época. O Vagabundo há muito demonstrava uma tendência a infringir as leis e viver à margem da sociedade – perto o bastante para conquistar jovens atraentes, mas longe o suficiente para evitar ser responsabilizado por suas infrações ou suas escapadas românticas. Em *Tempos modernos*, o Vagabundo evoca nossa “pena simpática” tanto por seu desejo evidente de domesticidade quanto por seu desconforto diante da era das máquinas. Sua fantasia sobre a abundância de um Éden suburbano expressa uma sátira mais politizada. Reconhecemos o exagero dessa fantasia, e nosso riso é mais mordaz se enxergarmos nela um reflexo de nós mesmos. A maioria de nós acredita nesses sonhos, em alguma medida. Mesmo que a realidade nos traga de volta, esses sonhos de felicidade romântica ou consumista muitas vezes se mostram mais fortes que a realidade.

Mas Chaplin não foge completamente do realismo ao encenar o outro lado do paraíso – a “cabana perfeita” da *Gamine*. No especial Chaplin Today, Philippe Truffault destaca como Luc e Jean-Pierre Dardenne comparam essa humilde moradia às cabanas de favelas da era da Depressão²¹⁰.

O interlúdio da cabana se dá 10 dias após Charlie ser levado da loja de departamentos; a *Gamine* o espera do lado de fora da prisão. Eles contemplam a cabana como se fosse São. Mal entra e Charlie já declara: “É o paraíso” – mas logo uma tábua despenca e acerta sua cabeça, a mesa desaba e parte do telhado desaba. “Não é o Palácio de Buckingham”, ela admite. Mas o dia termina com as ilusões e a inocência intactas – a *Gamine* dorme num colchão no chão, e o Vagabundo, como um menino Jesus na manjedoura, se enrosca no feno de um celeiro.

A sequência-chave na cabana ocorre no dia seguinte. Charlie repreende a *Gamine* por roubar comida, e ela pisca – eis a atitude de *Tempos modernos* frente ao roubo cometido por pobres. A cadeira do Vagabundo afunda entre as tábuas frágeis do chão. Sem problema: esta é uma refeição móvel; eles apenas movem a mesa e recomeçam. Mas a instabilidade da casa é o avesso da irrerealidade da fantasia do Vagabundo. Não há lugar para eles na hospedaria dos tempos modernos.

Ao ler o jornal, Charlie vê que as fábricas reabriram. Interrompendo a refeição, sai correndo para conseguir emprego, querendo comprar um “lar de verdade”. Por um triz, consegue um cargo como assistente de mecânico, que será interrompido por uma greve. Ao sair da fábrica, Charlie mais uma vez tem um desentendimento com um policial – e volta para a cadeia.

Quando é libertado, a *Gamine* conseguiu um emprego para ele no café onde trabalha como garçom e dançarina. A refeição comunitária ali contrasta vivamente com os tipos de alimentação mostrados no restante do filme. O ambiente remete às origens de Chaplin no teatro de variedades. Sugere que o único lar possível para os dois é o domínio do entretenimento. Mas nem isso lhes será permitido: os assistentes sociais alcançam a *Gamine*, e os dois fogem em estilo vaudeville. Sem espaço para apresentações, só resta ao Vagabundo um lar: a estrada.

Fãs de Chaplin já viram esse final muitas vezes: ele literalmente caminha entre duas nações que não podem ser seu lar, como em *Pastor de almas* (*The Pilgrim*, 1923). Mas ao sair das telas de prata para sempre, ele parte com sua amada. A melodia açucarada de Smile encobre o que

é, na verdade, um fim agri-doce para essa tentativa de “realismo cômico” com consciência social. O Vagabundo e sua companheira viram as costas aos tempos modernos e seguem, esperançosos, em busca de comida, abrigo e sustento em alguma outra ordem social.

CONCLUSÃO

Apontei anteriormente que a resposta de *Tempos modernos* aos problemas do consumo – máquinas devoradoras, crise alimentar e consumismo – constituía, em conjunto, uma espécie de revolução por rejeição. Definir completamente e explorar as implicações desse termo vai além do escopo deste ensaio, mas quero esboçar seu significado e sugerir como ele pode moldar nossa avaliação de *Tempos modernos* dentro da carreira de Chaplin e da história do cinema.

Duas perguntas me ocorrem sobre a revolução cômica de Chaplin pela rejeição: o que está sendo rejeitado? E essa rejeição é revolucionária?

O termo “revolucionário” foi esvaziado de sentido pelo uso excessivo na publicidade e na política conservadora. Eu o aplico aqui de maneira restrita a uma obra de arte que satiriza uma ordem econômica e política. Revolução é “mudança profunda de uma situação” ou “derrubada de uma ordem e sua substituição por outra”, em termos políticos. Chaplin se opõe a uma contrarrevolução econômica: a imposição draconiana do regime taylorista²¹¹. E em *Tempos modernos*, ele dramatiza os efeitos deletérios da era das máquinas sobre os pobres. A face do que ele rejeita é a obsessão pelo lucro, tão extrema que nem uma ida ao banheiro escapa à vigilância. Chaplin também rejeita um sistema de justiça criminal que, em *Tempos modernos*, persegue os pobres e impede uma distribuição justa de recursos. Mas Chaplin também rejeita boa parte da “revolução sonora” que “derrubou” a ordem silenciosa do cinema. As mudanças profundas que ela trouxe são mostradas como negativas, como a voz intrusiva de autoridades despóticas.

A questão de se essa rejeição é revolucionária não pode ser respondida objetivamente. Mas como obra de arte, trata-se de uma “sátira mordaz”. Há algo de cavalo de Troia no humor físico de Chaplin. Como na imagem do mecânico sendo alimentado após ser engolido pela máquina, níveis simbólicos mais profundos podem ser mais aparentes nos stills. O cartaz do filme, por exemplo, transmite essa polissemia: o Vagabundo

é o sabotador pronto a destruir a máquina. Mas também evoca Sansão, prestes a derrubar os pilares do templo inimigo. Se a mulher de Sansão o cegou, a *Gamine* dá a Charlie uma visão de lar – e um motivo para trabalhar. Ele já não pode engolir a lei marcial da era das máquinas, mas o amor conjugal dá sentido ao trabalho e ao jogo. Ainda assim, essa imagem também pode ser lida como uma crucificação – “pregado” à máquina. E, para um otimista, pode ser o rebelde silencioso erguendo os braços em triunfo.

Nossa visão retrospectiva desse filme deve ser moldada pela imagem final escolhida por Chaplin: não a *Gamine* indo para um convento, como filmado inicialmente, mas o casal partindo rumo ao horizonte vazio. Isso remete à iconografia do faroeste, e pode-se argumentar que essa fuga para um nada anti-social utópico é, no fundo, reacionária. Mas também há algo de arquetípico nisso: profetas que viram as costas a uma sociedade corrupta e vão ao deserto em busca de uma nova visão. Em termos cinematográficos, além do faroeste ou do *road movie*, outras tradições também são pertinentes. Charlie e a *Gamine* são “os únicos dois espíritos vivos em um mundo de autômatos”, escreveu o biógrafo David Robinson: “fugitivos espirituais de um mundo no qual [Chaplin] não via outra esperança”.²¹² O final do último filme mudo de Chaplin antecipa a tradição do “Último Homem na Terra”, que se tornaria um grande subgênero a partir dos anos 1950. O que cineastas posteriores encenariam como horror ou melodrama pós-apocalíptico²¹³, Chaplin prefigurou em forma de comédia – uma sátira pré-apocalíptica das máquinas e de seus guardiões desgovernados. Há ironia em sua representação de uma fuga da modernidade enquanto dormia com estrelas de cinema e circulava entre celebridades. Mas esse final também antecipa sua rejeição pelos EUA durante o macarthismo, e seu exílio na Suíça.²¹⁴

Em sua imaginação visual, *Tempos modernos* pertence às sinfonias urbanas que representam como as linhas de montagem moldam os humanos e a sociedade. Em termos cronológicos, está próximo dos frascos de leite em *Berlim – sinfonia de uma cidade* (Berlin Die Symphonie der Großstadt, 1927), de Walther Ruttmann. Mas ideologicamente, está mais perto dos fluxos de energia e consumo de *Koyaanisqatsi*, que, como *Tempos modernos*, são ao mesmo tempo distópicos e eufóricos. Ambos os filmes capturam a qualidade alucinatória de nossa vida sob um modelo ditado pelas máquinas. Mas ambos também permitem interpretações

mais benévolas, até celebratórias. Finalmente, além de antecipar a tradição do sabotador poético, *Tempos modernos* é a fonte de um crescente corpo cinematográfico que explora a interpenetração entre humanos e máquinas. Isso se tornou uma obsessão do cinema: as máquinas que criamos como servas tornaram-se mestres – colonizando nossos corpos e nossa imaginação. Todos os cineastas que exploram essa dinâmica estão, direta ou indiretamente, em dívida com Chaplin.

O GRANDE DITADOR

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Publicado em 26 de outubro de 2020 para Cinemateca Portuguesa,
Museu do Cinema – Duplos e Gémeos. Disponível online em: www.cinemateca.pt

Desde os anos 20 (pelo menos) Chaplin acalentou e frequentemente anunciou o projeto de um filme sobre Napoleão em que, evidentemente, ele próprio interpretaria o papel do imperador. Os psicanalistas da sua obra debruçaram-se sobre essa “fixação” e mais a retiveram quando o próprio Chaplin (nas memórias) contou que a mãe lhe contava que o pai era parecidíssimo com Bonaparte. David Robinson, o mais célebre e autorizado dos biógrafos de Chaplin, tem uma explicação mais prosaica e provavelmente mais verdadeira: Napoleão foi sempre um papel sonhado por grandes atores de pequeno tamanho.

Certo, certo, sabe-se que, depois de muitas notícias nos anos 20, Chaplin adquiriu em 1934 (quando filmava *Modern Times*) os direitos sobre o livro de Jean Weber, *La Vie Secrète de Napoleon I*, nesse mesmo ano, começou a trabalhar na adaptação, lendo e relendo o *Memorial de Las Cases*. Em 1936, o script ficou pronto com o título *Napoleon's Return from St. Helena* (ou ainda, *The Return*, *The Return from St. Helena*, *The Return of the Emperor*, *Napoleon's Return* ou *The Return of Napoleon*) e o *copyright* regista que foi “escrito por Charles Chaplin, da Grã-Bretanha, morador nos Estados Unidos, em Los Angeles, Califórnia, em colaboração com John Strachey, da Grã-Bretanha”. Strachey era um convicto comunista inglês, como Chaplin admirador de Roosevelt e Keynes.

Da leitura do *script* devem reter-se (pensando em *O grande ditador*) duas ideias base: 1) Napoleão conseguia fugir de Santa Helena graças à ajuda de um “duplo”, um guarda igual a ele que se oferecia para ficar em

seu lugar. Chaplin interpretava os dois papéis: o pobre guarda, muito chaplinesco, e Napoleão; 2) Napoleão, em Santa Helena, convertia-se a uma espécie de “socialismo fabiano” e à ideia da criação de um super Estado Europeu, dedicado à construção da Paz e da Democracia universais. As suas últimas palavras – no guião do filme – não estão longe do discurso do Barbeiro (ou de Hynkel – Barbeiro) em *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940).

Mas a vertiginosa evolução dos acontecimentos políticos na Europa, entre 1936 e 1938 e a crescente influência, sobre Chaplin, de alguns intelectuais marxistas americanos, levaram-no a mudar de ideias nesses anos e a decidir dedicar-se a assunto mais moderno e a personagem menos histórica. Talvez o pai tivesse sido parecido com Napoleão. Ele, Chaplin, certamente o era mais com Adolf Hitler, como desde a celebridade do último, caricaturistas e jornalistas tinham repetidamente sublinhado (havia até quem dissesse que Hitler tinha deixado crescer o bigode para se parecer mais com o ator mais popular do mundo). Os dois homens tinham nascido no mesmo mês e no mesmo ano: Chaplin, a 16 de Abril de 1889, Hitler a 20.

A pouco e pouco, Chaplin foi-se deixando seduzir pela ideia e em Setembro de 1938 (o mês dos acordos de Munique) apareceram as primeiras notícias garantindo que o próximo filme de Chaplin seria dedicado a Hitler. O autor não confirmou nem desmentiu. Manteve sobre rigoroso sigilo tudo o que se relacionava com a obra, conhecida apenas por “Produção, número 7”. Mas as dúvidas eram poucas sobre o que tal nome escondia. A Alemanha fez várias pressões diplomáticas para que Chaplin não fosse por diante; organizações americanas acusaram-no de poder prejudicar a desejável neutralidade dos Estados Unidos face à hipótese de uma guerra. Parece que a Casa Branca e o próprio Roosevelt não gostaram da graça, temendo-se das reações em países nazis ou pró-nazis.

Mas Chaplin estava já em posição de não temer nada nem ninguém. Se ainda parece ter hesitado (alguns historiadores, pelo menos, asseguraram-no) a declaração da guerra decidiu-o. A 9 de Setembro de 1939, seis dias depois do início da Segunda Guerra Mundial, as filmagens de *O grande ditador* começaram. A 15 de Outubro de 1940, o filme estreou-se em dois dos maiores cinemas de Nova York. A América ainda era neutral e, na Europa, depois da queda de França, a vitória de Hitler parecia consumada. A 16 de Dezembro, *O grande ditador* estreou-se em

Londres, na pior altura da blitzkrieg. Os ingleses adoraram mas foram os únicos europeus a poder ver o filme, proibido em todo o resto do continente, por submissão a Hitler ou por medo dele. Só em 1944-45, *O grande ditador* anunciou na Europa a hora da libertação. Também só em 1945 o vimos em Portugal, onde o salazarismo o recebeu com sorriso amarelo (e muitas tesouradas no discurso final) e a oposição o saudou em delírio, com promessas de amanhã que cantariam.

A história de *O grande ditador* é, pois, inseparável da história do seu protagonista (de um dos seus protagonistas) e o filme ficou – e ficará – emblemático da cruzada anti-fascista. Com ele, Chaplin acrescentou novos valores à coroa que já então o distinguia: fora o primeiro que ousara exorcizar pelo riso “a besta fera” que esmagou a Europa. Ousara mais do que combatê-lo. Ousara metê-lo a ridículo e transformar em farsa as paradas e as glórias do III Reich. É verdade que, mais tarde, admitiu que só o fez porque estava longe de conhecer toda a verdade. “Se eu soubesse dos horrores dos campos de concentração alemães, nunca teria feito *O grande ditador*. Não teria conseguido brincar com a insanidade homicida dos nazis”.

O grande ditador é um filme que convida a duas espécies de comentários. Uma é política, a outra tem que ver com o seu lugar na obra de Chaplin e com o desdobramento do autor/ator nos personagens de Hynkel e do barbeiro judeu.

Politicamente, pode notar-se que Chaplin é ainda “amável” com os nazis. Se conhecesse a realidade, não seria concebível que Schulz e o barbeiro fossem meramente presos depois da sua conspiração ou, mais ainda, que conseguissem fugir do campo de concentração onde não são especialmente mal tratados. A “trégua” conseguida por Schulz é pura ficção, como o é a hipótese (insinuada) que Hynkel só se decidiu a atacar os judeus, depois de um tal Epstein se ter recusado a financiar-lhe operações militares. E é pelos menos insólito que Chaplin tenha reservado a Benito Mussolini (ou seja Benito Mussolini) um lugar de rivalidade com Adenoid Hynkel (ou seja, com Adolf Hitler) como se o primeiro fosse mais astuto e poderoso do que o segundo. Para além desses aspectos (secundários) houve quem sentisse alguma incomodidade com a sequência da conspiração (parecendo dar razão ao lugar-comum que define os judeus – à excepção de Jaeckel – como cobardes) e sobretudo com a revelação de Paulette Goddard da “armadilha” (“Ocupem-se com

as vossas coisas e não pensem em bombardear palácios”). Pouco antes, durante a tal “trégua”, o barbeiro e Hannah quase compram medalhas com o retrato de Hynkel, parecendo dar jus à lenda de que os judeus demoraram a perceber e se acomodaram quase até ao fim.

Mas, ainda ao nível político, as reservas maiores ouviram-se sobre o discurso final. Para uns, (à esquerda) esse discurso foi sempre considerado demasiado sentimental e “humanista”; para outros (à direita) esse discurso foi sempre considerado filo-comunista e marcado pelos notórios marxistas que foram assistentes de Chaplin (Dan James, Robert Meltzer e Wheeler Dryden).

Essa polémica tem, sobretudo, interesse histórico. Já a outra – a que considera O ditador no contexto da obra de Chaplin – está longe de ter sido esgotada e permanece, porventura, a mais fascinante fonte de reflexão face a este filme.

Na história de Hynkel (como na história de Napoleão) Chaplin sempre esteve consciente que era chegada a altura de se despedir de Carlitos ou, pelo menos, de lhe construir um “duplo”. Já no passado, e em vários de seus curtas metragens (*Carlitos no teatro*, *A uma da madrugada*, *Os clássicos vadios*) Chaplin “desdobrava” Carlitos em papéis duais, normalmente situados nos extremos do espectro social. Só que “os dois” eram sempre Carlitos. Agora, as aparências claramente os distinguem: o barbeiro é ainda Carlitos (aliás, pela última vez o foi) embora com supressão de alguns famosos sinais exteriores. Hynkel é o anti-Carlitos, por mais que nele perpassem (sobretudo no muito ambíguo bailado com o mundo) características e *tics* do lendário personagem. E, no final, Hynkel “absorve” o barbeiro, ou seja, absorve Carlitos.

Com efeito, por muito que o famoso discurso possa ser o discurso do Vagabundo (se o Vagabundo algum dia o houvesse formulado) a imagem é de Hynkel, ou seja é uma imagem que antes deste filme nunca viramos. Sucede assim porque o Barbeiro foi confundido com Hynkel, foi vestido à Hynkel e, como Hynkel, se apresenta? Se é essa a motivação, a metamorfose é mais misteriosa. Porque é também verdade (e basta comparar esse discurso com os discursos anteriores de Hynkel) que o personagem, nesse momento, se distancia tanto do Barbeiro como de Hynkel. Quem vemos – ou em grande plano, ou em plano médio – é um terceiro personagem, que nasce e morre naqueles seis minutos de cinema e que é uma simbiose estranhíssima dos dois personagens que representou.

Nesse discurso, nasce Charles Chaplin, ou seja o ator Charles Chaplin, sem outra máscara de permissão entre ele e nós, e é o seu mito (o mito Chaplin) que se contrapõe tanto ao mito Hitler, como ao mito Carlitos. É ele – agora sem disfarces – aquele que se dirige ao mundo – como Hitler se dirigia – para nos fazer um discurso de conteúdo radicalmente oposto ao de Hitler mas de forma semelhante.

E aqui intervém o papel da fala e o facto de Chaplin (como Hynkel, mas também como Barbeiro) abandonar a mudez. No seu livro sobre Chaplin (*Charles Chaplin: The Self Made Myth*) José-Augusto França recorda como Chaplin, mesmo contra somas fabulosas, se tinha recusado, antes, a falar e recorda que ele teria dito que, se algum dia o fizesse, “o não faria através de uma farsa, mas do alto de uma tribuna”.

E é, efetivamente, do alto de uma tribuna que Chaplin ultrapassa quer as insignificantes falas do Barbeiro, quer os espantosos sons onomatopáicos que até aí saíram da boca de Hynkel. Até *O grande ditador*, Chaplin acreditou (aparentemente) que o poder da imagem que construía – o poder de Carlitos – era imbatível e que a voz só enfraqueceria, por redundância ou atenuação. Mas, perante Hitler, cujo mito fora forjado exatamente pela voz e pelo único meio tão poderoso como o cinema o era (a rádio) que força podia ter o silêncio? Hitler mudo era tão impensável como Carlitos discursivo. Hitler só com onomatopeias, necessário mas não suficiente. Era, pois, preciso que, numa encenação semelhante à dos discursos de Hitler (uma encenação pensada para Hitler, no alto de um estádio, em fundo de catedrais) se ouvisse – com o mesmo silêncio, os mesmos aplausos e as mesmas massas – outro discurso, de conteúdo diametralmente oposto, mas de ambição semelhantes. E era preciso que quem o dissesse fosse a personagem que resultava da fusão do Barbeiro e de Hynkel, de Carlitos-Chaplin, do mito nos seus dois registos, isto é o do criador e o da criatura. E era preciso ainda que o discurso fosse tão totalitário – e tão totalizante – como os discursos de Hitler o eram. O homem que começa por dizer, ainda tímido, ainda alheado, com aquele ar estranho que Garbitsch lhe nota quando o vê chegar, que não é quem quer ser “imperador do mundo”, acaba de facto por se dirigir ao mundo e acaba, de facto, por falar à humanidade inteira, como se esta estivesse tanto aos seus pés como estava aos pés do “outro”.

Por isso, o discurso final merece tão grande atenção. Não tanto pelo que é dito (retórico e melodramático) mas pelo modo como é dito e

como é visto. Enquadrado contra o céu, Chaplin acelera lentamente a sua “mensagem” até começar a martelar as palavras e a lhes dar um ritmo e uma pontuação que estão longe de ser o oposto do discurso de Hitler. Há uma semelhante vontade de encenação, uma semelhante força magnética e um semelhante aproveitamento da magia do verbo. Tanto e de tal modo que quando o discurso acaba (ou seja, quando se ouve a tempestade de aplausos), depois da frase “let us all unite”, Chaplin faz um gesto brusco com o braço esquerdo, como se, perdido no papel fosse repetir a saudação nazi ou levantar o punho. Num plano seguinte, esse lapso parece explicar-se, pois Chaplin leva a mão à cabeça, como quem não acredita no que foi capaz de dizer. É então que a sua imagem se extingue e ficamos com Paulette Goddard, a Hannah a quem as suas últimas palavras se dirigem. Mas esse lapso, essa elipse, ou essa substituição são ainda emblemáticos. A “descida no humano” já não pode ser conduzida nem guiada pela imagem que acabara por ser – ela também – a do absoluto poder.

Por isso, se pode perguntar legitimamente, no final desta obra singularíssima, se o efeito oposto pretendido por Chaplin não é também efeito idêntico. Pretendendo anular duas máscaras (a máscara de Hitler e a máscara de Carlitos) Chaplin terá finalmente alcançado que essas máscaras fossem reforçadas até ao limite para que tendiam, isto é, até à sua permanência como símbolos. E nenhum filme, nenhuma obra, terá simbolizado tanto, no imaginário do século XX, os mitos de Carlitos e de Hitler, como *O grande ditador*. Revê-lo, é ainda rever na quintessência, a forma paradigmática como o proletário e o opressor se enfrentaram no imaginário e na ideologia desse século.

MONSIEUR VERDOUX

JACQUES LOURCELLES

Publicado originalmente em *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Le Grand livre du mois, 2001, pp. 978–979.

Tradução de Luiz Soares Júnior

O mais intrigante dos filmes de Chaplin; seu caráter enigmático – ninguém pode se vangloriar de ter exatamente captado o sentido do filme – preservou-o intacto do envelhecimento. Uma parte do enigma reside na relação existente entre Verdoux e as diversas encarnações passadas de Carlitos. A priori, o vagabundo e o assassino de mulheres não possuem nada em comum. Porém, um exame mais atento revela que sim. Verdoux conserva ao menos duas características de Carlitos, uma débil e inútil, a outra monstruosamente intensificada. Como Carlitos, Verdoux é um ser sensível, dotado de compaixão, mostrando em certas ocasiões um grande coração. Ele possui também o sentido da adaptação social e a ferocidade de Carlitos, tão característica dos primeiros curtas. De fato, ele estende à sociedade o seu espelho: negociismo diabólico, destruição, extermínio. “Von Clausewitz afirmou que a guerra era uma extensão lógica da diplomacia. *Monsieur Verdoux* pensa que o assassinato é a extensão lógica dos negócios” (comentário de Chaplin pouco antes do lançamento do filme). Verdoux é o produto lógico – e lúcido – da sociedade e da época onde vive. Justamente porque Verdoux é um personagem lúcido – que ele se refrata e se contempla agindo –, é que o filme pode tornar-se cômico. Sua comicidade está mais próxima de De Quincey que do humor inglês tradicional, e dá a este retrato de assassino uma dimensão profundamente perturbadora, em particular em razão desta estranha serenidade que o herói manifesta em seus crimes, no seu processo e diante da morte. Sem dúvida, ele

se concebe como inocente, e Chaplin não está longe de compartilhar seu ponto de vista.

A ideia de *Verdoux* veio a Chaplin pelo intermédio de Orson Welles, que projetava filmar uma vida de Landru. Welles pediu a Chaplin para interpretar o papel principal. Mais tarde, Chaplin retomou o projeto por conta própria, e creditou Welles nos créditos para evitar toda acusação de plágio. Ele trabalha no roteiro de novembro de 42 a maio de 46. A filmagem se desenrola num rompante em 77 dias, com um ultrapassamento mínimo – para Chaplin! – de 17 dias em relação aos 60 previstos. Pela primeira vez em sua carreira, Chaplin utiliza e respeita um plano de trabalho. Ele recorreu à colaboração técnica de Robert Florey, que foi sem dúvida em parte responsável por esta unidade e rapidez da filmagem, até aí desconhecidas de Chaplin. Este pensara em engajar Edna Purviance, sua primeira parceira, no papel de Madame Grosnay. Ela falta aos ensaios, e é substituída por Isobel Elsom. O filme obteve um sucesso comercial medíocre nos Estados Unidos e um sucesso de estima na Europa. (Nos Estados Unidos, as reações oficiais muito negativas terminaram de realizar o divórcio entre Chaplin, acusado de comunismo, e o país).

Incrivelmente surpreendente em relação ao que se esperava dele – como aliás foi o caso de todos os seus longas metragens – , *Monsieur Verdoux* desta vez ia longe demais para poder ser compreendido e assimilado imediatamente. Sua audácia, embora menor que a do *O grande ditador* (*The Great Dictator*, 1940), consiste na relação do filme com sua época. O filme é situado nos anos 30, mas a imensa perturbação que testemunha demonstra até que ponto Chaplin não digerira a Segunda Guerra mundial. Lemos em filigrana o quanto a decadência geral dos valores do antigo mundo o haviam afetado e transtornado. A isto se somam evidentemente, para intensificar sua amargura, certos eventos de sua vida privada e as campanhas difamatórias a que haviam dado pretexto.

No plano formal, seu domínio permanece o mesmo, mas aqui com um caráter confinado, uma voluntária estreiteza, uma tendência à abstração – em particular pelo uso intenso da litote (elipse) – que se conjugam bem ao clima de asfixia moral do filme. Os diálogos possuem uma extrema importância: eles permitem, sobretudo nas cenas espantosas com a jovem desesperada, a alternância entre o pessimismo e o otimismo de Chaplin, captados num equilíbrio particularmente instável. E é unicamente pelo

diálogo que este velho inimigo do cinema falado consegue imprimir um diapásão original a certos detalhes, certas cenas, como aquela da florista confusa pela corte insistente que Verdoux faz ao telefone a Madame Grosnay. *Monsieur Verdoux* se caracteriza enfim por uma verve cômica negra, muito caricatural, que emerge por exemplo nas cenas onde figura Martha Raye (seu papel tinha sido escrito por Chaplin especialmente para ela). Isto não impede o conjunto dos retratos femininos de possuírem uma tal variedade de nuances que foram com frequência subestimadas. É certo, *Monsieur Verdoux* se coloca antes de tudo como *jeu de massacre*. No entanto, a permanente tentação humanista de Chaplin ainda se manifesta, frágil luar flutuando sobre um oceano de cinismo e derrisão.

REVER VERPOUX

JACQUES RIVETTE

Publicado originalmente em *Cahiers du Cinéma*, nº 146, agosto de 1963.

Tradução de Luiz Soares Júnior.

Haveria um “em si” do cinema, do qual decorreriam regras e exceções? Quanto mais se dissemina isto, mais dificuldade tenho em crê-lo; o cinema, ao final das contas, não é nada além senão aquilo que fazem os cineastas, e a exceção – se ela possui o nome de Eisenstein, ou Buñuel, ou Chaplin – é uma exceção talvez, mas que consiste na conquista, e que não precisa se preocupar com a especificidade do cinema, já que a funda, assim como Bach ou Schoenberg preocupam-se menos em instituir uma escritura universal que em explorar sua própria linguagem, ou Michelangelo em servir mais à pintura (ou o cinema) que em se servir dela; a arte prefere ser capturada que cortejada. E estamos todos à vontade para admirar o aço cromado ou a pátina com que um Walsh, Dwan, Tourneur, Minnelli polem suas engrenagens; quais berloques idiossincráticos suspendem-se sob o dorso de suas obras, a elegância e a desenvoltura com que as transportam.; cada vez mais me é difícil não pensar, antes de tudo, no peso destas obras.

Quem é Chaplin? Um homem livre. Verdoux, quinze anos depois, é primeiramente isto: o filme de um homem livre (para retomarmos a fórmula de Rossellini, falando de *Um rei em Nova York*, 1957). Exceção esta espécie de homem; regra, pois o Chaplin de *Pastor de almas* (*The Pilgrim*, 1923) ou de *Verdoux*, o Buñuel de *Nazarin* (1959) e do *Anjo exterminador* (*El ángel exterminador*, 1962), o Renoir da *Regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) e de *Elena* (*Elena et les hommes*, 1956), mesmo o Brooks de *Entre Deus e o pecado* (*Elmer Gantry*, 1960), o Rossellini de

Vanina Vanini (1961), o Mizoguchi das *Irmãs de Gion* (Gion no shimai, 1936): eis alguns cineastas que possuem o fato em comum, deixando de lado os seus dissensos, de não serem simplesmente *metteurs em scène*; antes aqui se nota uma prontidão do toque que pode passar – e com frequência passa – por segura ou pobreza, um perfeito pudor das intenções que toma o esquematismo por máscara, e dissimula sob a rapidez do traço a riqueza das contradições profundas – um jogo infinito de trocas entre as significações e os meios. Verdoux é Carlitos; que o seja, mas também é Verdoux.

Mais adiante: qual o fito do cinema? Que o mundo real, tal como se oferece na tela, seja também uma ideia do mundo. É preciso ver o mundo como uma ideia, é preciso pensá-lo como concreto; dois caminhos, ambos com seus riscos. Quem parte do mundo e nele se instala arrisca-se fortemente a não atingir a ideia: estes são os perigos da atitude do “puro olhar”, que os leva a se submeter ao presente, a aceitá-lo tal e qual, a contemplá-lo, como se diz; mas tenho medo de que esta contemplação seja semelhante à exercida pelas vacas que olham os trens que passam, fascinadas pelo movimento ou pela cor e com pouca chance de um dia compreender a significação destes objetos de fascinação, e assim fazê-las se encaminhar antes para a direita que para a esquerda. Partir da ideia, risco inverso: restam neste território nove entre dez, e o campo da História (do cinema) é semeado pelos cadáveres destes filmes que todos os exercícios de respiração artificial só conseguiram animar no tempo de seu lançamento.

Mas estes cineastas (para voltarmos a eles), partindo também (parece-me) da ideia, ou do esquema (e o arranque é frequentemente ingrato, árido, sem brilho) recuperam pouco a pouco o real; é porque este esquema não é um esqueleto, mas figura dinâmica, e a justeza de seu movimento, de sua dialética interna, recria paulatinamente, sob nossos olhos, um mundo concreto: outro e explicado, mas ainda mais ambíguo, por ser desta vez ideia encarnada, e logo depois real trespassado de sentido. É também pelo fato de que a ideia já é ideia do mundo, visão conceitual (espetáculo ou metáfora): uma imagem-ideia – seja um grupo de convidados bloqueados num salão, ou o caçador estrebuchando como um coelho, ou o cadafalso diante do convento – ou seja mesmo um “personagem”, tão pleno de contradições que o filme não consista em nada senão no desvelamento metódico destas. Verdoux confia uma

multiplicidade de significações não tanto ao jogo de cena quanto à agilidade do ator em inventar, dir-se-ia, diante de nós: *mise en scène* em torno do jogo do ator principal, e confundindo-se com este jogo. Pois a ação do ator é criação contínua, um motor e um olhar ao mesmo tempo: Chaplin age e faz agir, mas se contempla agir e contempla seu ato através dos outros; ele organiza no espaço da tela uma deflagração do sentido, experimenta um agir julgado por suas consequências, de que ele pesa diante de nós, à medida em que o filme se desenrola, as fases e os objetivos: processo de homem de ciência.

Chaplin, Buñuel, Renoir, “filhos deste século científico”; sua *démarche* é a do físico ou do entomologista: o homem é para eles objeto de estudo e de experiência, mas este homem é antes de tudo eles mesmos. Dialética implícita em Renoir e Buñuel, que o gênio de Chaplin consiste em manifestar em plena luz – ao integrar o seu mito a sua pessoa, sua “lenda” ao seu mito, a História a esta lenda, e por um sistema de reações em cadeia, obter um corpo novo, irradiado por sua atividade, assim como a História, capturada pela armadilha do mito, revela suas mitologias.

Reconstituição de um objeto “de forma a manifestar nesta reconstituição as funções deste objeto”: definição, segundo Barthes, da atividade estruturalista, que comanda toda a arte moderna. Assim, Verdoux é Landru desmontado e reconstruído por Chaplin-Carlitos; simulacro, rigorosamente não-simbólico e sem profundidade, mas formal: “nem o real, nem o racional, mas o funcional”.

A vontade de infligir significação, afirmada pelo próprio recuo que Chaplin assume bruscamente em relação ao papel que interpreta; este recuo consiste no ato de um homem, e é equivalente ao de Brecht diante de *Mãe coragem*, de Fautrier diante de seus *Reféens*, de Boulez para com suas *Estruturas*: o sentido passou por ali, ele foi inscrito; a obra guarda o movimento desta passagem. Esta passagem é o seu movimento – a constatar e retomar.

A MORTE DE CALVERO

EDGARDO COZARINSKY

Publicado originalmente em *Senses of Cinema*,
março de 2023. Disponível *online* em: www.sensesofcinema.com
Tradução de Ana Moraes.

“Al diavolo l’America!” [“Ao diabo com a America!”]
Puccini: Manon Lescaut, III. 2

Chaplin morre em *Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952). É, de fato, a única vez em sua carreira cinematográfica que ele encena a morte. O penúltimo plano deste filme é um dos mais extraordinários de toda a obra de Chaplin como diretor. Para começar, a câmera permanece em plano geral enquanto se aproxima lentamente do grupo que cerca o velho palhaço morrendo no divã (ele foi transportado de seu camarim até as coxias para que possa assistir Terry [Claire Bloom] dançar). Os técnicos se movimentam ao redor, o gerente do teatro, simpático embora rabugento, recebe o médico, a música começa a ganhar força. À distância, não é possível dizer o momento exato em que as pálpebras de Calvero se fecham – sinal de que a vida se esvai —, mas o médico percebe rapidamente e um lençol é puxado para cobrir seu rosto. É então que a câmera, após essa série de pequenos gestos, como uma pantomima embalada por música de cena, recua bruscamente e enquadra Terry em close-up enquanto ela cruza duas vezes nosso campo visual durante sua dança. Corte: o plano seguinte, que é também o último, abrange toda a largura do palco, onde vemos a apresentação da jovem em silhueta (já não mais a luminosa Claire Bloom do plano anterior, mas sua dublê – uma escolha que não incomodava Chaplin, formado na era de ouro da ilusão cinematográfica).

Da morte à vida, da velhice à juventude, do colapso final à dança – nenhuma palavra que tente descrever o vínculo traçado por esse movimento de câmera evitaria banalizar a emoção desse instante. Como a mão no berço em *Intolerância* (Intolerance, D.W. Griffith, 1916), ele expressa o poder do cinema clássico, uma eloquência perdida que resiste à análise e se impõe com uma simplicidade que já não se pode mais permitir. E, no entanto, ao rever o filme, reconheço, surpreso, que logo no início – como era comum no cinema mudo – um intertítulo já anunciava: “O glamour dos refletores, dos quais a velhice deve se afastar à medida que a juventude entra.” Isso é algo de que a era sonora não desfrutava: o recurso à palavra escrita para algo além da informação, além da função de propulsão narrativa. E logo em seguida, um segundo intertítulo, ainda mais evocativo, ainda mais antiquado: “Uma história de uma bailarina e um palhaço...”

Foi o suficiente para nos fazer partir de 1952, ano de lançamento do filme, rumo a uma era em que os filmes americanos tinham dificuldade em digerir – senão rejeitavam abertamente – o legado de Welles, ainda não percebido como tal; uma era dilacerada entre os temores políticos da Guerra Fria e os temores industriais diante da chegada da televisão, pronta para se lançar numa aventura chamada Cinemascope. E, de repente, mais um intertítulo final: “Londres, uma tarde no fim do verão de 1914...” É, claro, a data dos primeiros passos de Chaplin no cinema, tendo chegado aos Estados Unidos no ano anterior; mas é também a data do fim de um mundo – o “mundo de ontem”, como diria Stefan Zweig em 1940... Ainda que a guerra de 1914–1918 seja esboçada como pano de fundo na segunda metade de *Luzes da Ribalta*, é o mundo destruído por essa guerra que o filme evoca. “Tarde no fim do verão”: aquilo que antecede o crepúsculo, essa “melancolia elegante do entardecer” mencionada duas vezes no decorrer do filme pelo personagem Calvero.

Ainda que Chaplin só viesse a saber do processo legal movido contra ele pelo Departamento de Estado quando já estava em Londres para a estreia do filme, a iminência do exílio é palpável em *Luzes da Ribalta*. Mas esse exílio é, na verdade, um retorno às origens. A Londres de outrora que o filme recria nos estúdios americanos, longe das grandes produtoras, assemelha-se à França sintética esboçada por algumas referências visuais imprecisas em *Monsieur Verdoux* (1947). É, naturalmente, o país da infância, o mundo do *music hall* que sobreviveria até os anos 1940,

dos músicos de rua – uma rica mistura da qual o jovem comediante da trupe Karno se nutriria para construir seu personagem.

Essa Londres evocada por Chaplin em *Luzes da Ribalta* é tingida de nostalgia idealizada: aqui a pobreza não é a miséria abjeta dos cortiços, e até mesmo o alistamento militar pode ser encarado com certa leveza. E, no entanto, a agonia da era eduardiana, no filme, não é o limbo insular que muitos testemunhos da época poderiam sugerir: em duas ocasiões o nome de Freud aparece no diálogo e, no momento em que ele (Calvero) ironiza as explicações que apenas oferecem sinônimos, conclui que, afinal, “uma rosa é uma rosa é uma rosa”, permitindo-se acrescentar, com tom maroto, que esse achado não é mau e mereceria ser citado. Esses lembretes do que havia de novo no contexto cultural da época, inesperados no escopo de uma obra visivelmente ligada ao melodrama vitoriano, mostram que o autor não queria se limitar a uma celebração melancólica de seus próprios dias passados.

*“Perduta la battaglia, vecchio re
senza regno e fuggente...”*
[“Você perdeu a batalha, velho rei
sem reino e em fuga...”]
Puccini: Turandot, I, 1.

Críticos e historiadores de outras épocas criticaram em Chaplin a verborragia de *Monsieur Verdoux* e *Luzes da Ribalta*, um excesso de reflexões sobre Grandes Temas – em sua maioria bastante convencionais – que ele se permitia expor com liberdade. Parece-me que, tendo resistido por tanto tempo ao cinema falado (ainda que não aos filmes com som), Chaplin reagia com sua habitual insolência: “Vocês queriam palavras? Pois aqui estão!” Depois dos resmungos e eructações proferidos pelas figuras de autoridade, desde *Luzes da cidade* (City Lights, 1931) até *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940), temos agora o próprio Chaplin falando ao final deste último filme. E ele fala para dizer coisas importantes, olhando diretamente para a lente em um close-up extremo: apesar dos cortes ocasionais para Hannah (interpretada, como que por

acaso, por Paulette Goddard – aquela que, até aquele momento de sua vida, parecia ter sido sua única companheira dotada de senso de humor e uma curiosidade intelectual que, nos Estados Unidos, costumava ser associada ao espírito judaico), é ao espectador que suas palavras são dirigidas de forma frontal. As últimas sequências de *Monsieur Verdoux* não economizam ao dizer, com ousadia, coisas que desafiariam os ouvidos dos vencedores recém-regressos da guerra de 1939–1945, num momento em que já ingressavam numa nova corrida armamentista. E *Luzes da Ribalta*, um filme sobre a velhice e o desencanto, que ilustra a arte de desaparecer para dar lugar à juventude, está repleto de reflexões que já não são sobre política ou sociedade, mas, ousamos dizer, sobre a vida.

Langlois viu em *Verdoux* um Chaplin envelhecido. Calvero declara essa identidade logo no início do filme: “comediante vagabundo” – é assim que ele é definido por um velho cartaz pendurado no quarto da pensão onde vive. Não há espectador que não reconheça a referência ao ver o filme – pelo menos não havia na época de seu lançamento: mesmo os mais jovens reconheciam a silhueta do vagabundo de Chaplin, sobrevivente de mil perseguições pelas autoridades, vulnerável apenas à beleza de mulheres jovens cujos encantos ele jamais poderia alcançar. Essa aceitação de seu lugar como outsider da tradição romântica – seu sorriso terno e ferido nos close-ups do fim de *Luzes da cidade*, sua figura fragmentada nas trilhas que desaparecem no fim de *O Circo* (*The Circus*, 1928) – encontra uma compensação tardia na relação casta e sentimental de Calvero com Terry: o sobrevivente envelhecido de uma tradição em desuso é amado pela jovem bailarina que, com sua ajuda, dá os primeiros passos na esfera de uma “arte nobre”...

Através da felicidade tardia de Calvero, é Verdoux quem recebe uma reparação por sua decepção – mais ideológica do que sentimental. Ele também havia salvado uma jovem bela e desencantada com a vida. Mas ela – leitora de Schopenhauer, incidentalmente – reaparece anos mais tarde, instalada na opulência, coberta de joias, amante de um fabricante de armas. (Marilyn Nash, a atriz serena e belíssima que desempenha o papel, deixou a tela para tornar-se, na vida real, Sra. Philip Yordan – roteirista famoso por emprestar seu nome a colegas perseguidos durante o macarthismo.)

O filme é ao mesmo tempo explícito e ambíguo sobre a arte de Calvero. Os dois primeiros números em que vemos o velho palhaço em cena

são apresentados como memórias sonhadas. O número seguinte se dá no presente da ficção: trata-se da admissão de um descompasso entre Calvero e seu público, uma humilhação para o artista. O último é uma série de quadros que resulta em grande sucesso – mas o filme deixa uma dúvida persistente: nessa noite comemorativa, organizada pelo gerente sob pressão de Terry, há de fato uma plateia contratada; no entanto, os planos do público homenageando Calvero parecem expressar uma hilaridade autêntica... A atuação de Chaplin é idêntica em todas essas ocasiões; o que muda, ao longo do tempo, é o gosto do público. Ainda que o amargor não domine *Luzes da Ribalta* – como virá a acontecer em *Um rei em Nova York* (A King in New York, 1957), onde Chaplin aparece como uma sombra de si mesmo (não por acaso, o rei exilado se chama *Shadov*, um nome cujos ecos escravos não são apenas evidentes, mas também inverossímeis) —, uma fala é carregada de crítica à cegueira das massas entre as quais indivíduos decentes podem naufragar.

Luzes da Ribalta foi por vezes acusado de certo grau de narcisismo, devido à proximidade entre personagem e autor. Contudo, existe uma distância precisa entre ator e diretor. A generosidade de Chaplin está além de qualquer dúvida: ele já havia concedido as melhores risadas a Martha Raye em *Monsieur Verdoux*; aqui, cede o fim do filme a Claire Bloom, enquanto ele permanece, de rosto coberto, ao fundo; antes disso, oferece a Buster Keaton uma entrada hilariante, a primeira em muito tempo. Mas é o controle de Chaplin sobre si mesmo que se revela notável. Seus dois close-ups mais intensos no filme também o mostram mais distante de sua máscara cômica, e sua atuação é totalmente internalizada: o plano em que ele remove a maquiagem depois do fracasso no *music hall*, e o plano em que, sozinho no palco após a audição de Terry, compreende que uma verdadeira artista acaba de nascer – e que tudo o que lhe resta é desaparecer. O *pathos* perfeitamente medido desses dois close-ups, com tempo e espaço calculados, prova que, para o diretor, o filme está acima da vaidade do ator.

Um filme que não pertence exatamente ao seu presente, por sua mise-en-scène no momento da produção e lançamento; um filme pessoal numa época em que a primeira pessoa ainda não era moda no cinema. Com o tempo, *Luzes da Ribalta* consolidou-se como um grande clássico. Pertence àquela categoria de obras cuja reputação os desvios da retórica e as convulsões da sociedade só fazem fortalecer. Em *Luzes da Ribalta*,

Calvero impede Terry de morrer, ordena que ela viva, ensina-lhe a viver; e depois morre, quando ela já está forte com tudo o que ele tinha a lhe transmitir. Talvez, sob as cinzas de seus atalhos hesitantes, a história do cinema seja também a história de um retorno às origens, de releituras, de novas definições, de legados.

SOBRE A CONDESSA DE HONG KONG

ERIC ROHMER

Publicado em BAZIN, Andre. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 99–113.
Tradução de André Telles.

Tenho algum escrúpulo, é escusado dizer, em tomar a batuta de Bazin, ainda mais que, disposto a segui-lo em tudo, só faço exceção quanto a isso no capítulo sobre Chaplin. Longe de sentir seu entusiasmo por Verdoux ou Calvero, odiei-os muito cordialmente, assim como Shadov, único ponto em que concordamos. Mas talvez essa minha aversão não passasse de uma homenagem disfarçada: quando vi *A condessa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, 1967), foi a paixão total. Meu fervor irradiou-se até os mais remotos Carlitos, levando junto, convém dizer, o grupo dos “falados” que não pude rever e contra os quais ainda se devem minhas prevenções, exceto talvez, curiosamente, por *Um rei em Nova York*.

Ao contrário de Bazin, que explicava Chaplin por Carlitos e seu mito, eu gostaria de estudar Carlitos à luz de Chaplin e sua direção, a qual nos é oferecida aqui – como outrora em *Casamento ou luxo* (*A Woman of Paris*, 1923) – em estado puro, longe da sombra projetada pela presença mitificante do herói. Pouco importa que meus argumentos sejam de natureza oposta aos de Bazin, e às vezes inclusive completamente antagônicos. Fico feliz de aproveitar a oportunidade para me reencontrar com ele: pois Chaplin era, no fundo, seu predileto, e o filme que, nos anos 1960, realmente me entusiasmou e inspirou sobre o cinema das ideias inovadoras foi precisamente *A condessa*.

Dito isto, já disse tudo, pois meus pensamentos são indizíveis. A bem da verdade, nem sequer são pensamentos, mas intuições, pressentimentos. Intuição, por exemplo, de que se Carlitos – ou Chaplin – não é todo o

cinema, como sustentaram zelosos paladinos, todo o cinema, para quem sabe procurar, está em Carlitos, em filigrana, e um cinema que, em 1972, não disse sua última palavra. Mas falar desse filme, analisá-lo, desmontar seu mecanismo, para quê? Ele não se explica, já que ele próprio é o princípio explicador. Pode-se dizer não por meio da Condessa, nada sobre ela. O melhor estudo a ser feito do filme é retomar, uns depois dos outros, os filmes de Chaplin e descobrir como anunciam, cada um à sua maneira, esse ponto de chegada que ele é na série, último até o presente, e provavelmente para sempre, desses pontos finais que são os Chaplins falados, incluindo *Tempos modernos* (Modern Times, 1936), que poderíamos por sua vez explicar dessa forma, às avessas de Bazin.

Aliás, como falar de um filme cujo principal mérito reside precisamente na dificuldade de se falar dele? Ora, em toda a história do cinema os filmes de Chaplin são aqueles que conseguiram ser os mais comentados. São também os mais fáceis de contar. Suas *gags* fazem rir “no papel”, ao passo que aquelas, digamos, de Buster Keaton não conseguem se reduzir em termos de discurso. No universo conceituai de Carlitos, o objeto vale pela ideia que se prende a ele – sua função usual ou desviada –, pouco importam sua forma, suas dimensões. Elas são determinantes, ao contrário, em Keaton, no qual o cômico pode nascer, sem referência alguma à função, ao tamanho ou à forma do motivo apresentado.

Os comentadores de Chaplin lhe prestaram o mau serviço de reduzir seus filmes a uma espécie de jogo de par-ou-ímpar, nos mergulhando nos tormentos e nas delícias de uma especulação em que o rito nasceria da expectativa, seja satisfeita, seja frustrada. Eles colocaram em evidência a inteligência dessa comicidade e a parcela de inteligência que ela exige do espectador, uma vez que o riso nunca nasce da própria coisa, mas do choque das ideias às quais serve de suporte. E o fizeram velando justamente o que pretendiam trazer à luz, a saber, o gênio propriamente cinematográfico de seu ídolo. A originalidade ou, mais exatamente, a estranheza do roteiro nos filmes do último período, o faz monopolizar o conjunto dos comentários, tornando subsidiárias, como o próprio Bazin admite, as questões “de estética formal da narrativa e da direção”. “*Luzes da Ribalta* (Limelight, 1952), escreve ainda, não se parece com nada”, frase que se aplica com não menos justiça a *Verdoux* (1947) e a *Um rei em Nova York* (A King in New York, 1957). Resumindo, *A condessa* confunde-se com a massa daquelas comédias hollywoodianas em que a

falsa dignidade de um personagem masculino é arrasada pelo capricho, a astúcia e o charme de uma mulher.

Ogden Mears (Marlon Brando), filho de família e diplomata, que volta aos Estados Unidos de navio, fica sabendo, na escala de Hong Kong, que, em vez do posto de secretário de Estado que esperava, obteve o de cônsul numa remota Arábia. Para afogar sua decepção, aceita o convite de um velho amigo de seu pai, “papai Clarke”, para irem terminar a noite num bar em companhia de três daquelas “autênticas” condessas que, nas boates de marinheiro, cobram 25 centavos a dança. Harvey (Sidney Chaplin), seu colaborador, está na farra. Uma das moças, Natacha (Sophia Loren), parece se interessar muito particularmente por nosso herdeiro.

Até aqui, nada de comicidade franca, a despeito de certas réplicas engraçadas e do pitoresco de “papai Clarke”: o riso ainda é promessa no descompasso entre o exterior dos personagens e o papel que pretendem desempenhar. No dia seguinte, encontramos Ogden de smoking, no divã de sua cabine, emergindo de uma pesada embriaguez, ao passo que o navio já levantou âncora. A situação tende pouco a pouco ao grotesco. Hudson, o camareiro (Patrick Cargill), trata de pôr ordem nas ideias e na toalete do patrão. Solenemente, retira-lhe as calças, enquanto o outro veste recatadamente um robe de chambre. Primeira *gag* verdadeira: Ogden abre um armário e volta a fechá-lo, dizendo: “Perdão!”, dá um passo atrás, se detém, retorna até o armário e nele descobre Natacha em vestido de noite. Ela não encontrara modo melhor de entrar nos Estados Unidos clandestinamente. Ele tenta explicar-lhe que aquilo é uma loucura, enquanto a conversa deles é incessantemente interrompida pelas entradas intempestivas de Hudson, de Harvey, do garçom trazendo o café da manhã (com o qual Natacha se regala, sem ligar para o fato de que o destinatário supostamente ainda não curou sua ressaca). É, sempre, a fuga desesperada da passageira clandestina para o seu esconderijo e o pânico do diplomata, que, irritado, acaba chamando o comissário-de-bordo. Porém, quanto este chega, ele se contenta em lhe perguntar qual é a próxima escala, e, assim que o homem se vai, propõe, até lá, uma trégua a Natacha.

A hora de dormir nos fornece alguns quadros de franco estilo burlesco. Ogden oferece seu quarto à condessa. Ele vai dormir no sofá da sala e lhe empresta um pijama dentro do qual ela sobra ridiculamente. Novas

incursões de intrusos durante as quais acontece, sempre com a mesma precipitação, a troca dos quartos e camas. No dia seguinte, pela manhã, prossegue o jogo com o camareiro. Chegaram à escala, mas Natacha não quer sair de vestido longo. Ogden vai comprar para ela um vestido numa galeria do lugar: a roupa é exageradamente grande. Irritado com a lentidão da moça enquanto Harvey vem anunciar a chegada de um grupo de jornalistas, Ogden ameaça-a de lhe arrancar à força do pijama e a persegue, acuando-a atrás de uma porta e arrancando-lhe uma manga...

A condessa conseguirá permanecer a bordo, mas não sem ter sido descoberta por Harvey, que acha que só se livrará dela à base de dinheiro. Trabalho perdido. Com o mar jogando, vem a cena cômica do enjoo, que evoca O imigrante. O próprio Chaplin faz então uma breve aparição sob os traços de um mordomo. À noite,

nova complicação: visita de um bombeiro hidráulico. Natacha não tem outra saída a não ser subir e se misturar à multidão de dançarinos. Ela dança com Ogden, depois com o capitão, que a toma pela passageira que não saíra da cabine desde o início da viagem. Um indivíduo escuro, que a conheceu em Hong Kong, a aborda: ela consegue se livrar, ajudada de maneira bem engraçada por Ogden e Harvey. A cena transfere-se por um momento para a cabine da famosa passageira que não sai. É uma adorável velhinha (Margaret Rutherford), cuja suave loucura permanece indiferente à avalanche de presentes destinados a Natacha. Mas eis que chega a notícia de que Mrs. Mears está à espera de seu marido em Honolulu, escala seguinte. Insensivelmente, o tom passa ao grave. Ogden vai dar a má notícia a Natacha e se emociona em seus braços. É uma verdadeira declaração de amor: não pode viver sem ela, vai convidá-la a ir para a Arábia, quando sua mulher estiver em Paris fazendo compras etc.

Porém, para legalizar a situação sempre irregular da condessa, há apenas um meio, sugere Harvey, é que ela se case com um norte-americano – Hudson, por exemplo. O camareiro presta-se sem pestanejar ao subterfúgio, e o burlesco faz uma reaparição ruidosa na “noite de núpcias”. Hudson dorme em uma das camas de solteiro e Natacha na outra. O homem, perturbado, faz caras entre amuadas e lúbricas e todo tipo de palhaçada, revirando toda a roupa de cama, até a chegada de Ogden, que, convencido de que sua mulher não subirá a bordo antes do dia seguinte, decide se reapossar de seu leito. O camareiro sai. Os namorados ficam a sós...

No dia seguinte, novos aborrecimentos para Natacha. Os serviços de imigração exigem seus documentos. Cansada da guerra, acuada de todos os lados, pois Mrs. Mears acaba de chegar, ela veste um pareô e, imitando os mergulhadores nativos, pula no mar. Podemos vê-la em seguida, em uma estrada havaiana, pedindo carona. Mas Harvey logo a encontra, ociosa em certa praia. Compra-lhe uma roupa, que ela vai vestir na cabine. Depois leva-a até o Grande Hotel e lhe reserva um quarto, fazendo-a passar por sua mulher. O vestido, desta vez, é pequeno demais: um botão está saltando.

Ogden e sua mulher encontram o falso casal. Harvey convida Mrs. Mears para dançar a fim de que os namorados possam conversar. Ogden reitera a Natacha sua promessa de levá-la à Arábia, mas, para não o comprometer, enquanto ele queria dançar, ela se esquivava antes mesmo que os outros dois voltem à mesa.

A embarcação vai partir. Na cabine, Ogden está sentado, prostrado, enquanto a mulher arruma seus pertences. Ela descobre o gigantesco sutiã comprado para Natacha junto com o vestido folgado. E a última *gag* do filme. Os cônjuges ajustam as contas com algumas réplicas decisivas, e chega o fim, patético em sua extrema simplicidade. Da cabine, somos transportados ao Grande Hotel. É noite. Natacha, sentada em frente a um compartimento envidraçado, contempla o barco, todo reluzente, em vias de aparelhar. Mas eis que percebemos, do outro lado do imenso *hall*, Ogden em companhia de Harvey. Pede a um maître que o conduza até a condessa. Através de uma massa de dançarinos e do tremolo dos violinos, ele consegue chegar até ela. A condessa se volta, ele a toma nos braços, e os dois põem-se a dançar...

Essa comédia sentimental se assemelha a mil outras com a marca de Hollywood. Não se trata mais de uma fábula, como antes, mas de uma historieta simples, em que a psicologia prevalece nitidamente sobre a moral. O diálogo, até aqui medido pelo conta-gotas, e sem qualquer outro papel didático, flui num curso normal e brilha por uma virtude cômica própria. Pensamos em Lubitsch, em Cukor ou, mais precisamente, em Hawks (*A noiva era ele*, 1949) ou Minnelli (*Teu nome é mulher*, 1957).

Deveríamos pensar que Chaplin, cansado de caminhar solitariamente, com a inspiração esgotada, tenha enfim se resignado a seguir a moda que ele achava estar em voga e que não passava, em 1966, daquela da véspera, se não da antevéspera? Nesse caso, *A condessa* seria a coisa mais melancólica do mundo, pois uma das marcas mais evidentes do gênio

de Chaplin, a partir do cinema falado, era não dever nada a ninguém, ignorar esplendidamente a evolução da arte do filme. E, nessa perspectiva, poderíamos criticar o cineasta justamente por ter se deixado arrastar num empreendimento que, se não mancha sua antiga glória, priva sua carreira do belo final que merecia (e que aliás teve, para Bazin, não com *Um rei*, mas com *Luzes da Ribalta*).

Observemos, todavia, embora esta seja uma base fraca para a defesa, que o projeto de *A condessa* data de 1937 e que não passava de um entre outros roteiros que Chaplin tinha em suas gavetas e dos quais se propunha a tirar um segundo *Casamento ou luxo*, isto é, um filme cujo protagonista não seria mais ele próprio.

Porém, deixemos de lado as circunstâncias atenuantes e abordemos a questão de frente. Vamos admitir: de nossa parte, enaltecemos como um trunfo de *A condessa de Hong Kong* aquilo que em geral lhe é criticado. A estranheza da obra anterior nunca nos pareceu ter mérito suficiente, jamais podendo ser considerada original. A verdadeira originalidade dos *Verdoux* e companhia existe além de sua estranheza – que exprime sobretudo uma falta, uma dificuldade de adaptação –, e, inclusive, a despeito dela. *A condessa* não se distancia mais da comédia norte-americana do que os Carlitos se distanciavam de Mack Sennett. Ela tem seu lugar, digamos, ao lado de *O esporte favorito dos homens* (1964), assim como *Em busca do ouro* (*The Gold Rush*, 1925) ao lado de *A general* (1926), de Keaton. Que Chaplin, em seus velhos dias, tenha manifestado o desejo de voltar às fileiras de onde saiu e em que prestou brilhantes serviços, isso é, claramente, marca antes de humildade que de rendição.

Um dos méritos do filme é demonstrar que a situação de Chaplin é menos excepcional do que se pretendeu. Prefiro fazer dele um dos mais belos florões – e não o único – de uma arte que talvez seja (*dixit* Bazin) a do século XX (portanto o mais fecundo e rico em talentos), logo, como pensaram muitos literatos, a exceção feliz no seio de um modo de expressão menor e balbuciante. Em todo caso, presta-se a ele um mau serviço continuar a ver nele esse monstro sagrado que se tornou sob o impulso interno de seu mito. Sejamos-lhe gratos por nos estender a mão e se apresentar pela última vez a nós sob a aparência furtiva e simples de um mordomo. Uma vez que ele nos entrega assim a nu sua direção, antes afogada nas brumas da mensagem, em vez de cerrarmos os dentes, mordamos a isca que ele nos lança.

Seria bom que a carreira da maior personalidade cômica da história do cinema terminasse com uma gargalhada – franca, rica, infantil, como provocavam os Carlitos. Chaplin só redescobre sua veia cômica sob preço de um sacrifício agora total. De *Tempos modernos* a *Luzes da Ribalta*, Carlitos morre por etapas, conservando ainda seu bigode em *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940), aparando-o para *Verdoux*, não conseguindo, no rosto glabro de Calvero, apagar completamente a lembrança do homenzinho de chapéu-coco. E eis que em *Um rei em Nova York* surgia um Carlitos do além-túmulo, uma Sombra, um Zumbi. Sob todas essas encarnações, o anacronismo do personagem, homem de caras e bocas, num mundo da palavra, cortava o riso.

Carlitos morreu, permanece a *gag*, mas nova dificuldade. Estamos longe da riqueza abundante dos anos 1920. Não é que nosso riso não seja solicitado em diversas passagens, e mostraríamos muita má vontade se nos mantivéssemos pétreos, pois a piada, às vezes bem velha, é introduzida com uma leveza, uma desenvoltura, uma elegância que a rejuvenescem. Não há *gags* na maior parte do tempo, mas antes tiradas, insinuações maliciosas, trotes de alegres farristas, como as peças que Harvey prega no ex-companheiro da condessa – a gota d’água na gola e o golpe do “encontro”.

Mas deixemos de lado essas ações paralelas, que se integram facilmente em um contexto realista, para nos determos nesse monstro quase pré-histórico que defende ciosamente aqui seus últimos centímetros de território contra o assalto da Verossimilhança. De fato, no filme inteiro há apenas duas *gags* verdadeiras, ambas complacientemente repetidas. A primeira, mais convencional, é a abertura da porta da cabine que desencadeia automaticamente uma reação de fuga representada com exagero. A segunda, de aparência menos tosca, relaciona-se ao vestuário, ou, mais exatamente, ao vestir e despir. Ambas representam a mesma motivação psicológica: o temor de uma intimidade violada, de uma nudez desvelada, pois nem os lugares se adaptam à situação, nem as roupas ao corpo.

O que faz rir não é o efeito físico em si – e, nesse caso, a invenção seria das mais pobres –, mas a forma como é recebido no pensamento do personagem, e, por consequência, no do espectador. Quanto mais o fato é simples e igual a si mesmo, mais a ideia se revela sublime e a cada vez diferente. O “psicologismo” do cinema de Carlitos – em que todo elemento visível é apenas indício de um pensamento, deflagrando

em nosso espírito um processo de associação que adquire vida própria e vai correr em nossa cabeça paralelamente às sensações recebidas da tela – aparece aqui em plena evidência e combina melhor com o tom, os diálogos e as situações da comédia intermediária do que com o moralismo das penúltimas obras, em que a moral só aparecia com a suspensão da direção.

O gênio destruidor de Chaplin, com Carlitos previamente eliminado, irá se exercer sobre a *gag*, mas sem atingir o aniquilamento total. Mesmo desmantelada, arremedada, desonrada, ridicularizada, a *gag* continua a aparecer como elemento deflagrador do riso, mas este, uma vez lançado, voa com suas próprias asas, atravessa com maior ou menor facilidade o abismo que separa o mundo burlesco, de onde brotou, do universo cotidiano, onde desemboca e repercute. Vê-se que Chaplin, longe de se considerar agora o único e de propor soluções que valem apenas para si, promovendo um ajuste de contas de Chaplin com Carlitos – ao passo que as contas que nos interessam são as do cinema com o cinema, do falado com o mudo —, apresenta muito humildemente sua resposta à pergunta das perguntas, para qualquer um que tenha praticado – ou amado – o cinema de antes de 1930 e ainda pretenda praticá-lo – ou amá-lo: Como conciliar o espírito da *gag*, seu aspecto fantástico e sua poesia com o naturalismo requisitado pelo cinema atual?

Pois não é que a expressão visual seja sobrepujada pela presença do som: há *gags* audiovisuais bastante eficazes, por exemplo, nos Irmãos Marx. O antagonismo não é entre som e imagem, mas entre um espaço-tempo reconstruído, dominado, se não falseado, e um mundo que se apresenta, ainda que não o seja, como um decalque exato da realidade, que, a princípio, “não é engraçada”. Em suma, em vez de ser a lei corrente, ela será exceção, rangendo no filme, ao passo que outrora cantava.

A *condessa* é ao mesmo tempo mais burlesca e mais realista que a maioria das comédias norte-americanas e, melhor que estas, consegue casar os inconciliáveis. O burlesco, no filme, parece resultar não da vontade de um autor que bruscamente optasse por mudar de registro, mas de um capricho, até mesmo de uma necessidade das coisas mesmas, que, sob o efeito de uma causa insólita, tornam – se verdadeiramente burlescas. Burlesco é o gesto do homem que tem medo, pois o medo impõe um ritmo ao gesto que sai da norma: por exemplo, as fugas desesperadas que se produzem a cada abertura de porta. A exacerbação da

representação não é efeito de estilo, mas fruto de uma contradição do ser humano, que, despojado da máscara social que lhe servia como segunda natureza, tem dificuldade para encontrar a si próprio. Toda a comicidade de *A condessa de Hong Kong* repousa no desmoroamento da fachada das conveniências. O tema não é novo, esteve inclusive muito na moda na época de Capra, mas aqui a verdade que esconde a mentira cotidiana toma o aspecto de falsidade para o nosso olho habituado à falsidade. O medo ou a lubricidade revestem-se de formas fantásticas, inverossímeis, porque justamente todas as coisas naturais são, em nosso mundo artificial, algo inverossímil.

Vamos adiante. Nascida unicamente dessa contradição, a comicidade seria breve, terminaria logo, não deixando, como a de *Um rei em Nova York*, senão um gostinho prévio de amargura. Porém, como vimos, se a *gag* é ela própria cerrada, concisa, resumida (tanto no espaço como no tempo), isso não a impede de estender seus tentáculos ao infinito, não materialmente, pelo engendrar de novas *gags* repercutindo em cascatas e provocando cascatas de riso, mas virtualmente, pelo fluxo de pensamento não menos em cascata que a imagem furtiva provoca. Esse pensamento – expectativa, previsão, prognóstico – faz mais que congelar um sorriso perpétuo em nossos lábios. Ele provoca um riso, riso de cabeça, não de diafragma, mas não menos físico, não menos extenuante. A estrutura dos filmes de Chaplin é monódica. A leitura deles se faz horizontalmente, seguindo-se o curso de uma melodia, por exemplo a executada por um violino, o violino de Carlitos. Melodia ora sustentada, ora relaxada, ora lenta, ora apressada, ora despojada, ora enriquecida de variações, cadências, arroubos. Aqui também temos monodia, porém mais seca, mais pobre: ficamos sensíveis menos à própria linha que à qualidade do som e à riqueza de seus harmônicos naturais. O riso não é tão límpido, tão nítido, tão incisivo como na exibição de Carlitos (e também temos nele, como assinalava Bazin, diversos exemplos de risos de “reflexo”), mas nem por isso acanhado, como se tornou mais tarde. E frequentemente “doloroso”, o que exige de nossa parte uma profunda tensão do espírito, mas dele nada se irradia de sombrio. Ele nos propicia a dúvida, contraditória e reconfortante impressão de que as coisas nos transcendem – e merecem nossa atenção – e que transcendemos as coisas – e, portanto, as merecemos. Em *Verdoux*, em *Um rei em Nova York*, rimos, mas um riso que se congela e nos dá vergonha, um riso obrigatoriamente breve,

uma vez que seus prolongamentos são trágicos. Aqui, ao contrário, o próprio eco remoto das *gags* vem colorir com alegria os gestos mais cotidianos dos heróis.

Dito isto, não se ri o tempo todo em *A condessa*. Chaplin, quando quer, sabe cortar o fio do riso, como o vimos fazer em *Em busca do ouro* ou em *Luzes da cidade*, e abrir amplamente as portas ao fluxo do enternecimento. Não uso a palavra de modo pejorativo. Por que querer mal ao autor por nos surpreender em lágrimas, quando soube manipular nossos risos? E o faz também, com tal sutileza, tal progressão, tal economia de meios que, também sob esse aspecto, não conseguimos desmontar seu mecanismo: pois a força persuasiva da música, por mais presente que se faça aqui, não explica tudo. Em suma, como nos Carlitos, o personagem, que ganhara nossa simpatia fazendo-nos cúmplice de suas estrepolias, revela-nos imperceptivelmente o drama de sua solidão e, é natural, nossos olhos ficam úmidos.

Mas, na verdade, quem é o “personagem”? Aquele que, sem dúvida alguma, figura no título do filme: a condessa, a mulher (uma mulher também era protagonista de *Casamento ou luxo*, em inglês, *A Woman in Paris*). Ao dizermos que Carlitos estava ausente desse filme, fomos um pouco precipitados: Carlitos, aqui, é Natacha. Algumas *gags* relativas ao vestuário o provam: o chapeuzinho – coco no qual a heroína corre para vomitar, os vestidos alternadamente grandes ou pequenos demais, e sobretudo o pijama com o qual, atrapalhada, Sophia Loren imita abertamente Carlitos, tornozelos juntos, pés afastados. E esses disfarces grotescos em nada tiram a graça da atriz, de sua feminilidade intensamente realçada. Não é a mulher que aparece masculinizada, nesse travestimento, mas, em retrospectiva, Carlitos feminilizado. Essa incerteza quanto ao sexo não desemboca em nenhum erotismo, seu tom permanece infantil, delicado. Porém, mais profundamente, o caráter andrógino de Carlitos (revelado em certas caras, pudores, contorções) postula uma aspiração para esse ser humano “total” impossível ao macho ou fêmea com tipos nitidamente delineados. Essa ideia está, por sinal, subjacente na mitologia puritana anglo-saxã: a exibição das características do sexo é ridícula, ao passo que os latinos gostam de se exibir de maneira ostensiva. Os parceiros masculinos de Carlitos, seus desafortunados adversários, são todos externamente fortes. Em contrapartida, as mulheres, tanto as megeras como as delicadas noivas, nunca exibem a feminilidade exacerbada, quase

monstruosa, que será aquela, nos últimos belos dias de Hollywood, das Jane Mansfield Jane Russel, Marilyn etc.

Em *A condessa*, o bruto masculino é Ogden, é Brando, ridículo com sua obstinada arrogância, a bestialidade que brota sob a roupa do diplomata. E o intérprete dá um toque no personagem que não teria sido dado por Gary Cooper, para quem o roteiro fora escrito. Para começar, a envergadura do ator pesa poderosamente sobre um papel cujos mínimos momentos vão se inscrever em um quadrado, ao passo que o de Sophia Loren se envolvera, com igual rigor plástico, no registro das curvas.

Mas a “charge”, por mais nitidamente desenhada, só faz valorizar mais – e este é o milagre do filme – as graças masculinas e femininas de ambos os atores – que são precisamente aqueles cujo físico e seu uso comum expõem-se muito particularmente aos perigos do ridículo. A postura é sempre ingrata, o gesto sempre belo. Que elegância e que acumulação de feiuras! A mulher em suas corridas precipitadas, seus trajes ridículos. O homem, em seus arrotos, bocejos, seus nus tristes. Porém, superando a amargura de *Um rei em Nova York*, que nos deixava à volta com nossos desgostos, *A condessa* redescobre o antigo otimismo de Carlitos, só nos apontando os desconfortos de nossa condição para melhor realçar sua insignificância em relação ao fluxo impetuoso e sereno de nossa vitalidade profunda, que dispersa e afoga em suas altas ondas todo o mofo de nossas pequenas misérias. É intencionalmente que fazemos nossa comparação com as imagens de ligação que mostram o mar batendo no casco do cargueiro. Imagens destinadas, assim como a locomotiva de *Monsieur Verdoux*, a marcar a fuga do tempo, mas, já nesse último filme, de forma menos “abstrata” do que imaginava Bazin.

Quanto a mim, fui menos sensível ao artifício bem banal de narração que à irrupção impressionante – com a música, por sinal, ajudando – da grande natureza no interior do mundinho do cargueiro, que manifestamente o ignora e lhe vira deliberadamente as costas. Essa natureza, que fará uma segunda e breve aparição sob o aspecto da praia havaiana, nós já a vislumbráramos no desvio das peregrinações de Carlitos, e é com uma imagem dela particularmente forte que ele põe, em *Tempos modernos*, o ponto final em suas aventuras.

Paradoxalmente, o ator Chaplin impedia, nas obras do cinema falado, nossa reconciliação com o mundo. Talvez porque a presença desse herói fabricado, e ainda não aceito, como era Carlitos, matava no embrião

todas as veleidades de aparição da ordem natural. Seja porque assumisse o caráter odioso da humanidade, seja porque buscasse chamar toda a responsabilidade para si, ele não encontrava nada na balança – ser insignificante num mundo insignificante. Aqui, pela intercessão da Mulher, o personagem redes – cobre sua realidade, sua carne e, ao mesmo tempo, o mundo.

Um relance sobre os segundos papéis confirma essa impressão. Se Harvey nunca faz careta, Hudson, em contrapartida, mantém – se do começo ao fim no registro cômico. E, como suas aparições são ora simultâneas, ora imediatamente sucessivas, eles contribuem para manter o clima de troca entre o natural e o artifício. Quanto às mulheres, são todas bonitas e maltratadas. A esposa do herói não é mais a matrona bigoduda de *Dia de pagamento* (Pay Day, 1922), mas a bela Tippi Hedren. Nesse filme, o mais desgracioso alcança a graça; o gracioso, em contrapartida, conhece a desgraça completa. Outro exemplo: a moça idiota, peremptória, e que só tem na boca seu “Papai acha que...”. Sua graça está nas palavras, salvo a *gag* breve, rudimentar, eficiente, do transistor, suscitando nos que dormem à tarde a mesma reação de pânico que as aberturas das portas na cabine. Se a juventude parece condenada – a despeito das aparições não menos encantadoras das quatro filhas de Chaplin —, o preço do perdão prescreve na deliciosa octogenária que, em consequência de um engano, recebe os presentes, flores e chocolates destinados à condessa. Ela nos dá não o espetáculo aflitivo de um “retorno à infância”, mas o de um capricho que só tem igual na primeira idade, uma loucura diante da qual a razão adulta não tem voz. Semelhante a Carlitos, Mrs. Gullswallow vive no mundo do puro desejo: onde desejo e realidade se confundem. Ela faz da realidade seu sonho sem precisar sonhar literalmente, como o herói de *Idílio campestre* (Sunnyside, 1919).

Se existe uma mensagem no último filme de Chaplin, talvez seja aí que convenha procurá-la. Eis que, aos oitenta anos, esse homem solitário, orgulhoso, sempre ocupado consigo mesmo, que considera nulo o que não é de sua lavra, um misantropo (pelo menos segundo a lenda), nos fornece a prova de que a vida está longe de ser tão triste como, até aquele momento, ele achava ser a vida que ele devia nos mostrar – com a condição de que soubéssemos olhá-la com o mesmo desapego que a velha dama, com a mesma doce loucura.

FILMOGRAFIA

COLABORADORES DE ROTEIRO E DIREÇÃO DE CHAPLIN

HOOMAN MEHRAN

Uma breve visão geral de *"Assistants to Mr. Chaplin"*, um artigo sobre os colaboradores de roteiro e direção de Chaplin que será publicado em um volume futuro da *The Chaplin Review*, com lançamento previsto para o início de 2007. Disponível *online* em: www.chaplin.bfi.org.uk. Tradução de Julio Bezerra.

Embora Chaplin se apresentasse como um cineasta completo, um exame cuidadoso de sua obra revela que ele tinha uma dívida especial com colaboradores que o ajudaram nas tarefas de direção e roteiro. Muitas vezes, esses colaboradores trabalhavam sem o devido crédito. E, quando recebiam alguma menção nos créditos, geralmente era por funções menores do que realmente desempenhavam. Atribuir exclusivamente a Chaplin o crédito por seus filmes ignora a correlação perceptível – ainda que não linear – entre sua produção criativa e as qualidades e capacidades dos assistentes que sempre o acompanharam. Já é hora das contribuições dos assistentes de Chaplin serem mais amplamente reconhecidas e estudadas.

MABEL NORMAND

Normand foi a primeira verdadeira colaboradora de Chaplin no cinema, após uma série de tentativas fracassadas de fazê-lo trabalhar sob a direção de outros. Embora a parceria tenha começado de forma conturbada com *Carlitos banca o tirano* (Mabel at the Wheel, 1914) os dois rapidamente estabeleceram uma boa relação de trabalho, com Chaplin assumindo gradualmente o controle e, por fim, ficando com o crédito exclusivo de roteiro e direção dos filmes que fizeram juntos em 1914, nos Estúdios Keystone. Em entrevistas posteriores, Normand minimizou sua contribuição, alegando que, nos primórdios do cinema, o papel do diretor era muito menos importante do que se tornaria mais tarde.

DAN ALBERT

Graças à pesquisa de Bo Berglund, hoje sabemos que Dan Albert foi assistente de direção de Chaplin em muitos dos seus últimos filmes produzidos nos Estúdios Keystone em 1914. Albert colaborou com Chaplin em alguns de seus maiores sucessos, como *Dinamite e pastel* (Dough and Dynamite, 1914) e *Carregadores de piano* (His Musical Career, 1914). Também aparece em muitos dos primeiros filmes de Chaplin na Keystone, desde *Joãozinho na película* (A Film Johnnie, 1914), seu quarto filme, produzido em fevereiro daquele ano. Albert faleceu aos 28 anos em 1919, e sabemos pouco sobre ele e o que se descobriu mais recentemente foi compartilhado por Bo Berglund em um artigo da *The Chaplin Review* na primavera de 2006: *Chaplin's Limelight and the Music Hall Tradition*.

VINCENT BRYAN

Letrista prolífico e viciado incurável em heroína, Vincent Bryan foi talvez o mais talentoso – e o mais trágico – dos colaboradores de Chaplin. Juntou-se a ele em 1915, quando Chaplin passava por uma crise artística temporária, ajudou-o a se recuperar e participou da criação de alguns dos filmes mais notáveis de sua carreira entre o final de 1915 e o início de 1917. Leota, esposa de Bryan e figurante nos filmes da Mutual, afirmou que ele também atuava como codiretor de Chaplin. A vida trágica de Bryan será tema de um futuro volume da *The Chaplin Review* dedicado aos anos da Mutual.

SYDNEY CHAPLIN

O meio-irmão de Chaplin também foi um comediante conhecido no teatro e no cinema, sendo mais lembrado como brilhante empresário de Charlie. Mas também atuou como conselheiro fundamental em seus filmes, começando com a série da Mutual (1916–1917). Cenas de bastidores de *Casa dos penhores* (The Pawnshop, 1916) revelam que Sydney praticamente dirigiu esse filme, e sua influência permaneceu forte durante o período da First National (1918–1923), em que também atuou em papéis coadjuvantes. Retirou-se para a Europa no final dos anos 1920, mas voltou para ajudar o irmão mais uma vez como conselheiro em *O grande ditador* (The Great Dictator, 1940).

HENRY BERGMAN

Bergman trabalhou com Chaplin por trinta anos, começando no período da Mutual em 1916. Era um ator de papéis pequenos, frequentemente aparecendo em múltiplos papéis num mesmo filme. Mais um “homem de confiança” do que um verdadeiro colaborador criativo, seu entusiasmo por qualquer gag proposto por Chaplin era sempre bem recebido pelo chefe. Atuou em todos os filmes de Chaplin entre *Casa dos penhores* e *Tempos modernos* (Modern Times, 1936), e insistia para participar de *Monsieur Verdoux* (1947) até sua morte, em 1946.

ALBERT AUSTIN

Amigo de Chaplin desde os tempos de teatro na companhia Karno, Austin reencontrou o colega em 1916, na Mutual, tornando-se ator frequente em seus filmes e conselheiro de confiança. Filmagens de *O aventureiro* (The Adventurer, 1917) mostram Austin e Henry Bergman desenvolvendo detalhes do enredo com Chaplin, embora ele só tenha recebido crédito oficial de colaborador em *Luzes da cidade* (City Lights, 1931). Austin teve algum sucesso como diretor após se separar de Chaplin, mas terminou a vida como segurança de estúdio na Warner Brothers.

CHARLES REISNER

Chuck Reisner começou a trabalhar com Chaplin na First National, em 1918, e deixou sua marca imediatamente ao ajudar e atuar no primeiro grande filme de Chaplin, *Vida de cachorro* (A Dog's Life, 1918). Quando Reisner precisou se afastar por motivos familiares, notou-se uma queda acentuada na qualidade dos filmes de Chaplin. Ele retornou em 1920 e contribuiu como assistente de direção e criador de gags em três obras-primas adicionais: *O garoto* (The Kid, 1921), *Pastor de almas* (The Pilgrim, 1923) e *Em busca do ouro* (The Gold Rush, 1925). Após se separar de Chaplin, Reisner teve uma carreira de destaque dirigindo praticamente todos os comediantes de Hollywood. Seu filho, Dean Reisner, que atuou em um papel de destaque em *Pastor de almas*, tornou-se um roteirista muito requisitado.

EDWARD SUTHERLAND

Um ator bem-sucedido, mas insatisfeito, Sutherland abandonou uma renda estável para se tornar assistente de Chaplin por US\$ 50 por semana. Foi o primeiro colaborador a reclamar publicamente do tratamento que Chaplin dava à sua equipe, mas as habilidades de direção que aprendeu nos sets de *Casamento ou luxo* (A Woman of Paris, 1923) e *Em busca do ouro* lhe garantiram uma próspera carreira como diretor em Hollywood. Sempre foi modesto sobre seu trabalho com Chaplin, dizendo em entrevistas no fim da vida que “apenas Chaplin dirigia os filmes de Chaplin”.

HENRI D'ABBADIE D'ARRAST

Assim como Sutherland, d'Arrast também auxiliou Chaplin em *Casamento ou luxo* e *Em busca do ouro*, mas com foco nos elementos não cômicos e nos detalhes da trama. Chaplin confiou em d'Arrast e Jean de Limur para fornecer a atmosfera francesa apropriada ao primeiro filme. O período de d'Arrast com Chaplin foi extremamente infeliz, e ele manteve um ódio duradouro por seu mentor depois da separação, tornando-se o mais amargurado dos antigos colaboradores. Na estreia da versão revisada de *Em busca do ouro*, em 1942, ele ficou furioso, mas não surpreso, ao ver que seu nome havia sido removido dos créditos. Em 1967, um ano antes de morrer, alegrou-se particularmente com o fracasso do último filme de Chaplin.

HARRY CROCKER

Crocker foi inicialmente contratado por Chaplin como roteirista, ator e companheiro, mas acabou conquistando o cargo de assistente de direção em *O Circo* (The Circus, 1928). Assim como d'Arrast, ajudou Chaplin a resolver complicações de enredo e também sugeriu algumas das melhores gags do filme. Atuou em vários papéis em *O Circo*, sendo mais lembrado como Rex, o equilibrista. Também teve um papel em *Luzes da cidade*, mas foi subitamente demitido no meio da produção, sem explicação. Suas cenas foram removidas do filme, mas ele manteve o crédito como assistente de direção. Duas décadas depois, os dois se reconciliaram, e Crocker assumiu a direção de publicidade de *Luzes da Ribalta* (Limelight), em 1952.

CARTER DE HAVEN

Talentoso *vaudevillista*, ator e cineasta nas décadas de 1910 e 1920, Carter De Haven alugou espaço nos Estúdios Chaplin a partir de 1918 para trabalhar em seus próprios filmes. Quando Chuck Reisner se afastou temporariamente, De Haven foi anunciado como substituto, mas não parece ter contribuído diretamente até *Tempos modernos*. Após isso, foi mantido em *O grande ditador*, dessa vez como ator, interpretando o embaixador do fictício país de Bactéria.

DAN JAMES

Dan James foi creditado como um dos três assistentes de direção em *O grande ditador*, mas sua principal contribuição foi transcrever as ideias em fluxo de consciência de Chaplin durante as sessões de roteiro, depois ditando-as para uma secretária. Como esquerdista dedicado, James ajudou Chaplin a refinar os aspectos políticos do filme e lutou para que Stalin fosse retirado da lista de figuras satirizadas.

WHEELER DRYDEN

O mais estranho colaborador de Chaplin foi seu meio-irmão mais novo, Wheeler Dryden. Criado pelo pai desde a infância, só reencontrou os irmãos já adulto, após escrever uma carta bizarra (preservada nos arquivos do BFI) para Edna Purviance reivindicando seu parentesco com Chaplin. Após reconhecê-lo, Chaplin o trouxe para o estúdio, onde atuou, conforme descrito por Robert Florey, como “ator, gerente de palco, produtor, secretário, responsável pelo figurino, carregador e bode expiatório”. Curiosamente, foi creditado como assistente de direção nos três últimos filmes americanos de Chaplin – ironicamente, o único papel que aparentemente nunca exerceu de fato.

ROBERT FLOREY

Robert Florey foi o único diretor já estabelecido que Chaplin trouxe para auxiliá-lo – e isso acabou sendo um grande erro. Amigo próximo de Chaplin desde os anos 1920, a colaboração aconteceu somente em *Monsieur Verdoux*, e a amizade não sobreviveu à tensão. Florey ficou

horrorizado com o quão primitivo e ultrapassado havia se tornado o método de trabalho de Chaplin, e como todas as suas sugestões para atualizar o filme eram ignoradas ou rejeitadas. Para piorar, Florey soube antes do lançamento que Chaplin pretendia minimizar sua contribuição nos créditos. Ele então recorreu ao Sindicato dos Diretores, que forçou Chaplin a reconhecê-lo na tela como assistente de direção do filme.

ROBERT ALDRICH

Em contraste com Florey, Robert Aldrich estava apenas começando uma carreira de sucesso no cinema quando trabalhou como assistente de Chaplin em *Luzes da Ribalta*. Logo perceberam que tinham estilos completamente diferentes: Aldrich defendia uma câmera mais ativa e fluida, enquanto Chaplin preferia planos estáticos. Em certo momento, Chaplin comentou com o assistente que parecia que estavam fazendo dois filmes diferentes. Em vez de confrontá-lo, Aldrich aceitou sua posição de executor de ordens, aguardando pacientemente pela próxima oportunidade em que seu aporte criativo fosse mais bem-vindo.

JERRY EPSTEIN

O último grande colaborador de Chaplin foi Jerome “Jerry” Epstein, que o conheceu no Circle Theater, uma companhia de repertório com a qual Sydney, filho de Chaplin, estava envolvido após a guerra. Epstein foi um assistente sensível, que ofereceu ajuda incondicional e apoio nos três últimos filmes de Chaplin. Às vezes, se apaixonava por uma ideia e lutava para que ela fosse mantida quando Chaplin pensava em descartá-la. Apesar de não ter ajudado Chaplin a escrever os diálogos, Epstein memorizava todas as falas e as soprava aos atores – inclusive ao próprio Chaplin! – quando eram esquecidas. Curiosamente, Epstein foi creditado como produtor do último filme de Chaplin, *A condessa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, 1967) uma honra que Chaplin nunca havia concedido a ninguém antes.

De tudo que já se escreveu sobre Chaplin e sua obra, apenas um estudo examinou de perto a ajuda valiosa que ele recebeu: *Chaplin's Collaborators*, de Jack Spears, originalmente publicado na revista *Films in Review*, em 1962, e revisado no livro *Hollywood: The Golden Era* (1971). O artigo "Assistants to Mr. Chaplin", de Hooman Mehran, vem preencher as lacunas desse trabalho seminal e atualizar o reconhecimento desses importantes colaboradores na construção da obra de um dos maiores artistas da história do cinema.

FASE KEYSTONE

CARLITOS REPÓRTER

Making a Living 1914 13 min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	
Henry Lehrman	Mack Sennett	Charlie Chaplin ,	Conklin, Emma Clifton
		Virginia Kirtley , Alice	, Billy Gilbert , Charles
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Davenport, Henry	Inslee, Eddie Nolan,
Reed Heustis	Enrique Juan Vallejo	Lehrman, Minta	Beverly Griffith, Grover
		Durfee, Chester	Ligon, Edgar Kennedy.

O fato de Carlitos Repórter representar a primeira aparição de Charlie Chaplin em um filme o torna automaticamente um marco cinematográfico. O filme apresenta Chaplin como *Slicker*, um malandro, falante e esperto. Ele está vestido com um sobretudo, ostenta um monóculo e um bigode caído. Uma cartola repousa sobre sua cabeça. Ele usa uma bengala. A aparição inicial de Charlie o mostra tentando extorquir dinheiro de um transeunte (Henry Lehrman), que se revela ser um repórter de jornal. No entanto, quando ele começa a flertar com a namorada do repórter (Virginia Kirtley), uma briga se inicia. Mais tarde, quando o repórter tira uma foto de um acidente de carro, Charlie rouba a câmera, corre para a redação do jornal e reivindica a foto como sua.

CORRIDA DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS

Kid Auto Races at Venice Cal. 1914 7 min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO
Henry Lehrman	Mack Sennett	Charles Chaplin,
		Henry Lehrman, Frank
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	D. Williams
Henry Lehrman	Frank D. Williams	

Esse filme é um excelente exemplo da inspiração de Mack Sennett para enviar uma equipe de filmagem a um evento real e usá-lo como pano de fundo para um filme de comédia improvisado. Quando Carlitos entra em cena, pode-se imaginar o quão eletrizante essa imagem deve ter sido para o público de 1914. Enquanto uma corrida de carros acontece de verdade, e os espectadores apreciam o evento, o vagabundo entra e sai do quadro

das câmeras. O diretor do cinejornal (Henry Lehrman) o empurra para fora do caminho, mas o vagabundo continua a caminhar em frente às lentes e a fazer poses diferentes. O público de cinema da época provavelmente reagiu da mesma maneira que o público da corrida de automóveis. Chaplin aparece pela primeira vez como Carlitos, personagem criado por ele mesmo, depois de vasculhar o departamento de figurinos dos estúdios Keystone para montar um figurino com peças conflitantes. O chapéu e o casaco são muito pequenos, as calças e os sapatos são muito grandes, o bigode foi aparado para acentuar, em vez de esconder, suas expressões faciais. Depois de vestir todo o traje e a maquiagem, ele trabalhou nos maneirismos e nuances do personagem.

CARLITOS NO HOTEL

Mabel's Strange Predicament 1914 17 min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	Chester Conklin,
Mabel Normand	Mack Sennett	Mabel Normand,	Alice Davenport
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Charles Chaplin,	
Reed Heustis	H. F. Koenekamp		

Carlitos no hotel apresenta Chaplin como um bêbado irritante que flerta agressivamente com mulheres no saguão de um hotel. Uma dessas mulheres é Mabel, que rejeita os avanços do bêbado com mais paixão do que qualquer outra. Isso só aumenta o interesse de Charlie. Mais tarde, quando Mabel, de pijama, é trancada do lado de fora do quarto, ela se esconde no quarto do outro lado do corredor, onde Chester (Chester Conklin) mora. Mabel acaba sendo descoberta debaixo da cama de Chester por seu namorado (Harry McCoy) e pela esposa de Chester (Alice Davenport). E embora Chaplin não figure especificamente na trama central do filme, cortes para suas façanhas no saguão e sua participação na ação no andar de cima (mesmo que apenas periféricamente) o destacam. Iniciado após Carlitos repórter, mas lançado depois de Corrida de automóveis, é uma típica comédia farsesca da Keystone, importante no desenvolvimento inicial de Chaplin. É o primeiro filme em que ele atua como Carlitos. É também a primeira vez que ele é dirigido por Mabel Normand, com quem ele eventualmente entraria em conflito em relação a ideias criativas, mas de quem ele manterá um carinho especial até sua morte precoce.

CARLITOS, LADRÃO ELEGANTE

A Thief Catcher 1914 18 min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	
Ford Sterling	Mack Sennett	Ford Sterling, Mack Swain, Edgar Kennedy,	William Hauber, Rube Miller, George Jeske, Charlie Chaplin

Chaplin disse em diversas entrevistas ter aparecido como um policial da Keystone durante seu início no estúdio. Como não havia evidência filmada, a lembrança de Chaplin foi desconsiderada. Mas havia de fato um filme perdido da Keystone, a comédia *A Thief Catcher*, filme redescoberto em 2010 numa feira de antiguidades, onde ele de fato aparece como um homem da lei. No filme, Sterling é um xerife que acaba sendo mantido em cativeiro em um barraco por um trio de ladrões. Quando Charlie Chaplin aparece na tela, há pouquíssima dúvida de que se trata de fato dele, vestindo um casaco de policial um pouco maior que o normal e um chapéu sem aba, e empunhando um cassetete. Chaplin inicia uma série de gestos “chaplinianos”: parando para levantar o cinto, depois erguendo a mão esquerda para o outro policial, depois transferindo o cassetete da mão direita para a esquerda e usando-o para cutucar Swain na barriga para chamar sua atenção. Quando Kennedy sai do barraco para se juntar ao seu parceiro, Chaplin empurra Swain para longe com a mão direita para chegar até Kennedy, e então dá um leve soco no ombro de Kennedy com a mão direita, enquanto assume a postura agachada e habitual.

DIA CHUVOSO

Between Showers 1914 15 min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	
Henry Lehrman	Mack Sennett	Charles Chaplin, Ford Sterling, Chester	Conklin, Edward Nolan, Emma Clifton, Peggy Pearce

De todas as comédias da Keystone em que Charlie Chaplin apareceu, *Dia Chuvoso* é a mais representativa do notável método de apresentação do estúdio. Muitas produções da Keystone se passam em um parque, onde os conflitos são resolvidos com chutes no traseiro e arremesso de tijolos. O enredo tipicamente simples de *Dia Chuvoso* mostra Charlie e Ford Sterling abordando a mesma jovem (Emma Clifton) após uma tempestade.

Quando ela hesita em atravessar uma poça d'água na rua, Sterling entrega à mulher seu guarda-chuva recém-roubado e sai em busca de madeira descartada para usar como ponte sobre a poça. Charlie aparece e tem a mesma ideia. Enquanto ele e Sterling clamam pelo melhor material possível para a ponte, um policial benevolente se aproxima e a levanta sobre a poça. Sterling retorna para recuperar seu guarda-chuva, mas a mulher acredita que ele é um presente e insiste em ficar com ele. Sterling reage violentamente e Charlie vem ao resgate. O filme termina no típico estilo Keystone, com tijolos voando, antes do fadeout.

JOÃOZINHO NA PELÍCULA

A Film Johnnie 1914 15 min EUA

DIREÇÃO	FOTOGRAFIA	Ford Sterling, Henry	Nichols, Bert
George Nichols	Frank D. Williams	Lehrman, Minta	Hunn, Dan Albert,
		Durfee, Hank Mann,	Walter Wright.
ROTEIRO	ELENCO	George Jeske, Billy	
Craig Hutchinson	Charles Chaplin,	Gilbert, Harry McCoy,	
	Roscoe 'Fatty'	Frank Opperman,	
PRODUÇÃO	Arbuckle, Peggy Pearce,	Bill Hauber, George	
Mack Sennett			

Um salto qualitativo se dá nesse filme de Chaplin na Keystone, *Joãozinho na película* analisa satiricamente a incipiente indústria cinematográfica e o efeito que os filmes já tinham sobre o público. Amontoados em galpões abandonados com péssima calefação, os filmes continuavam sendo um produto para as classes baixa e média. Carlitos é um desses cinéfilos, e o humor deriva de sua reação à beleza de uma estrela de cinema. Na cena de abertura, ele está do lado de fora de uma loja, que está funcionando como um cinema improvisado. Ele reage com afeição e deleite a um pôster de uma atriz do filme em cartaz, interpretada por Peggy Pearce. Carlitos faz uma mímica sobre a beleza dela apontando para a foto e girando o dedo indicador em torno do próprio rosto. Ele enfia a mão fundo em uma meia e encontra uma moeda de cinco centavos. Ao entrar no cinema, ele tenta ocupar seu lugar entre os espectadores. A cena da plateia assistindo ao filme é muito bem filmada pelo diretor George Nichols, um veterano da Keystone que estava trabalhando com Chaplin pela primeira vez. Nichols aponta sua câmera para a plateia, filmando suas reações ao filme que estão assistindo e cortando para o que está acontecendo na tela. Carlitos

imediatamente incomoda os espectadores já sentados, pisando nos calos e se sentando no colo deles até se acomodar na primeira fila. Assim que a atriz aparece na tela, Charlie aplaude freneticamente. Quando ela manda um beijo para o protagonista, Chaplin reage com os olhos trêmulos. Em uma cena posterior, quando ela é abordada por um homem maior, Charlie se levanta de seu assento e grita para a tela. Quando outros membros da plateia se aproximam dele, ele começa uma briga e é expulso da exibição.

CARLITOS DANÇARINO

Tango Tangles 1914 12 min EUA

DIREÇÃO	FOTOGRAFIA	'Fatty' Arbuckle, Edgar Kennedy, Chester Conklin, Frank Opperman, Charles Avery, Al St. John, Bill Hauber, Glen Cavender,	Eva Nelson, Hank Mann, Alice Davenport, Rube Miller, George Jeske, Harry McCoy, Minta Durfee, Peggy Pearce, Bert Hunn.
Mack Sennett	Frank D. Williams		
PRODUÇÃO	ELENCO		
Mack Sennett	Charlie Chaplin, Ford Sterling, Roscoe		

Carlitos dançarino é um dos filmes mais rudimentares da Keystone, baseado em situações pastelão sem um enredo definido. É também um dos primeiros filmes de Chaplin mais interessantes. A abordagem de Sennett como diretor era o método de apontar e filmar. Mas sua tentativa de manter a ação no quadro é um pouco mais concentrada, porque a atividade em seus filmes era muito mais instável. Como o filme foi dirigido pelo próprio Sennett, as reações são grandiloquentes, as quedas são mais espetaculares e o movimento é rápido e constante. O fato de a premissa do filme ser apenas várias pessoas causando estragos em um salão de dança o torna um dos filmes mais tipicamente simples da série Keystone em que Chaplin aparece. O filme também é um exemplo bastante engenhoso de caos cômico. Uma série de conflitos superficiais sustenta a premissa do filme e é completamente dependente de piadas e personagens.

CARLITOS ENTRE O BAR E O AMOR

His Favourite Pastime 1914 16min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	
George Nichols	Mack Sennett	Charles Chaplin,	Harry McCoy, Bill
		Roscoe "Fatty"	Hauber, Billy Gilbert,
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Arbuckle, Peggy Pearce,	Rube Miller, Bert
Craig Hutchinson	Frank D. Williams	Frank Opperman,	Hunn, George Jeske,
		Edgar Kennedy,	Hampton Del Ruth.

Chaplin revisita seu personagem bêbado que interpretava nos palcos em Carlitos entre o bar e o amor. Seu “bêbado” gozou de alguma notoriedade no teatro, então era natural para Mack Sennett capitalizar isso em filmes. Chaplin entendia o personagem bem o suficiente para aprimorá-lo em cada situação da trama, e já havia se mostrado hábil no pastelão. No entanto, o filme é muito mais focado nos personagens do que qualquer filme anterior de Chaplin, e o diretor parece permitir que Chaplin explore as possibilidades de seu personagem. O filme começa com Charlie e Roscoe Arbuckle entre aqueles bebendo em uma taverna do bairro. Arbuckle é um sujeito particularmente desleixado e tenta roubar sutilmente a bebida de Carlitos, esticando-se casualmente e pegando o copo. Ele então tenta extorquir dinheiro de Chaplin, explicando, com gestos que indicam que tem muitos filhos. A resposta de Carlitos é cuspir em seu rosto. Esse ato de vulgaridade é como ele será representado ao longo do restante do filme. Carlitos flerta bêbado com a esposa de outro homem, é empurrado pelo valentão da vizinhança, chuta outro cliente através das portas de vaivém do banheiro, joga cinzas na mão de um engraxate enquanto ele gesticula pedindo gorjeta e dá um tapa no traseiro de um homem curvado sobre a pia lavando a louça. Quando o homem quer limpar o sabão dos olhos, ele lhe entrega o pano de engraxate, que deixa seu rosto preto.

O MARQUÊS

Cruel, Cruel Love 1914 16min EUA

DIREÇÃO	ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Kennedy, Minta Durfee, Eva Nelson
George Nichols, Mack Sennett	Charles Chaplin	Frank D. Williams	
	PRODUÇÃO	ELENCO	
	Mack Sennett	Charles Chaplin, Edgar	

Com uma narrativa muito mais consistente do que qualquer outro curta-metragem de Chaplin na Keystone, a história o mostra ajudando uma bela empregada doméstica (Eva Nelson) que torceu o tornozelo. Ele é pego pela noiva (Minta Durfee), que tem uma ideia errada e devolve abruptamente seu anel de noivado, sem querer vê-lo novamente. Ele tenta se explicar, mas sem sucesso, então ele volta para casa. Desanimado, ele decide cometer suicídio tomando veneno. O mordomo (Edgar Kennedy), observando, percebe que seu patrão tolo simplesmente consumiu água e ri alto de outro cômodo enquanto Charlie se contorce em agonia, acreditando ter se envenenado. Enquanto isso, o namorado da empregada, o jardineiro (Bill Hauber), explica à noiva que Charlie era inocente, e ela o manda entregar um bilhete de perdão. Ao receber o bilhete, diz ao namorado que é tarde demais, então ele corre para chamar a noiva. Acreditando que lhe restam apenas alguns segundos de vida, Charlie chama uma ambulância. Quando os médicos chegam, o mordomo lhes faz confidências, então eles entram na brincadeira e se divertem com o assustado. A noiva chega, acreditando estar correndo para o leito de morte de seu amado, mas o mordomo também lhe diz que ele não corre perigo. Ela corre e conta ao noivo, que reage espancando o mordomo e os médicos em uma selvagem batalha pastelão. Chaplin e sua noiva então se abraçam enquanto a imagem se esvai.

CARLITOS E A PATROA

The Star Boarder 1914 16min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO
George Nichols	Mack Sennett	Charles Chaplin, Minta Durfee, Edgar Kennedy, Gordon Griffith, Alice Davenport
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	
Craig Hutchinson	Frank D. Williams	

Carlitos, residente em uma pensão, é o favorito da esposa de seu senhorio. Seus colegas de pensão sentem inveja da situação e não gostam de Carlitos por isso. Eles combinam de assustá-lo com um boneco. Ele se assusta e corre para a polícia. Enquanto isso, um vagabundo se esconde em um armário. A polícia o encontra, fazendo de Carlitos um herói. O jovem filho travesso do senhorio, no entanto, tirou uma série de fotos comprometedoras e as exhibe para todos em um show de lanternas mágicas. Dois escândalos são revelados: uma foto mostra Carlitos beijando a esposa do proprietário. Outra mostra o proprietário flertando com outra mulher. Apesar de ter o mesmo diretor e roteirista do excêntrico e superior *O Marquês*, *Carlitos e a patroa* é um filme muito mais comum e o resultado final é um típico Keystone descontrolado. Embora a premissa seja interessante, e os flertes e a conclusão descontrolada sejam os principais ingredientes de Keystone, *Carlitos e a patroa* fracassa. A comédia é um pouco superficial, dependendo de piadas e situações previsíveis. Mesmo a tentativa habitual de Chaplin de criar nuances e alguns momentos solo interessantes não acrescentam interesse suficiente.

CARLITOS BANCA O TIRANO

Mabel at the Wheel 1914 18min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	Charlie Chaplin,	Minta Durfee, Alice
Mabel Normand,	Mack Sennett	Harry McCoy, Chester	Davenport, Charles
Mack Sennett	FOTOGRAFIA	Conklin, Mack Sennett,	Avery, Fred J. Wagner,
ROTEIRO	Frank D. Williams	Edgar Kennedy, Mack	Dan Albert, Charles
Charles Chaplin	ELENCO	Swain, Bill Hauber,	Lakin, Eddie Nolan,
	Mabel Normand,	Grover Ligon, Dave	Dave Lewis.
		"Any" Anderson,	

Chaplin, dessa vez no papel de um vilão, competindo com o carro de corrida do rival, oferece uma carona para Mabel em sua moto, mas a deixa cair em uma poça d'água. Em seguida, ele se junta a alguns personagens suspeitos para sequestrar seu rival pouco antes da corrida pela Copa Vanderbilt. Com o namorado trancado em um galpão, Mabel toma o lugar dele. Charlie faz o que pode para sabotar a corrida, chegando a fazer o carro de Mabel capotar.

Essa é a primeira comédia de dois rolos em que Chaplin aparece, mas é frequentemente descartado como um filme excêntrico e esquecível. Na

verdade, Chaplin aproveita bastante a oportunidade para interpretar um vilão. A direção é interessante por funcionar dentro dos parâmetros da Keystone, estendida a dois rolos, e por os diretores optarem por apresentar Charlie no contexto de um filme estrelado por Mabel Normand. Embora seja claramente um coadjuvante, seu tempo de tela o torna um ponto focal. Durante as filmagens, uma desavença entre Chaplin e Normand chegou ao ponto em que ele quase foi demitido, outro fato que torna o filme um marco. Por conta disso, Chaplin logo foi autorizado a escrever e dirigir seus próprios filmes. O atrito que ocorreu entre Normand e Chaplin foi por ele novamente tentar criar material próprio para suas cenas, o que distraía o diretor. Ser rejeitado por veteranos como Henry Lehrman, Mack Sennett e George Nichols era inconveniente, mas Chaplin ficou especialmente ofendido quando uma novata de 21 anos descartou suas ideias como impertinentes. Ela gostava de Chaplin e admirava seu talento. Mas ela estava dirigindo uma comédia de dois rolos pela primeira vez e precisava se concentrar sem se distrair com um dos atores querendo acrescentar ideias diferentes. Chaplin discutia, ela respondia, e Chaplin caminhou até a calçada, sentou-se e se recusou a trabalhar. Mabel reagiu aos prantos. Os figurantes brutamontes se prontificaram a dar uma surra no pequeno Chaplin. Pelo fato de Normand ser a namorada de Mack Sennett na época, ele imaginou que seria demitido. Ao saber da situação, Sennett, preocupado com o orçamento, não iria demitir Chaplin e Normand também não queria isso. Sennett estava recebendo relatórios de donos de cinemas sobre os primeiros filmes de Chaplin. O comediante já estava se tornando uma estrela, e os cinemas clamavam por mais filmes “com aquele vagabundozinho”. Sennett precisava de Chaplin e queria que ele concluísse mais filmes rapidamente para atender à demanda. Assim, ele assumiu a direção de *Carlitos banca o tirano*. Mabel Normand e Charlie Chaplin logo superariam o desentendimento e permaneceram amigos depois disso.

CARLITOS E O RELÓGIO

Twenty Minutes of Love 1914 10min EUA

DIREÇÃO	codiretor por	FOTOGRAFIA	Durfee, Edgar Kennedy,
Joseph Maddern,	algumas fontes)	(não especificada)	Chester Conklin, Eva
Charles Chaplin	PRODUÇÃO	ELENCO	Nelson, Josef Swickard,
(creditado como	Mack Sennett	Charles Chaplin, Minta	Gordon Griffith.

Carlitos está perambulando pelo parque, arrumando confusão com um pretendente ciumento, um homem que acha que ele roubou seu relógio, um policial e até mesmo um garotinho, tudo porque nosso amigo não consegue parar de bisbilhotar.

Carlitos e o relógio é uma típica comédia no parque da Keystone, bem como talvez o filme mais importante em que Chaplin fez até esse momento. Por muitos anos esse filme foi apontado como sua estreia na direção, tornando este curta-metragem um marco cinematográfico. No entanto, há evidências de que foi dirigido por Joseph Maddern, sem que Chaplin tenha recebido créditos em nenhum registro existente. Por conta disso atribuíam a sutileza das situações, a inteligência das piadas e a destreza da pantomima à visão do comediante. Mesmo sabendo que Maddern dirigiu Vinte Minutos de Amor, essa perspectiva poderia muito bem ser verdadeira. A popularidade repentina e explosiva de Chaplin, aliada ao seu forte desejo de contribuir ainda mais para seus filmes, levou Sennett a lhe dar mais controle sobre a produção. Querendo garantir que a realização do filme fosse a cabo, devido à possibilidade de Chaplin não compreender totalmente o processo de produção, Sennett optou por designar um diretor impessoal como Maddern, que aceitaria confortavelmente as ordens e permitiria a Chaplin toda a contribuição criativa que desejasse.

BOBOTE EM APUROS

Caught in a Cabaret 1914 23min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO

Mabel Normand

PRODUÇÃO

Mack Sennett

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

ELENCO

Charlie Chaplin, Mabel
Normand, Edgar
Kennedy, Chester

Conklin, Alice

Davenport, Josef

Swickard, Mack Swain,

Gordon Griffith, Minta

Durfee, Hank Mann,

Billy Gilbert, Bert

Hunn, Phyllis Allen,

Eva Nelson, Grover

Ligon, Glen Cavender,

Wallace MacDonald,

Alice Howell, Dan

Albert, Bill Hauber.

Carlitos é um garçom desajeitado em um cabaré de quinta categoria e precisa suportar as ordens rígidas de seu chefe. Ele conhece uma garota bonita no parque e finge ser um embaixador, mas precisa lidar com o ciúme do noivo dela.

Na época em que Chaplin fez *Bobote em apuros*, as ideias que conseguia inserir através de seu personagem nas telas estavam alcançando o público do cinema. Os donos das salas cinema inundaram Sennett com pedidos

por mais filmes com Chaplin. Desejando atender, e percebendo que Chaplin estava se tornando o artista mais lucrativo da Keystone, Sennett ordenou que seus diretores permitissem que o comediante oferecesse sugestões criativas. Resolvida suas diferenças, Mabel Normand agora tinha um interesse genuíno em Chaplin e atendeu a sugestão de Sennett de bom grado. Embora Normand seja creditada como única diretora nos registros existentes da Keystone, é bastante óbvio que ela dá a Chaplin a mesma liberdade que Joseph Maddern teve com Carlitos e o relógio. No entanto, esta produção de dois rolos tem uma narrativa mais forte, maior profundidade dos personagens, melhor humor e uma composição de cenas mais eficaz. Sua facilidade diante das câmeras é palpável. Até esse momento, o filme é o ponto alto de sua experiência na Keystone e pode ser considerado o melhor Chaplin da Keystone que o comediante não dirigiu.

CARLITOS E A SONÂMBULA

Caught in the Rain 1914 16min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

Mack Swain, Alice

Davenport, Alice

Grover Ligon,

Ted Edwards

PRODUÇÃO

Mack Sennett

ELENCO

Charles Chaplin,

Howell, Harry Russell,

Slim Summerville,

Quando um casal se separa no parque, Carlitos se envolve com a moça e é espancado quando o marido a encontra novamente. Ele aluga um quarto no hotel deles, e ela entra sonâmbula no quarto dele, de modo que, quando o marido retorna do passeio, precisa sair novamente para procurá-la. Carlitos leva a moça de volta ao quarto, mas precisa subir no parapeito da janela sob um aguaceiro.

Mesmo aqueles que preferem desconsiderar a fase de Chaplin na Keystone, precisam admitir ao menos a importância de no estúdio ter nascido seu icônico personagem Vagabundo, e que foi lá que ele começou a dirigir seus próprios filmes. O fato de Carlitos e a sonâmbula ser a estreia de Charlie Chaplin na direção o torna um marco cinematográfico. A relutância de Mack Sennett em permitir-lhe o controle total da direção, o apoio de Mabel Normand para que Chaplin tivesse a chance e os constantes conflitos de Chaplin com diretores anteriores, como

Henry Lehrman e George Nichols, finalmente culminaram com esta oportunidade. O resultado é o mais preciso e um dos mais engraçados trabalhos de Chaplin na Keystone. Em comédias de um rolo, a narrativa do enredo é geralmente substituída por situações e piadas. Chaplin, no entanto, não mantém a simplicidade em um esforço para investigar possibilidades cômicas. As configurações são muitas, as situações intrincadas, e a comédia é inspirada.

CARLITOS CIUMENTO

A Busy Day 1914 6min EUA

DIREÇÃO

Mack Sennett

PRODUÇÃO

Mack Sennett

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

ELENCO

Charles Chaplin, Mack Swain, Billy Gilbert, Ted Edwards

Carlitos interpreta uma mulher ciumenta que persegue o próprio marido durante um desfile militar. Disfarçada, ela interfere em uma filmagem ao confundir pessoas e, por fim, acaba sendo empurrada por seu marido no cais.

O cenário de *Carlitos ciumento* é um desfile militar comemorativo da abertura do porto de San Pedro, Califórnia. É mais um exemplo da equipe da Keystone participando de um evento real e filmando sua comédia dentro e ao redor dele, com figurantes prontos na plateia e ações da vida real que acontecem ao fundo. Não há enredo. O filme é pouco mais do que uma série de batalhas pastelão repletas de tropeços, intercaladas com o evento em andamento. Há um momento particularmente interessante em que a esposa percebe uma câmera de cinejornal filmando o evento e se distrai o suficiente para se aproximar do diretor e tentar entrar na cena. É uma espécie de homenagem à estreia de Chaplin no Keystone Corrida de automóveis para crianças, onde ele faz exatamente isso.

A MALETA FATAL

The Fatal Mallet 1914 18min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	Mabel Normand, Mack Sennett, Mack Swain
Mack Sennett	Mack Sennett	Charles Chaplin,	

Três homens lutam pelo amor de uma garota encantadora. Carlitos e outro pretendente (interpretado pelo próprio Mack Sennett) se unem contra o terceiro e jogam sujo, atirando tijolos e usando um martelo. No entanto, Carlitos trai seu parceiro, perdendo assim sua confiança e a garota no final. A Maleta fatal é um desses filmes, feito durante o que parece ser uma pausa criativa para o crescimento de Chaplin como ator e diretor. A comédia pastelão é superficial, mas tem pelo menos um ponto marginal de interesse. Aqui, Chaplin, Sennett e Normand trabalham dentro dos parâmetros mais elementares de uma comédia da Keystone. O que eles conseguem fazer dentro da estrutura limitada não resulta, contudo, em nada que possa ser verdadeiramente considerado inspirado.

CARLITOS, LADRÃO ELEGANTE

Her Friend the Bandit 1914 18min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	Mabel Normand, Charles Murray.
Mack Sennett	Keystone Studios	Charles Chaplin,	

Carlitos interpreta um bandido elegante com quem Mabel flerta. Mabel organiza uma festa. Carlitos comparece como um conde francês (Conde de Beans). O comportamento grosseiro de Carlitos choca os outros convidados. Os policiais são finalmente chamados e expulsam Carlitos da festa.

DOIS HERÓIS

The Knockout 1914 27min EUA

DIREÇÃO	Minta Durfee, Edgar Kennedy, Charlie Chaplin, Al St. John,	Avery, Glen Cavender, Harry McCoy, Mack Sennett, Rube Miller, Slim Summerville, Charles Parrott, Edwin Frazee, Alice	Howell, Eddie Nolan, Dan Albert
PRODUÇÃO	Hank Mann, Grover Ligon, Mack Swain,		
ELENCO	Frank Opperman,		
Roscoe Arbuckle,	Charles Lakin, Charles		

Dois vagabundos desventurados fingem ser pugilistas para ganhar dinheiro para conseguir comer. Um deles afirma ser Cyclone Flynn, o campeão de boxe. Enquanto isso, Pug, um forte lutador local de bom coração, lutou e derrotou vários lutadores que estavam incomodando sua namorada. Os lutadores fazem as pazes com Pug e propõem inscrevê-lo para lutar contra o falso Cyclone Flynn em um teatro local. Entra em cena o verdadeiro Cyclone Flynn, que expulsa os vagabundos e assume o controle da luta. A luta começa, arbitrada comicamente pelo personagem de Chaplin. Rapidamente se transforma em caos, depois que Pug rouba os revólveres de um jogador e expulsa o campeão do ringue. Segue-se uma longa sequência de perseguição envolvendo os boxeadores, os espectadores, a namorada de Pug e os Keystone Kops.

Uma das aparições mais excêntricas de Chaplin foi em *Dois Heróis*, filme estrelado por Roscoe Arbuckle, outro comediante de destaque da Keystone. Nesse filme, ele é relegado a uma mera ponta como árbitro cômico durante uma luta de boxe. O mais revelador dessa aparição é que Chaplin, em sua única aparição ao longo de todo o filme, consegue roubar a cena de um projeto recheado de estrelas da Keystone.

CARLITOS E AS SALSICHAS

Mabel's Busy Day 1914 12min EUA

DIREÇÃO	ELENCO	Glen Cavender, Bill	Howell, Wallace
Mack Sennett	Mabel Normand,	Hauber, Charles Avery,	MacDonald, Peggy
PRODUÇÃO	Charlie Chaplin,	Edwin Frazee, Mack	Page, Grover Ligon,
Mack Sennett	Chester Conklin, Slim	Sennett, Billie Bennett,	Dan Albert, Lou Sorrell
	Summerville, Harry	Charles Parrott, Frank	
	McCoy, Edgar Kennedy,	Opperman, Alice	

Uma vendedora de cachorro-quente entrega um a um policial, que a deixa entrar em uma pista de corrida. Enquanto outros clientes roubam seus cachorros-quentes, Carlitos foge com a caixa inteira, fingindo vendê-los, mas, na verdade, dando-os de presente. Ela chama seu amigo policial, que briga com Carlitos.

Carlitos e as salsichas é um trabalho produzido durante o período em que Charlie Chaplin passou por um período de espera enquanto atuava no ambicioso longa-metragem de Sennett, *Romance de Carlitos*, que estava sendo filmado na mesma época. O filme parece ter sido feito às

pressas para atender à demanda dos donos de cinemas por mais produções de Chaplin. Desse ponto até o fim de seu período na Keystone, Chaplin continuaria a fazer filmes eficazes e interessantes que consolidaram ainda mais seu domínio da *mise-en-scène* da comédia física e do método para filmá-la com mais eficácia. Embora continuasse a evitar qualquer aspecto técnico, sua encenação de cenas, o uso da edição e, eventualmente, uma abordagem ainda mais relaxada beneficiariam seu próprio trabalho, bem como o da Keystone.

CARLITOS E MABEL SE CASAM

Mabel's Married Life 1914 17min EUA

DIREÇÃO

Mack Sennett

ELENCO

Mabel Normand,
Charlie Chaplin, Mack
Swain, Eva Nelson,

Charlie Murray, Harry

McCoy, Hank Mann,

Grover Ligon, Frank
Opperman, Alice

Davenport, Dixie

Chene, Alice Howell

PRODUÇÃO

Mack Sennett

Mabel e seu marido (Chaplin) visitam um parque onde ela é alvo dos flertes indesejados de um canalha (Mack Swain). As tentativas frustradas de Carlitos de deter o canalha inspiram Mabel a comprar um boneco de boxe na esperança de que o boneco transforme seu marido ineficaz em um homem. Seu marido bêbado volta para casa e confunde o boneco com o canalha que encontraram no parque e luta com o “intruso”. Mabel finalmente consegue convencer o marido embriagado de que seu adversário é apenas um boneco.

Uma das melhores comédias Keystone de Chaplin, que ele próprio não dirigiu, o filme é um exercício quintessencial de refinamento dos clichês padrão da Keystone em uma comédia com ritmo e performance perfeitos. O estúdio usou com frequência parques como cenário para uma série de piadas e confusões românticas. *Carlitos e Mabel se casam* parte dessa premissa e oferece suas piadas habituais, mas com atuações que realçam cada situação. Chaplin e seu formidável elenco de apoio de atores regulares de Keystone estão em seu melhor momento aqui.

CARLITOS DENTISTA

Laughing Gas 1914 16min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charlie Chaplin

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

ELENCO

Charles Chaplin,

Mack Swain, Fritz

Schade, Alice Howell,

Slim Summerville,

Josef Swickard, Fred

Fishback, Peggy Page.

PRODUÇÃO

Mack Sennett

Carlitos é um assistente de dentista que comete erros em suas tarefas e abusa de pacientes antes de fazer novos inimigos em uma farmácia próxima. Ao retornar ao consultório odontológico, ele substitui o ausente “Dr. Pain” (Dr. Dor) por um tempo, antes de uma confusão cômica encerrar o filme.

Charlie Chaplin escreveu e dirigiu *Carlitos dentista* e escreveria e dirigiria todos os seus lançamentos subsequentes da Keystone, exceto o longa-metragem *Romance de Carlitos*, cujas filmagens foram concluídas pouco antes de *Carlitos dentista* entrar em produção, mas que só seria lançado no final de 1914. É a partir desse ponto que podemos avaliar verdadeiramente o desenvolvimento de Chaplin como cineasta e não apenas como ator ou *gagman*. O que ele aprendeu com seus diretores anteriores, como sua visão cinematográfica se desenvolveu e o que ele escolheu investigar e, eventualmente, aprimorar, fazem parte da evolução de Chaplin a partir desse ponto. O filme deve parte de sua inspiração a um esquete de Fred Karno com o qual Chaplin estava familiarizado, mas nunca atuou durante sua carreira, “*The Dentist*” (O Dentista), embora a odontologia e a extração dentária sejam uma fonte de humor desde a *commedia dell'arte*. Chaplin detestava dentistas, e a odontologia, e sua família guarda muitas lembranças das dificuldades que teve para fazê-lo tolerar até mesmo visitas esporádicas ao dentista em seus últimos anos.

CARLITOS NA CONTRARREGRA

The Property Man 1914 24min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charlie Chaplin

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

Dandy, Fritz Schade,

Josef Swickard,

Charles Bennett,

Vivian Edwards, Cecile

Arnold, Mack Sennett,

Harry McCoy, Frank

Opperman, Dixie

Chene, Dan Albert,

Slim Summerville,

Charles Lakin, Edwin

Frazee, Peggy Page.

PRODUÇÃO

Mack Sennett

ELENCO

Charlie Chaplin,

Phyllis Allen, Jess

Carlitos trabalha nos bastidores de um teatro, lidando com malas de atores, disputas por camarins e ajustes de cenário. Ao final, perde o controle: solta a mangueira de incêndio e encharca elenco e plateia, num dos primeiros longos de duas bobinas dirigidos por Chaplin.

Um marco por ser a primeira comédia de dois rolos que Chaplin dirigiu, *Carlitos na contrarregra* é um de seus trabalhos mais impressionantes da Keystone, especialmente por ser tão precoce em sua carreira como diretor. Com o dobro de cenas para trabalhar em suas várias ideias, Chaplin opta por parodiar algo que ele conhece muito bem: o funcionamento interno de pequenas produções de *vaudeville*. Chaplin dedica seu tempo durante toda a duração de dois rolos para abordar tudo relacionado a esse universo, desde o despreparo da equipe de bastidores, aos talentos limitados e egos altíssimos dos artistas, até, finalmente, a grosseria do público. Muitas vezes, recorrendo a situações violentas de pastelão *Carlitos na contrarregra* é uma delícia de assistir.

PINTOR APAIXONADO

The Face on the Bar Room Floor 1914 14min EUA

DIREÇÃO

Charles Chaplin

ROTEIRO

Charles Chaplin,
baseado no poema de
Hugh Antoine d'Arcy

PRODUÇÃO

Mack Sennett

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

ELENCO

Charles Chaplin, Cecile

Arnold, Fritz Schade,

Vivian Edwards,

Chester Conklin

Um pintor famoso, devastado por perder a mulher amada, vai a um bar lotado e em tributo a ela, bêbado, desenha seu rosto no chão com um pedaço de carvão, contando sua tragédia emocional, mas entra em conflito com outros embriagados até que é expulso do bar. Anos depois, ao vê-la

casada e com filhos. Ao perceber que ela não o reconhece, resolve deixar sua tristeza para trás e parte resignado.

Com *Pintor Apaixonado*, Charlie Chaplin oferece o primeiro exemplo das ideias que vinha acalentando e que talvez não se encaixassem no estilo tradicional da Keystone. Trabalhando com material literário, utilizando flashbacks e, na maior parte do tempo, evitando o típico pastelão de Keystone, *Pintor Apaixonado* é um dos curtas-metragens mais impressionantes de Chaplin dessa época. O filme merece elogios em vários níveis. Primeiro, permite-nos ver a tentativa inicial de Chaplin de despertar algum nível de simpatia no espectador. Segundo, é interessante por ser tão diferente de seus outros filmes até este ponto. Finalmente, e mais significativamente, baseia-se em várias ideias usadas anteriormente, mas as apresenta de uma maneira diferente. A versatilidade de Chaplin como comediante e seu olhar como diretor nunca foram tão impressionantes até esse momento.

DIVERTIMENTO

Recreation 1914 7min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

ELENCO

Charles Chaplin,
Charles Bennett,

Edwin Frazee, Eddie

Nolan, Peggy Page.

PRODUÇÃO

Mack Sennett

Carlitos está caminhando no parque. Uma garota deixa um marinheiro em um banco e se junta a ele em outro. O marinheiro acorda. Ele e Carlitos brigam. Policiais são atingidos e prendem os dois homens. Durante uma briga que se segue no cais, os policiais, o marinheiro, Carlitos e a garota acabam na água.

Filmado em um dia, imediatamente após a conclusão de *Pintor apaixonado*, *Divertimento* foi obviamente criado para apaziguar os exibidores que clamavam por mais filmes de Chaplin. Ele aumentava rapidamente sua popularidade a cada novo lançamento. Na época em que filmou *Divertimento*, seus filmes já estavam em distribuição regular nos cinemas. A Keystone nunca anunciava seus atores, então os donos de cinemas simplesmente colocavam uma fotografia de Chaplin na frente do cinema, o que atraía clientes, e o público ficava para assistir a repetidas exibições

das comédias de Chaplin, enchendo o *Nickelodeon* de gargalhadas o tempo todo. Esse sucesso contínuo exigiu pouco marketing por parte dos donos de cinemas, então eles naturalmente queriam o máximo possível de produtos de Chaplin. Sennett ficou naturalmente satisfeito com o sucesso financeiro dos filmes e, assim, deu a Chaplin o controle criativo que ele tanto desejava (e merecia). Embora Sennett preferisse que Chaplin permanecesse dentro da estrutura da fórmula bem-sucedida da Keystone, ele permitiu que o comediante se expandisse. Em troca desse controle criativo, Chaplin concordou em produzir rapidamente outra comédia mais típica da Keystone. O resultado é *Divertimento*.

CARLITOS COQUETE

The Masquerader 1914 13min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mack Sennett

ELENCO

Charlie Chaplin,

Charlie Murray, Roscoe

Arbuckle, Mabel

Normand, Chester

Conklin, Jess Dandy,

Minta Durfee, Frank

Opperman, Harry

McCoy, Billy Gilbert,

Dan Albert, Glen

Cavendor, Cecile

Arnold, Vivian

Edwards, Dixie Chene,

Helen Carruthers,

Frankie Dolan.

Carlitos é ator em um estúdio de cinema. Ele erra várias cenas e é expulso. Voltando vestido de dama, ele encanta o diretor. Mesmo assim, Carlitos nunca entra no filme e acaba no fundo do poço.

Um dos melhores e mais ambiciosos trabalhos de Charlie Chaplin na Keystone, *Carlitos coquete* investiga os bastidores da produção cinematográfica e a utiliza como pano de fundo para a comédia. Chaplin foi claramente inspirado por um de seus filmes anteriores, *Joãozinho* na película, dirigido para a Keystone por George Nichols. Embora Chaplin, anos mais tarde, tenha descartado completamente Nichols como um diretor veterano com pouca visão, seus filmes desmentem essa lembrança. Talvez *Carlitos coquete* seja a tentativa de Chaplin de usar as ideias que ele vinha cultivando desde que fez *Joãozinho* na película alguns meses antes. Embora o filme anterior seja um dos melhores antes de Chaplin começar a dirigir seus próprios filmes, *Carlitos coquete* é uma das melhores produções da Keystone que ele mesmo dirigiu. A diferença mais patente no papel de Carlitos em ambos os filmes: em *Joãozinho* na película ele era um espectador, enquanto em *Carlitos coquete* ele é um participante ativo.

A NOVA COLOCAÇÃO DE CARLITOS

His New Profession 1914 16min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mack Sennett

ELENCO

Charles Chaplin, Jess
Dandy, Charley Chase,
Helen Carruthers

Carlitos é contratado por um homem para levar seu tio inválido para passear em um parque à beira-mar por um dólar. Embora comece o novo trabalho com entusiasmo, Carlitos logo pensa que deveria estar ganhando um dinheiro extra por seus esforços para gastar em um bar próximo. Assim, ele pega uma placa de mendigo e uma lata e as coloca na cadeira de rodas do homem de quem está cuidando. Assim que alguém coloca dinheiro na lata, Carlitos pega o dinheiro e o gasta no bar. O filme termina em um caos que envolve Carlitos, uma bela moça, o mendigo, dois policiais do parque, o velho e o sobrinho do velho.

Com *A Nova colocação de Carlitos* as habilidades de direção de Charlie Chaplin continuaram a se aprimorar, enquanto ele mantinha seu já formidável talento como comediante. Originalmente mais focado em suas habilidades cênicas, na época em que *A nova colocação de Carlitos* foi lançado, ele começou a se destacar mais na composição de cenas. Isso já era evidente em *Pintor apaixonado* e, em menor grau, em *Carlitos coquete*. Nesse novo filme o olhar de Chaplin para a composição é especialmente perceptível.

CARLITOS NA FARRA

The Rounders 1914 16min EUA

DIREÇÃO

Charlie Chaplin

PRODUÇÃO

Mack Sennett

ELENCO

Charlie Chaplin,
Roscoe "Fatty"
Arbuckle, Phyllis Allen,
Minta Durfee e Al St.
John, Dixie Chene, Jess

Dandy, Charles Parrott,
Wallace MacDonald,
Peggy Page, Eddie
Cline, Billy Gilbert, Bill
Hauber, Harry Russell,
Cecile Arnold

Dois bêbados moram no mesmo hotel. Um bate na esposa, o outro apanha da esposa. Eles saem e se embebedam juntos. Tentam dormir em um restaurante usando mesas como camas e são expulsos. Deitam-se em um barco a remo que se enche de água, afogando-os – um destino aparentemente melhor do que voltar para casa e para suas esposas.

Em *Carlitos na farra* Chaplin permite que o colega de elenco Roscoe Arbuckle tenha o mesmo tempo de tela que ele, já que os dois eram uma dupla de comediantes estelares. Chaplin fazia isso com pouca frequência. Seus estilos se completam e Chaplin se interessa em apresentar o contraste físico entre ele, um homem menor, e outro muito maior. Essa benevolência para com Arbuckle é significativa, pois a visão de Chaplin era muito específica. Seus longas-metragens posteriores, de maior prestígio, foram feitos sob condições em que Chaplin, o diretor, insistia em até 100 tomadas apenas para filmar uma entrada exatamente como ele a imaginava. Esse tipo de liberdade não seria permitido por Sennett, que se preocupava com o orçamento. Mas Chaplin esperava ações muito precisas de seu elenco de apoio e frequentemente representava seus papéis no set e pedia que simplesmente o copiassem. Este não parece ser o caso de Arbuckle. Seus maneirismos são os mesmos que podem ser encontrados em seus próprios filmes.

CARLITOS PORTEIRO

The New Janitor 1914 ≈16min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	Dandy, Frank Hayes,
Charles Chaplin	Mack Sennett	Charles Chaplin, Jack	Peggy Page
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Dillon, Al St. John,	
Charles Chaplin	Frank D. Williams	Glen Cavender, Jess	

Carlitos é zelador de uma empresa cujo gerente recebe uma carta ameaçadora sobre suas dívidas de jogo. Ele joga um balde d'água pela janela, que cai em cima do chefe e lhe custa o emprego. O chefe, ao tentar roubar o dinheiro do cofre do escritório, é pego pela secretária, e Carlitos a salvá-la e recupera o dinheiro. Ele é acusado de ser o ladrão, mas acaba triunfando. *Carlitos porteiro* está entre os melhores e mais importantes filmes da Keystone de Charlie Chaplin, e entre os mais significativos de sua carreira. Perfeitamente estruturado com um equilíbrio entre humor pastelão e sequência dramática, O filme é outro marco na filmografia de Chaplin e redefine sua abordagem na comédia e oferece um presságio para o método que o transformaria de comediante popular em superstar mundial. Normalmente, quando Chaplin retrata um indivíduo da classe trabalhadora, o personagem é furtivo, enérgico e lida com uma variedade

de conflitos com colegas de trabalho enquanto tenta concluir suas tarefas. Desta vez, Carlitos é demitido como o funcionário do nível mais baixo de um banco – um mero zelador que até o ascensorista considera tão insignificante que se recusa a segurar a porta do elevador para Carlitos, forçando-o a subir até o último andar pelas escadas. Ele segue em frente, infeliz, mas produtivamente. É facilmente ignorado, mas acaba se tornando uma distração quando tenta fazer seu trabalho muito perto de onde os outros estão ocupados.

CARLITOS RIVAL NO AMOR

Those Love Pangs 1914 16min EUA

DIREÇÃO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mack Sennett

ELENCO

Charles Chaplin,
Chester Conklin, Cecile
Arnold, Vivian Edwards,
Fred Fishback, Billy
Gilbert, Grover Ligon,

Fritz Schade, Slim
Summerville, Charles
Parrott, Wallace
MacDonald, Norma
Nichols, Edwin Frazee,
Peggy Page.

ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Frank D. Williams

Como Carlitos e seu rival não conseguem flertar com a senhoria, eles começam a paquerar garotas no parque. Carlitos fica deprimido: seu rival é o favorito delas. Enquanto os garotos brigam, as garotas vão ao cinema. Charlie os segue, mas os rivais não faltam.

Charlie Chaplin deu continuidade ao seu marco, Carlitos porteiro, com uma comédia de um rolo muito mais ordinária, que inclui rivais pela atenção de mulheres, escapadas em um parque, quedas em um lago e um final pastelão em um cinema. Comparado com *Carlitos porteiro*, *Carlitos rival no amor* parece mais vazio e menos satisfatório, pois contém poucas das camadas oferecidas por seu antecessor. Muitos descartam o filme como uma mera distração, porém, o filme é uma comédia inteligente da Keystone, e o refinamento de Chaplin nos métodos notáveis do estúdio é claramente evidente.

DINAMITE E PASTEL

Dough and Dynamite 1914 33min EUA

DIREÇÃO	FOTOGRAFIA	Nichols, Cecile	Parrott, Phyllis Allen,
Charles Chaplin	Frank D. Williams	Arnold, Jess Dandy,	Wallace Mac Donald,
ROTEIRO	ELENCO	Vivian Edwards,	Charles Bennett
Charles Chaplin	Charles Chaplin,	Glen Cavender, Slim	
PRODUÇÃO	Chester Conklin,	Summerville, Ted	
Mack Sennett	Fritz Schade, Norma	Edwards, Edwin Frazee,	
		Frankie Dolan, Charles	

Carlitos e seu parceiro são obrigados a trabalhar numa padaria durante uma greve. Quando grevistas escondem dinamite dentro dos pastéis, ele a coloca no forno—até que uma explosão transforma toda a padaria em caos total. Foi um dos maiores sucessos da Keystone.

Dinamite e pastel pode ser considerado talvez o ápice do desenvolvimento cômico de Chaplin na Keystone, criando algumas de suas comédias mais inspiradas. Há um número maior de tomadas, com melhor composição, mais edições e uma mensagem séria subjacente inspirada nas manchetes da época. A ideia para *Dinamite e pastel* surgiu enquanto Chaplin filmava *Carlitos rival no amor*. Na versão original do filme, a rivalidade entre Carlitos e Chester, conhecidos de pensão, se estenderia ao seu local de trabalho, uma padaria. Durante as filmagens, as cenas na padaria começaram a ganhar vida própria, com Chaplin e Conklin desenvolvendo ideias que exigiam mais tempo. Sabiamente, Chaplin optou por expandir essas cenas para um filme separado. A conclusão de *Carlitos rival no amor* foi reescrita, com menos eficácia, e o filme foi concluído após o término das filmagens de *Dinamite e pastel*.

CARLITOS E MABEL ASSISTEM AS CORRIDAS

Gentlemen of Nerve 1914 16min EUA

DIREÇÃO E ROTEIRO	ELENCO	Harry McCoy, Dixie	Frank Opperman,
Charles Chaplin	Charles Chaplin,	Chene, Cecile Arnold,	Fritz Schade, Norma
PRODUÇÃO	Chester Conklin,	Alice Davenport, Ted	Nichols, Billy Gilbert,
Mack Sennett	Mabel Normand,	Edwards, Vivian	Bill Hauber, Peggy
FOTOGRAFIA	Mack Swain, Phyllis	Edwards, Morgan	Page, Ralph Hamlin,
Frank D. Williams	Allen, Glen Cavender,	Wallace, Dan Al len,	William Reuss,
	Charles Parrott,	Slim Summerville, Fred	John Wiese
	Tammany Young,	Fishback, Eddie Nolan,	

Mabel e seu namorado vão a uma corrida de carros e encontram Carlitos e seu amigo. Enquanto o amigo de Carlitos tenta entrar na pista por um buraco, ele fica preso e um policial aparece. Carlitos joga refrigerante no policial até que o amigo consiga passar pelo buraco. Na arquibancada, Mabel abandona seu namorado por Carlitos. Tanto o amigo dele quanto o de Mabel são presos e levados embora.

CARREGADORES DE PIANO

His Musical Career 1914 16min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	Swain, Fritz Schade,	Bill Hauber, Billy
Charles Chaplin	Mack Sennett	Cecile Arnold, Charles	Gilbert, Peggy Page
ROTEIRO	ELENCO	Parrott, Frank Hayes,	
Charles Chaplin	Charles Chaplin, Mack		

Carlitos e seu parceiro precisam entregar um piano e recolher outro em locais diferentes, mas trocam os endereços (666 e 999 Prospect St.), transformando a tarefa num desastre cômico. As dificuldades de entregar o piano em carroça puxada por mula, e a maioria das piadas específicas, apareceram mais tarde em Caixa de música, de Laurel e Hardy.

O estrelato de Charlie Chaplin aconteceu rapidamente e se intensificou quando ele começou a dirigir seus próprios filmes da Keystone. Os espectadores achavam seus filmes mais engraçados do que outras comédias da época e sentiam que seu personagem oferecia uma conexão mais forte consigo mesmos. *Carregadores de piano*, no entanto, pode ser considerada uma leve decepção. Há algumas ideias maravilhosas e alguns momentos divertidos, mas o principal interesse do filme está em como Chaplin escolheu estruturar o filme de uma só vez de forma diferente, usando menos tomadas e concentrando-se em um ritmo mais tranquilo.

O ENGANO

His Trysting Place 1914 32min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	
Charles Chaplin	Mack Sennett	Charles Chaplin,	Cogley, Peggy Page,
		Mabel Normand, Mack	Frank Hayes, Ted
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Swain, Phyllis Allen,	Edwards, Billy Gilbert,
Charles Chaplin	Frank D. Williams	Helen Carruthers,	Edwin Frazee and
		Glen Cavender, Nick	Vivian Edwards

Carlitos, o marido, sai para comprar leite para o seu bebê. Ambrose se oferece para enviar uma carta de amor para uma vizinha. Os homens se encontram em um restaurante e seus casacos se misturam. A esposa de Carlitos acha que ele tem uma amante; a de Ambrose acredita que ele tem um filho ilegítimo.

Em *O Engano*, um filme que poderia disputar com *Dinamite e pastel* o título de melhor Keystone de Chaplin, há encontros equivocados, ciúmes, confusões e pequenas brigas, mas o método de apresentação de Chaplin desses elementos típicos da trama de Keystone é o que separa seu filme da norma. Esta não é a primeira vez que Carlitos se casa em uma comédia de Keystone, mas é a primeira vez que o personagem é colocado em uma situação doméstica estruturada. Chaplin explora o que pode ser feito com Carlitos como um homem casado e com um filho, mas logo muda o foco para as confusões e identidades equivocadas que são a base deste filme.

CARLITOS E MABEL EM PASSEIO

Getting Acquainted 1914 14min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO		
Charles Chaplin	Mack Sennett	Mabel Normand, Mack	Glen Cavender, Joe
		Swain, Phyllis Allen,	Bordeaux, Peggy Page
ROTEIRO	ELENCO	Harry McCoy, Edgar	
Charles Chaplin	Charles Chaplin,	Kennedy, Cecile Arnold,	

Uma troca contínua de encontros entre maridos e esposas de diferentes casais, em que um policial se intromete em uma perseguição ousada até que ambos os casais sejam encontrados.

Significativo como o último filme que Charlie Chaplin filmou para a Keystone (mas não o último lançado), este filme de um rolo é mais uma comédia pastelão com flertes e aventuras entre seu elenco principal.

Assim como na segunda metade de *O Engano*, Chaplin lida habilmente com as complexidades dos diferentes relacionamentos, fazendo com que cada personagem se conecte de alguma forma antes do filme terminar. O ritmo é rápido, repleto de atuações de primeira linha e algumas piadas visuais inteligentes. Mas não chega ao nível elevado que Chaplin havia estabelecido com seus melhores filmes da Keystone até então.

O PASSADO PRÉHISTÓRICO

His Prehistoric Past 1914 22min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	Arnold, Vivian Edwards,
Charles Chaplin	Mack Sennett	Charles Chaplin,	Grover Ligon, Charles
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Mack Swain, Fritz	Lakin, Billy Gilbert,
Charles Chaplin	Frank D. Williams	Schade, Peggy Page,	Sydney Chaplin.
		Gene Marsh, Cecile	

Carlitos sonha que está na Idade da Pedra, onde um rei governa um harém de esposas. Carlitos, vestido com peles e chapéu-coco, apaixona-se pela esposa favorita do rei, Sum-Babee. Durante uma caçada, o rei é empurrado de um penhasco. Carlitos se autoproclama rei, mas Ku-Ku descobre que o verdadeiro rei está vivo. Eles retornam e encontram Carlitos e Sum-Babee juntos.

A última comédia curta de Charlie Chaplin sobre Keystone a ser lançada (seu primeiro filme para os estúdios Essanay seria lançado apenas dois meses depois), *O Passado pré-histórico* é, infelizmente, um de seus filmes de dois rolos menos eficazes. Chaplin parece estar gostando de explorar o cenário da Idade da Pedra, mas acaba sendo pouco mais do que uma versão desconexa de uma comédia no parque da Keystone com cenário e figurinos diferentes.

ROMANCE DE CARLITOS

Tillie's Punctured Romance 1914 82min EUA

DIREÇÃO	Charles Bennett (não creditado)	Chester Conklin, Edgar Kennedy, Glen Cavender, Charles Parrott, Harry McCoy, Phyllis Allen, Gordon Griffith, Billie Bennett, Frank Thompson,	Slim Summerville, Hank Mann, Al St. John, Dan Albert, Grover Ligon, Billy Gilbert, Robert Kerr, Alice Howell, Eva Nelson, Dixie Chene, Wallace MacDonald, Alice Davenport,
ROTEIRO	FOTOGRAFIA		
Hampton Del Ruth, Craig Hutchinson (Baseado na peça <i>Tillie's Nightmare</i> , de Edgar Smith)	Hans F. Koenekamp, Frank D. Williams	Fritz Schade, Morgan Wallace, Minta Durfee, Hampton Del Ruth,	Meiklejohn and Hazel Allen, Peggy Page, Dick Smith, Rube Miller
PRODUÇÃO	ELENCO		
Mack Sennett,	Marie Dressler, Charlie Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Charlie Bennett, Douglas Banks,	Hugh Saxon, Fred Fishback, Ted Edwards,	

Carlitos é um vigarista urbano que seduz Tillie, filha de um rico fazendeiro, para fugir com ele até a cidade e roubar seu dinheiro. Lá, ele retoma o romance com sua antiga namorada Mabel enquanto Tillie acaba na prisão. Quando ela herda uma fortuna, casa-se novamente, mas termina em festa caótica, fuga da polícia e uma reveladora lição moral, em uma das primeiras comédias longas da história.

A decisão de Sennett de produzir uma comédia de seis rolos em 1914 foi ambiciosa e impressionante, mas também arriscada. Longas eram comparativamente raros. Isso foi antes de D. W. Griffith redefinir os longas-metragens com os épicos *Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916). Sennett percebeu que os atores de cinema não desfrutavam da notoriedade dos atores de teatro, e os comediantes eram especialmente rejeitados pelas classes altas. Sennett sabia que, se quisesse introduzir seu estilo de comédia em produções maiores, precisaria de uma estrela do teatro, além de disposta a se envolver no método de comédia da Keystone. Marie Dressler, então a popular estrela do sucesso teatral *Tillie's Nightmare*, no qual este filme se baseia, era a estrela de que Sennett precisava, e ela estava bastante disposta a interpretar uma versão bombástica e pastelão de seu papel teatral mais notável.

FASE ESSANAY

SEU NOVO EMPREGO

His New Job 1915 29min EUA

DIREÇÃO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin, Ben

Robert Bolder, Gloria

Swanson (extra).

ROTEIRO

Charles Chaplin,

Louella Parsons

FOTOGRAFIA

Rollie Totheroh

Turpin, Charlotte

Mineau, Leo White,

Carlitos tenta arranjar emprego num estúdio de cinema, acaba como carpinteiro assistente e, quando surge a chance de atuar, destrói o cenário e sabota a cena – sátira inicial à Keystone e estreia de Chaplin na Essanay.

CARLITOS SE DIVERTE

A Night Out 1915 27min EUA

DIREÇÃO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin,

Ben Turpin, Bud

Jamison, Edna

Purviance, Leo White

ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

Charlie e Ben, após beberem, causam confusão num restaurante e depois se envolvem em situações embaraçosas no hotel, incluindo interação com a esposa de um chefe. É o primeiro filme de Chaplin com Edna Purviance.

CAMPEÃO DE BOXE

The Champion 1915 31min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	Pelt, Lloyd Bacon, Leo
Charles Chaplin	Jess Robbins	Charles Chaplin, Edna	White, Bud Jamison
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Purviance, Ernest Van	
Charles Chaplin	Harry Ensign		

Carlitos encontra uma ferradura da sorte, treina como boxeador, apaixonou-se pela filha do treinador e enfrenta chantagem para perder; combate resultante e final romântico marcante.

CARLITOS NO PARQUE

In the Park 14 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Purviance, Leo White,
Charles Chaplin	Harry Ensign	Leona Anderson, Billy
PRODUÇÃO	ELENCO	Armstrong, Lloyd
Jess Robbins	Charles Chaplin, Edna	Bacon, Bud Jamison

Carlitos passeia por um parque e se envolve em diversas confusões com outros personagens, incluindo um ladrão de bolsas, um vendedor de salsichas e um policial. A comédia se desenrola através de uma série de *gags* físicas.

CARLITOS QUER CASAR

A Jitney Elopement 1915 25min EUA

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	ELENCO	Bacon, Ernest Van
Charles Chaplin	Jess Robbins	Charles Chaplin, Edna	Pelt, Leo White
ROTEIRO	FOTOGRAFIA	Purviance, Lloyd	
Charles Chaplin	Harry Ensign		

Para escapar de casamento arranjado, Chaplin finge ser conde, provoca confusão ao ser descoberto, e foge num “jitney” junto com Edna, entre perseguições cômicas – clássico romântico da Essanay.

O VAGABUNDO

The Tramp 26 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

Purviance, Ernest Van

Pelt, Lloyd Bacon, Leo

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

White, Bud Jamison,

Billy Armstrong

Carlitos encontra a moça dos seus sonhos, mas ela é raptada por vilões. Ele trabalha na fazenda do pai dela para resgatar o dinheiro e defendê-la. Ao descobrir que ela tem um noivo, decide seguir seu caminho sozinho.

CARLITOS NA PRAIA

By the Sea 15 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

Edna Purviance, Billy

Armstrong, Bud

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin,

Jamison, Margie Reiger,

Carl Stockdale

Em um balneário à beira-mar, Carlitos tenta conquistar a atenção de mulheres, resultando em uma série de confusões e situações hilárias. Este filme é notável por ser um dos primeiros a apresentar a clássica cena do tropeço em uma casca de banana.

CARLITOS POLICIAL

Police 26 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Jess Robbins

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Purviance, Wesley

Ruggles, John Rand

Após ser libertado da prisão, Carlitos encontra dificuldades em se adaptar à vida fora da cadeia. Ele é enganado por um comparsa e acaba sendo convencido a ajudá-lo a roubar uma casa, levando a uma série de confusões e situações cômicas.

CARLITOS NA ATIVIDADE

Work 29 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

Purviance, Charles

Inslee, Billy Armstrong,

Marta Golden

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Carlitos trabalha como assistente de um pintor encarregado de colocar papel de parede em uma casa. Durante o trabalho, uma série de desastres e mal-entendidos ocorrem, incluindo uma explosão no fogão da cozinha e a chegada do amante secreto da esposa, resultando em uma série de situações cômicas.

SENHORITA CARLITOS

A Woman 24 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

Purviance, Charles

Inslee, Marta Golden,

Margie Reiger, Billy

Armstrong, Leo White

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Após ser rejeitado pelo pai de Edna, Carlitos se disfarça de mulher para se aproximar dela. A comédia se desenrola com confusões de identidade e situações hilárias.

O BANCO

The Bank 25 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

Edna Purviance,

Billy Armstrong,

Carl Stockdale

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin,

Carlitos é o zelador de um banco e nutre uma paixão por Edna, a secretária do banco. Quando o banco é assaltado, Carlitos se vê em uma situação onde precisa agir como herói, resultando em uma série de eventos cômicos e inesperados.

TRAFICANTE DE MARUJOS

Shanghaied 27 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

Purviance, Wesley

Ruggles, Bud Jamison,

Billy Armstrong

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Carlitos namora a filha do dono de um navio e não sabe que ele quer afundar o navio para receber o seguro. Ele é contratado para ajudar a embarcar pessoas à força, usando um martelo, mas acaba sendo enganado e embarcando no navio também. Durante a viagem, ele tenta conquistar a filha do capitão, resultando em várias situações cômicas.

CARLITOS NO TEATRO

A Night in the Show 24 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

Edna Purviance,

Charlotte Mineau,

Dee Lampton, Leo

White, Wesley Ruggles,

John Rand, James T.

Kelley, Paddy McGuire,

May White, Phyllis

Allen, Fred Goodwins,

Charles Inslee

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin,

Carlitos interpreta dois personagens em um teatro: o senhor Pest, um espectador irritado que causa confusão, e o senhor Rowdy, um bêbado que joga uma garrafa na cabeça de Pest. O filme é uma adaptação de uma peça de Fred Karno chamada *Mumming Birds*.

CARMEN

A Burlesque on Carmen 31 min 1915

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

Edna Purviance, Jack

Henderson, Leo

White, John Rand,

Jack Henderson, May

White, Bud Jamison,

Frank J. Coleman,

Lawrence A. Bowes

PRODUÇÃO

Jess Robbins

ELENCO

Charles Chaplin,

Uma paródia da ópera *Carmen* de Georges Bizet, onde Carlitos interpreta o oficial Darn Hosiery, e Edna Purviance é a cigana Carmen. A história gira em torno de uma tentativa de contrabando que Carlitos tenta impedir.

TRIPLA ENCRENCA

Triple Trouble 24 min 1918

DIREÇÃO

Charles
Chaplin, Leo White

PRODUÇÃO

Jess Robbins

FOTOGRAFIA

Harry Ensign

ELENCO

Charles Chaplin, Edna
Purviance, Leo White,

Billy Armstrong,
Wesley Ruggles

Uma comédia de confusões envolvendo agentes estrangeiros tentando roubar uma invenção de um inventor. Carlitos, interpretado por Chaplin, e os policiais desajeitados tentam impedir o roubo. O filme foi montado pela Essanay após a saída de Chaplin do estúdio, utilizando cenas inéditas e material descartado.

FASE MUTUAL

CARLITOS NO ARMAZÉM

The Floorwalker 29 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Eric Campbell, Edna

Purviance, Lloyd

Bacon, Charlotte

Mineau, Leo White

Carlitos visita uma loja de departamentos e se envolve em uma confusão com o gerente e o “floorwalker” (supervisor de piso), que estão tentando desviar dinheiro da loja. O filme é notável pela cena com escadas rolantes móveis, uma novidade para 1916.

CARLITOS BOMBEIRO

The Fireman 24 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,
Edna Purviance, Eric
Campbell, Lloyd Bacon

Carlitos trabalha como bombeiro e se envolve em uma trama onde um homem planeja colocar fogo em sua casa para receber o seguro. O filme é uma comédia de erros, com cenas de ação e humor físico característicos de Chaplin.

CARLITOS, O VAGABUNDO

The Vagabond 26 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance, Eric

Campbell, Leo White,
Lloyd Bacon

Carlitos é um violinista errante que, ao chegar a um acampamento cigano, vê uma jovem sendo roubada. Ele a defende e a leva para longe da família. O filme mistura comédia e drama, mostrando uma faceta mais emocional de Chaplin.

A UMA DA MADRUGADA

One A.M. 26 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,
Albert Austin

Este é o primeiro filme em que Chaplin atua sozinho, exceto por uma breve aparição de Albert Austin como um taxista. Ele interpreta um homem rico que chega em casa tarde da noite após beber demais, enfrentando uma série de obstáculos enquanto tenta entrar em sua casa.

O CONDE

The Count 24 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,
Edna Purviance, Eric
Campbell, Leo White

Carlitos trabalha como aprendiz de alfaiate e, após um acidente, se veste como um conde para comparecer a uma festa. O filme explora temas de classe social e identidade, com Chaplin interpretando dois papéis.

CASA DE PENHORES

The Pawnshop 25 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Henry Bergman, Edna
Purviance, Albert
Austin, Eric Campbell

ELENCO

Charles Chaplin,

Carlitos é assistente em uma casa de penhores, onde compete com seu colega assistente. Após ser despedido, ele quase destrói tudo na loja, mas acaba ajudando a capturar um ladrão. O filme é conhecido por seu humor físico e gags de comédia.

CARLITOS NO ESTÚDIO

Behind the Screen 23 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Edna Purviance,
Eric Campbell,
Henry Bergman

ELENCO

Charles Chaplin,

Carlitos trabalha como assistente de palco em um estúdio de cinema, onde enfrenta situações caóticas com colegas de trabalho e equipamentos. O filme satiriza os bastidores da produção cinematográfica e os desafios enfrentados pelos profissionais da área.

SOBRE RODAS

The Rink 24 min 1916

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance,

Eric Campbell,

Henry Bergman,

Albert Austin

Carlitos trabalha como garçom em um restaurante sofisticado, causando confusão com os clientes. Durante o intervalo, ele vai a um rink de patinação e se destaca com suas habilidades no patins, criando mais caos e situações engraçadas.

RUA DA PAZ

Easy Street 24 min 1917

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance,

Eric Campbell,

Albert Austin

Carlitos, um vagabundo reformado, torna-se policial e é designado para patrulhar a violenta Rua da Paz. Ele enfrenta um valentão local e, com astúcia e coragem, restaura a ordem na comunidade. O filme é uma crítica social disfarçada de comédia física.

O BALNEÁRIO

The Cure 31 min 1917

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh,
George C. Zalibra

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance, Eric

Campbell, Henry

Bergman, John

Rand, James T. Kelley,

Albert Austin, Frank

J. Coleman

Carlitos, um alcoólatra, é enviado a um spa para se curar. No entanto, ele traz consigo uma mala cheia de bebidas alcoólicas. Ao longo do tratamento, ele causa uma série de confusões, incluindo um incidente com

um homem com gota e um massagista, além de seduzir uma jovem. O filme é uma sátira sobre os tratamentos de desintoxicação e a hipocrisia social da época.

O IMIGRANTE

The Immigrant 25 min 1917

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh,
George C. Zalibra

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance, Eric

Campbell, Albert

Austin, Henry

Bergman, Kitty

Bradbury, Frank

J. Coleman

Carlitos, um imigrante europeu, atravessa o Atlântico em um navio lotado rumo à América. Durante a viagem, ele enfrenta uma série de desafios, incluindo ser acusado injustamente de roubo. Ao chegar a Nova York, ele conhece uma jovem mulher e tenta ajudá-la em um restaurante, enfrentando um garçom hostil. O filme aborda temas como a imigração, o tratamento dos imigrantes e as dificuldades enfrentadas pelos recém-chegados à América.

O AVENTUREIRO

The Adventurer 25 min 1917

DIREÇÃO E ROTEIRO

Charles Chaplin

PRODUÇÃO

Mutual Film
Corporation

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance,

Eric Campbell,

Henry Bergman

Carlitos, um prisioneiro fugitivo, salva uma jovem e sua mãe de se afogarem. Ele se infiltra na alta sociedade, onde compete com o pretendente da jovem por sua afeição, enquanto tenta evitar ser recapturado. O filme é uma mistura de ação e comédia, com Chaplin em sua forma física característica.

FASE FIRST NATIONAL

VIDA DE CACHORRO

A Dog's Life 33 min 1918

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Purviance, Syd Chaplin,

Henry Bergman,

Charles Reisner, Albert

Austin, Tom Wilson

Carlitos, um vagabundo, encontra um cachorro chamado Scraps e juntos enfrentam dificuldades na cidade. Após salvar uma jovem cantora de cabaré, eles se envolvem em uma trama de roubo e acabam encontrando um futuro melhor no campo.

LAÇOS DE LIBERDADE

The Bond 10 min 1918

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Purviance, Albert

Austin, Sydney Chaplin,

Henry Bergman

Filme de propaganda criado por Chaplin para promover a venda de títulos de guerra durante a Primeira Guerra Mundial. O filme apresenta uma série de esquetes humorísticas ilustrando diversos “laços”, como amizade, casamento e, principalmente, o Liberty Bond, com Chaplin personificando o Kaiser para enfatizar a importância da contribuição para o esforço de guerra.

OMBRO, ARMAS

Shoulder Arms 45 min 1918

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Purviance, Sydney

Chaplin, Jack Wilson,

Henry Bergman, Albert

Austin, Tom Wilson,

John Rand, Park Jones,

Loyal Underwood

Durante a Primeira Guerra Mundial, Carlitos, um recruta americano, enfrenta as dificuldades da guerra, incluindo trincheiras, soldados inimigos

e sonhos de heroísmo. O filme mistura comédia e sátira da guerra, sendo um dos primeiros a abordar o tema de forma humorística.

IDÍLIO CAMPESTRE

Sunnyside 34 min 1919

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance, Tom

Wilson, Tom Terriss,

Henry Bergman

Chaplin interpreta um trabalhador rural que também administra um hotel decadente na pequena vila de Sunnyside. Apaixonado pela filha do patrão, ele enfrenta a desaprovação do pai dela e a chegada de um pretendente da cidade grande. O filme mistura comédia física com elementos de romance e crítica social.

UM DIA DE PRAZER

A Day's Pleasure 24 min 1919

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Purviance, Jackie

Coogan, Marion

Feducha, Bob Kelly

O Vagabundo decide levar sua esposa e filhos para um passeio de carro, mas o veículo apresenta uma série de problemas mecânicos. Ao longo do dia, a família enfrenta diversas situações cômicas, incluindo uma viagem de barco e um incidente com a polícia de trânsito. O filme é uma sátira das dificuldades cotidianas e das expectativas de lazer familiar.

O GAROTO

The Kid 68 min 1921

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Jackie Coogan, Edna

Purviance, Carl Miller,

Granville Redmond

Uma mãe deixa seu filho recém-nascido no banco de trás de um carro. O

veículo é roubado por ladrões que abandonam o menino. Um vagabundo encontra a criança e, gradativamente, passa a amá-la. O filme mistura comédia e drama, com Chaplin explorando temas de paternidade e a solidariedade.

OS CLÁSSICOS VADIOS

The Idle Class 31 min 1921

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin, Edna

Purviance, Henry

Bergman, Mack Swain

Carlitos interpreta tanto um vagabundo quanto um rico marido alcoólatra. Ambos se encontram em situações confusas, com o vagabundo sendo confundido com o marido rico e vice-versa, levando a uma série de mal-entendidos em uma festa à fantasia.

DIA DE PAGAMENTO

Pay Day 23 min 1922

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Phyllis Allen, Mack

Swain, Edna Purviance

Carlitos, um operário de construção, recebe seu pagamento e tenta escondê-lo de sua esposa para poder gastar em um bar. O filme explora de forma cômica as dificuldades financeiras e os mal-entendidos familiares.

PASTOR DE ALMAS

The Pilgrim 47 min 1923

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Edna Purviance, Syd

Chaplin, Mai Wells,

Dean Riesner, Charles

Reisner, Tom Murray

Carlitos, um prisioneiro fugitivo, rouba uma batina e se disfarça de pastor. Ele é confundido com o novo ministro de uma cidade do Texas, levando

a uma série de situações cômicas enquanto tenta manter sua identidade secreta. Este foi o último filme de Chaplin para a First National e a última colaboração com Edna Purviance.

FASE UNITED ARTISTS

CASAMENTO OU LUXO

A Woman of Paris 82 min 1923

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Fritz Stahlberg

ELENCO

Edna Purviance,

Clarence Geldart, Carl

Miller, Lydia Knott,

Charles K. French,

Adolphe Menjou

DISTRIBUIÇÃO

United Artists

Marie St. Claire, uma camponesa, vai a Paris em busca de uma vida melhor. Lá, ela se envolve com um homem rico, abandonando seu antigo amor, Jean. O filme explora temas de amor, traição e as complexidades das relações humanas.

A CORRIDA DO OURO

The Gold Rush 95 min 1925

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Georgia Hale, Mack

Swain, Tom Murray,

Henry Bergman,

Malcolm Waite

DISTRIBUIÇÃO

United Artists

Durante a corrida do ouro no Alasca, Carlitos tenta a sorte como garimpeiro. Ele enfrenta desafios como tempestades de neve e fome, enquanto desenvolve uma amizade com o gordo McKay e se apaixona por uma jovem. O filme é conhecido por cenas icônicas, como a dança dos pãezinhos e o jantar de sapato.

O CIRCO

The Circus 72 min 1928

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin, Al

Ernest García, Merna

Kennedy, Harry

Crocker, George Davis,

Henry Bergman

DISTRIBUIÇÃO

United Artists

Carlitos, o Vagabundo, é contratado por um circo após ser confundido com um ladrão. Ele se torna a atração principal do espetáculo, enquanto se apaixona pela filha do proprietário. O filme combina comédia física com romance e é considerado um dos melhores trabalhos de Chaplin.

LUZES DA CIDADE

City Lights 87 min 1931

DIREÇÃO, ROTEIRO,

PRODUÇÃO E MÚSICA

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Virginia Cherrill,

Florence Lee,

Harry Myers, Al

Ernest García

DISTRIBUIÇÃO

United Artists

Carlitos impede um homem rico de cometer suicídio. Grato, o homem o convida para sua casa. No entanto, ele esquece completamente o ocorrido quando fica sóbrio. Enquanto isso, Carlitos se apaixona por uma florista cega e tenta ajudá-la a recuperar a visão. O filme é uma mistura de comédia e drama, destacando a genialidade de Chaplin.

TEMPOS MODERNOS

Modern Times 87 min 1936

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Roland Totheroh

ELENCO

Charles Chaplin,

Paulette Goddard,

Henry Bergman,

Tiny Sandford,

Chester Conklin

DISTRIBUIÇÃO

United Artists

Um operário de uma linha de montagem, que testou uma “máquina revolucionária” para evitar a hora do almoço, é levado à loucura pela “monotonia frenética” do seu trabalho. O filme aborda as dificuldades

enfrentadas pelos trabalhadores na era industrial e é uma crítica à mecanização e à alienação no ambiente de trabalho.

O GRANDE DITADOR

The Great Dictator 125 min 1940

DIREÇÃO, ROTEIRO,
PRODUÇÃO E MÚSICA
Charles Chaplin

FOTOGRAFIA
Karl Struss,
Roland Totheroh

ELENCO
Charles Chaplin,
Paulette Goddard,
Jack Oakie,

Reginald Gardiner,
Henry Daniell
DISTRIBUIÇÃO
United Artists

Adenoid Hynkel (Charles Chaplin) assume o governo de Tomainia. Ele acredita em uma nação puramente ariana e passa a discriminar os judeus locais. Esta situação é desconhecida por um barbeiro judeu (também interpretado por Chaplin), que está hospitalizado devido à participação em uma batalha na Primeira Guerra Mundial. Ele recebe alta, mesmo sofrendo de amnésia sobre o que aconteceu na guerra. Por ser judeu, passa a ser perseguido e precisa viver no gueto. Lá conhece a lavadora Hannah (Paulette Goddard), por quem se apaixona. A vida dos judeus é monitorada pela guarda de Hynkel, que tem planos de dominar o mundo. Seu próximo passo é invadir Osterlich, um país vizinho, e para tanto negocia um acordo com Benzino Napaloni (Jack Oakie), ditador da Bactéria.

MONSIEUR VERDOUX

124 min 1947

DIREÇÃO, ROTEIRO
E PRODUÇÃO
Charles Chaplin

FOTOGRAFIA
Roland Totheroh

ELENCO
Charles Chaplin, Mady
Correll, Allison Roddan,
Robert Lewis

DISTRIBUIÇÃO
United Artists

Henri Verdoux (Charles Chaplin) é um assassino em série golpista. Ele casa com senhoras ricas e logo depois as mata para ficar com toda a herança. O filme é uma sátira social que questiona a moralidade da sociedade e critica a hipocrisia dos valores burgueses.

LUZES DA RIBALTA

Limelight 138 min 1952

DIREÇÃO, ROTEIRO,
PRODUÇÃO E MÚSICA
Charles Chaplin

FOTOGRAFIA
Karl Struss

ELENCO
Charles Chaplin, Claire
Bloom, Nigel Bruce,
Buster Keaton

DISTRIBUIÇÃO
United Artists

Calvero (Charles Chaplin) é um velho comediante, que no passado fizera sucesso no vaudeville e music hall. Calvero foi esquecido e isto o deixou muito próximo de se tornar alcoólatra. Porém tudo muda quando, numa tarde, ao voltar para pensão onde vive, sente um estranho cheiro e constata que é gás, vindo de um dos quartos. Ele arromba a porta e acha inconsciente uma jovem, Thereza Ambrose (Claire Bloom). Calvero chama um médico e ambos a carregam para o seu apartamento, que fica dois andares acima. Quando ela desperta, Calvero lhe pergunta por qual razão quis cometer suicídio. Theresa lhe explica que sempre sonhou ser uma grande bailarina, mas agora suas pernas estão paralisadas. Calvero promete fazer tudo para ajudá-la, mas o que ele não imagina é que, em pouco tempo, Theresa fará tudo para ajudá-lo.

FEITOS NO EXÍLIO

UM REI EM NOVA YORK

A King in New York 101 min 1957

DIREÇÃO, ROTEIRO,
PRODUÇÃO E MÚSICA
Charles Chaplin

FOTOGRAFIA
Georges Périnal

ELENCO
Charles Chaplin,

Maxine Audley,
Jerry Desmonde,
Oliver Johnston,
Michael Chaplin

DISTRIBUIÇÃO
Archway Film
Distributors

Após ser deposto por uma revolução em seu país fictício, o Rei Shahdov (Charles Chaplin) busca refúgio em Nova York. Lá, ele se vê envolvido com a mídia, publicidade e investigações políticas, enquanto tenta se adaptar à vida no exílio. O filme satiriza a paranoia da Guerra Fria e a cultura americana da década de 1950.

A CONDESSA DE HONG KONG

A Countess from Hong Kong 108 min 1967

DIREÇÃO, ROTEIRO

E PRODUÇÃO

Charles Chaplin

FOTOGRAFIA

Arthur Ibbetson

ELENCO

Marlon Brando, Sophia

Loren, Sydney Chaplin,

Tippi Hedren, Patrick

Cargill, Margaret

Rutherford

DISTRIBUIÇÃO

Universal Pictures

Durante uma viagem de navio de Hong Kong aos Estados Unidos, o diplomata Ogden Mears (Marlon Brando) encontra Natascha (Sophia Loren), uma condessa russa sem passaporte que se esconde em sua cabine para fugir de sua vida como prostituta. Juntos, enfrentam situações complicadas enquanto tentam encontrar uma solução para o dilema de Natascha. Este é o último filme dirigido por Chaplin e o único em cores.

SOBRE OS AUTORES

JAMES AGEE (1909–1955)

Foi poeta, romancista e escritor americano de e sobre o cinema. Um dos críticos de cinema americanos mais influentes nas décadas de 1930 e 1940, Agee aplicava padrões intelectuais e estéticos rigorosos em suas críticas, que apareciam anonimamente na *Time* e assinadas na *The Nation*. Com o fotógrafo Walker Evans, publicou o livro *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). De 1948 até sua morte, Agee trabalhou principalmente como roteirista de cinema, destacando-se em *Uma Aventura na África* (*The African Queen*, 1951) e *O Mensageiro do Diabo* (*The Night of the Hunter*, 1955). Recebeu o Prêmio Pulitzer pelo romance *Uma morte em família* (1957).

PETER ACKROYD

Escritor, biógrafo e crítico britânico, conhecido por suas biografias literárias e pela monumental *London: The Biography*. Foi diretor literário da revista *El Espectador* e chefe da seção literária de *The Times*. Trabalhou como crítico na imprensa e na televisão. Sua obra dialoga entre ficção, história e crítica cultural, renovando o interesse pela tradição inglesa.

THEODOR W. ADORNO (1903–1969)

Membro da influente Escola de Frankfurt, foi um dos mais importantes filósofos, críticos culturais e musicais do pós Segunda Guerra Mundial. Entre suas obras, as mais importantes, são, *Dialética do esclarecimento*, publicada com Max Horkheimer, e *Teoria estética*.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (1902–1987)

Foi um dos maiores poetas brasileiros e cronista notável. Sua obra atravessa as fases do modernismo, combinando linguagem coloquial, lirismo e reflexão sobre a existência e o Brasil.

MICHEL CHION

Teórico francês do cinema e compositor de música experimental. Leciona em várias instituições na França. Suas composições desenvolvem as teorias e metodologias de Pierre Schaeffer, conhecidas como *musique concrète*. Chion também escreveu diversos livros e ensaios nos quais expõe suas teorias sobre a interação entre som e imagem no cinema. Em especial, seu livro *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, publicado originalmente na França em 1990, é considerado por muitos críticos a obra definitiva sobre as relações entre som e imagem

JOÃO BÉNARD DA COSTA (1935–2009)

Foi professor, escritor, programador, crítico de cinema e ator ocasional – sob o pseudônimo Duarte de Almeida. Após coordenar o serviço de cinema da Fundação Calouste Gulbenkian, ingressou na Cinemateca Portuguesa, onde atuou como subdiretor e, de 1991 a 2009, como diretor, modernizando a instituição em programação, instalações e iniciativas museológicas e arquivísticas. Dotado de prolífica e refinada escrita, publicou livros e monografias sobre Alfred Hitchcock (1982), Luis Buñuel (1982), Fritz Lang (1983), John Ford (1983), entre outros.

EDGARDO COZARINSKY (1939–2024)

Nascido na Argentina em 1939, é cineasta e escritor. Estudou literatura na Universidad de Buenos Aires, fundou a revista *Flashback*, escreveu ensaios sobre Henry James e crítica de cinema. Exilou-se em Paris nos anos 1970, onde reside desde então. Entre seus filmes destacam-se *La guerre d'un seul homme* (1981), *Le violon de Rothschild* (1996) e *Fantômes de Tanger* (1997).

LOUIS DELLUC (1890–1924)

Foi cineasta e um dos primeiros grandes críticos franceses, teorizando o “cinéma d’art” e antecipando ideias da vanguarda impressionista. Dirigiu oito filmes no início da década de 1920 e é considerado o primeiro crítico de cinema da França – um título justificado pelo fato de ter sido o primeiro a desenvolver e aplicar critérios especificamente cinematográficos

na apreciação dos filmes. Seu nome batiza o Prêmio Louis Delluc, um dos mais importantes do cinema francês.

SERGEI EISENSTEIN (1898–1948)

Um dos cineastas e teóricos mais importantes e influentes da história do cinema. Entre seus filmes estão: *O encouraçado Potemkin* (1925), *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan, o Terrível* (lançado em duas partes, 1944 e 1958). Sua obra teórica, composta por obras como *A forma do filme*, consagrou um pensamento sobre a montagem, orientada por conceitos como “montagem por atração” e “montagem intelectual”.

ELIE FAURE (1873–1937)

Médico e escritor, escreveu a monumental *Histoire de l'Art* (1909–1921), complementada pelo ensaio intitulado *L'Esprit des formes* (1927), no qual sua interpretação pessoal inseriu a arte na história da civilização como um todo. Faure foi um dos primeiros intelectuais a introduzir o cinema na história da arte.

GARY GIDDINS

Crítico e biógrafo, conhecido por suas obras sobre jazz e cinema, incluindo *Visions of Jazz: The First Century*, *Weather Bird: Jazz at the Dawn of Its Second Century*, *Satchmo: The Genius of Louis Armstrong*, *Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker*, *Jazz* (com Scott DeVeaux), *Natural Selection*, *Warning Shadows: Home Alone with Classic Cinema* e sua biografia em dois volumes de Bing Crosby.

JOSÉ LINO GRÜNEWALD (1931–2000)

Poeta, ensaísta, tradutor e crítico brasileiro. Atuou na poesia concreta e contribuiu para o debate cinematográfico no Brasil. Alinhou-se ao movimento da poesia concreta, que atribui igual importância à semântica, à sonoridade e à composição gráfica. Como crítico, colaborou com diversos órgãos da imprensa, versando principalmente sobre cinema, literatura e política. Traduziu obras fundamentais como *Finnegans Wake* de James Joyce.

TOM GUNNING

Professor emérito da Universidade de Chicago. É autor de *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (University of Illinois Press, 1991) e *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (British Film Institute, 2000), além de mais de cento e cinquenta artigos sobre o cinema das origens, história e teoria do cinema, cinema de vanguarda, gêneros cinematográficos, e a relação entre cinema e modernismo.

THEODORE HUFF (1908–1953)

Foi historiador e crítico de cinema norte-americano, pioneiro nos estudos sobre Charlie Chaplin. Sua biografia *Charlie Chaplin* (1951) tornou-se referência para estudiosos da obra do cineasta. Entre os seus filmes, estão: *Hearts Of The Golden West* (1931), *Little Geezer* (1932) e *Ghost Town: The Story of Fort Lee* (1935).

PAMELA HUTCHINSON

Escritora, crítica e historiadora de cinema independente. Contribuiu com ensaios para diversas coletâneas e é autora dos volumes *BFI Film Classics* sobre *Pandora's Box* e *The Red Shoes*. Escreve sobre cinema mudo no site SilentLondon.co.uk.

SIEGFRIED KRACAUER (1889–1966)

Foi sociólogo, ensaísta e teórico alemão ligado à Escola de Frankfurt. Desenvolveu uma teoria do cinema que enfatizava o realismo e a capacidade do cinema de revelar aspectos da realidade social que outras formas de arte poderiam obscurecer. Em *De Caligari a Hitler* e *Teoria do Filme*, examinou o cinema como espelho cultural e documento social da modernidade.

JACQUES LOURCELLES

Crítico e historiador do cinema, autor do influente *Dictionnaire du cinéma*. Defensor de uma visão enciclopédica da arte cinematográfica, escreveu para a *Revue du cinéma* e outros veículos dos mais importantes.

DAVID MADDEN

Foi escritor residente na LSU (Louisiana State University) de 1968 a 1992, diretor do Programa de Escrita Criativa de 1992 a 1994, e diretor fundador do United States Civil War Center de 1992 a 1999. Atualmente, é professor emérito na LSU, ocupando a cátedra Robert Penn Warren Professor of Creative Writing. Entre os seus romances estão: *The Beautiful Greed* (1961), *The Suicide's Wife* (1978) e *The New Orleans of Possibilities* (1982).

HOOMAN MEHRAN

Professor e escritor – com amplas pesquisas sobre a vida e a obra de Chaplin. Baseado em Nova York, formou-se pela Columbia University e pela New York University, e integra o conselho da Silent Cinema Presentations. É um dos editores dos livros *Chaplin: The Dictator and the Tramp* (British Film Institute, 2004) e *Chaplin's Limelight and the Music Hall Tradition* (McFarland, 2006).

JAMES L. NEIBAUR

Historiador de cinema e autor de mais de 20 livros e centenas de artigos, incluindo mais de 40 ensaios na *Encyclopaedia Britannica*. Entre seus livros destacam-se *Chaplin at Essanay*, *Buster Keaton's Silent Shorts* (com Terri Niemi), *The Jerry Lewis Films* (com Ted Okuda), *The Clint Eastwood Westerns*, *The W.C. Fields Films*, *The Essential Jack Nicholson* e *The Monster Movies of Universal Studios*.

JACQUES RIVETTE (1928–2016)

Foi um dos principais cineastas da história do cinema e figura central da Nouvelle Vague. Crítico de cinema, foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma*. *Paris nos pertence* (Paris nous appartient, 1960), *Céline e Julie vão de barco* (Céline et Julie vont en bateau, 1974) e *A bela intrigante* (La Belle Noiseuse, 1991).

ÉRIC ROHMER (1920–2010)

Nascido Jean-Marie Maurice Schérer, foi um dos principais cineastas da história do cinema e figura central da Nouvelle Vague. Crítico de cinema, foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma*. Entre seus filmes estão: *A mulher do aviador* (La femme de l'aviateur, 1981), *O raio verde* (Le rayon vert, 1986) e *Agente triplo* (Triple agent, 2004).

LUCY SANTE

Escritora, crítica e artista americana nascida na Bélgica. Colabora frequentemente com a *The New York Review of Books*. Entre os seus livros estão: *Low Life* (1991), *The Other Paris* (2015), *Maybe the People Would Be the Times* (2020) e *I Heard Her Call My Name: A Memoir of Transition* (2024).

JOHN SBARDELLATI

Professor associado de História na University of Waterloo, em Ontário, Canadá. É autor de *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War* (Cornell University Press, 2012), vencedor do Prêmio Michael Nelson da International Association for Media and History. Atualmente pesquisa relações entre raça e cultura na Guerra Fria americana.

TONY SHAW

Professor do Departamento de História da University of Hertfordshire. Especialista em história internacional do pós-1945, estudou nas universidades de Leeds e Oxford e é membro da Royal Historical Society. Foi pesquisador associado no Rothermere American Institute em Oxford e professor visitante na University of Southern California em Los Angeles. Atuou como consultor histórico para televisão e rádio no Reino Unido, EUA e Canadá.

GREGORY STEPHENS

Leciona cinema e redação na New Mexico State University. É autor de *On Racial Frontiers: The "New Culture" of Frederick Douglass, Ralph Ellison,*

and Bob Marley (Cambridge University Press). Seu ensaio “Sisyphus in the Sand Pit: On the Iconic Character of Sand, and how the ‘anti-natural man’ Catches Water in *Woman in the Dunes*” foi publicado na revista *Kinema* (primavera de 2009).

JEAN-PHILIPPE TESSÉ

Crítico de cinema. Desde 2001, escreve para a *Cahiers du Cinéma*. Foi editor-chefe adjunto da revista, juntamente com Stéphane Delorme, entre 2009 e 2020. Até 2009, foi responsável pela seção de cinema da *Chronic’art*. Autor do livro *Le Burlesque* (*Cahiers du cinéma*, 2007). Atuou em dois filmes de Catherine Breillat, *Une vieille maîtresse* (2007) e *La belle endormie* (2010).

FRANÇOIS TRUFFAUT (1932–1984)

Foi um dos principais cineastas da história do cinema e figura central da Nouvelle Vague. Crítico de cinema, escreveu muitos anos na *Cahiers du Cinéma*. Foi também ator e produtor. Entre os seus filmes estão: *Os incompreendidos* (*Les 400 coups*, 1959), *Beijos proibidos* (*Baisers volés*, 1968) e *O quarto verde* (*La chambre verte*, 1978). Escreveu, entre outros, *Hitchcock* (Simon & Schuster, 1985).

SLAVOJ ŽIŽEK

Filósofo e crítico cultural esloveno, conhecido por suas análises que mesclam psicanálise lacaniana, marxismo e cultura pop. Professor de filosofia e psicanálise na European Graduate School e diretor internacional do Birkbeck Institute for the Humanities na Universidade de Londres. Além disso, ele é pesquisador sênior no Instituto de Sociologia da Universidade de Ljubljana, Eslovênia. Autor prolífico, tornou-se figura proeminente no debate intelectual contemporâneo. Entre suas obras estão: *Bem vindo ao deserto do real* (2002), *Como ler Lacan* (2006), *Vivendo no fim dos tempos* (2010) e *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno* (2018).

NOTAS

1. Frase que pode ser livremente traduzida como “*com aquele sujeitinho maltrapilho*”.
2. Muito se comentou sobre a impassibilidade do rosto de Keaton, apelidado de “o homem que nunca ri”. Consta, inclusive, que havia uma cláusula em seu contrato determinando que ele jamais esboçasse um sorriso. Mas impassibilidade não significa inexpressividade. O mundo de Keaton é atravessado por uma quantidade imensa de afetos, que se refletem em seu rosto rígido, constantemente animado por variações invisíveis.
3. Pierre Louis Ducharte, *The Italian Comedy* (Dover: Nova York, 1966), p. 161.
4. Londres: Cambridge University Press, 1963, p. 18.
5. *Film* (Penguin: Londres, 1946), p. 84.
6. *Minha Autobiografia* (Nova York: Simon and Schuster, 1964), p. 144.
7. Ver K. M. Lea, *Italian Popular Comedy* (Nova York: Russell & Russell, 1962) e Henry F. Salerno, tradutor e editor, *Scenarios of the Commedia dell'arte* (Nova York: NYU Press, 1967).
8. Citado em *Film Makers on Film Making*, editado por Harry Geduld (Bloomington: Indiana University Press, 1967), pp. 37–40.
9. A. M. Nagler, *A Source Book in Theatrical History* (Nova York: Dover, 1952), p. 275.
10. William Cahn, *Harold Lloyd's World of Comedy* (Nova York: Duell, Sloan and Pearce, 1964), p. 63.
11. “The Logic of Comedy”, em *Grierson on Documentary* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1966), p. 58.
12. André Bazin, *O Que É o Cinema?* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1967), p. 150.
13. Arthur Knight, *The Liveliest Art* (Nova York: New American Library, 1959), p. 41.
14. Resenha em *Film Quarterly* (Inverno de 1965–66), p. 58.
15. H. A. Overstreet, *Influencing Human Behaviour* (Jonathan Cape, Londres, 1926), pp. 11–15.
16. *Ibid.*, pp. 26–27.
17. *Ibid.*, pp. 260–262.
18. Entrevista de Chaplin com A. J. Urban, “Conversei com Charlie Chaplin”, *Intercine* (Roma), outubro de 1935.
19. Possivelmente *Die Chaplinade*, de Ywan Goff (Dresden, 1920), ou *Das Chaplin-Drama*, de Melchior Bischer (Berlim, 1924).
20. Elie Faure, “A Arte de Charlie Chaplin”, em *A Arte das Cineplásticas*, traduzido por Walter Pach (Boston, 1923), pp. 62–63.
21. C. W. Kimmins, *The Springs of Laughter* (Methuen, Londres, 1928), p. 95.
22. C. W. Kimmins, *The Child's Attitude to Life* (Methuen, Londres, 1926), p. 60.
23. Charles Baudelaire, “Da Essência do Riso”, em *Curiosidades Estéticas* (Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1925).
24. Fábulas da *Fun* (essas fábulas de Bierce apareceram na *London Fun* em 1872–73); reimpressas em *The Monk and the Hangman's Daughter* (Nova York, 1926); E. encontrou “O Homem e o Ganso” na *Library of Humour*, de Mark Twain.
25. Karl Marx, *Para uma Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*.
26. Entrevista de Urban na *Intercine*.
27. KRACAUER, Siegfried. “The Mass Ornament.” In: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 80–81.
28. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialética do Esclarecimento*, trad. John Cumming (Nova York: Continuum, 1972), p. 141.
29. “Rückblick auf Chaplin”, em Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften III*, ed. Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), p. 159. Trad. JKM.
30. Siegfried Kracauer, *Theory of Film* (Nova York: Oxford University Press, 1960), p. 88.
31. “Friedrich Beckmann (1803–1866), famoso ator cômico alemão, foi o principal ator do Teatro Königstädt a partir de 1824, durante muitos anos.” (Nota de Søren Kierkegaard, *Temor e Tremor e Repetição*,

ed. e trad. Howard V. Hong e Edna H. Hong [Princeton: Princeton University Press, 1983], p. 367.)

32. *Repetição*, pp. 163–164.

33. Walter Benjamin, *A Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. John Osborne (Londres: Verso, 1977), pp. 183–185: “Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, se a melancolia faz com que a vida se esvaia dele e ele permaneça para trás morto, mas eternamente seguro, então ele está exposto ao alegorista, está incondicionalmente sob seu poder. Ou seja, é agora completamente incapaz de emanar qualquer significado ou sentido próprio; o significado que possui, adquire do alegorista. ... Pode não estar de acordo com a autoridade da natureza; mas a volúpia com que o significado domina, como um sultão severo no harém dos objetos, não tem igual em expressar a natureza. É característico do sádico humilhar seu objeto e então – ou por isso mesmo – satisfazê-lo. E é isso que o alegorista faz nesta era embriagada de atos de crueldade vividos e imaginados. ... Pois o único prazer que o melancólico se permite – e é um prazer poderoso – é a alegoria.”

34. Discussão de Freud sobre o cômico como resultado de uma “comparação entre o ego do adulto e o ego da criança”, em “O Chiste e sua Relação com o Inconsciente”, em *The Basic Writings of Sigmund Freud*, trad. e ed. Dr. A. A. Brill (Nova York: Modern Library, 1966), p. 795.

35. “Winter ade” (“Adeus, Inverno”) é o título de uma canção infantil de Hoffmann von Fallersleben (1798–1874), poeta e filólogo liberal e populista do século XIX, talvez mais conhecido como autor do antigo hino nacional alemão “Deutschland, Deutschland über alles.” “Winter ade” é uma canção irônica de “despedida triste” (“Adeus, Inverno! / A despedida traz tristeza. / Mas tua partida é tal / Que agora meu coração ri”).

36. Enrico Rastelli (1896–1931), malabarista italiano.

37. O ator descrito aqui é Harold Russell (n. 1914, Nova Escócia), que de fato perdeu ambas as mãos como soldado durante a Segunda Guerra Mundial. Aclamado por sua atuação como um dos três veteranos que retornam no filme *Os melhores anos de nossas vidas* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), de William Wyler, Russell tornou-se o único ator a ganhar dois Oscars pelo mesmo papel: um de Melhor Ator Coadjuvante e outro, um Oscar especial concedido “por trazer esperança e coragem a seus companheiros veteranos”. Em 1992, Russell fez história novamente ao tornar-se o primeiro vencedor do Oscar a vender um de seus prêmios, o que fez para arrecadar fundos para ajudar a cobrir as despesas médicas de sua esposa.

38. O tradutor gostaria de agradecer às seguintes pessoas por sua assistência: Charles Musser, Joanna

Spiro, Michael Kerbel, Lance Duerfahrd, Dan Friedman, Patrick Noon, Richard Field, Carol Hightower, Alexander Ulanov, Christa e Jeffrey Sammons.

39. Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, (Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982), pp. 49–50.

40. *Ibid.*, p. 49.

41. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (Paris: Éditions de Minuit, 1983), pp. 234, 236.

42. Cf. Jacques Lacan, “Seminar on ‘The Purloined Letter,’” in John P. Muller and William J. Richardson, eds., *The Purloined Poe* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1988), p. 53.

43. Entre os filmes mais recentes que se centram na eficácia da cena final, deve-se mencionar *Sociedade dos Poetas Mortos*, de Peter Weir: não seria toda a história uma espécie de preparação para o patético crescendo final, quando os alunos desafiavam as autoridades escolares e expressam sua solidariedade com o professor demitido, subindo em seus bancos?

44. O fato de que esse diálogo final ocorre em completo silêncio – lemos as falas por meio de intertítulos, como nos filmes mudos – confere à cena uma intensidade adicional: é como se o próprio silêncio começasse a falar. A intrusão da voz nesse ponto destruiria todo o efeito – mais precisamente, destruiria sua dimensão sublime. Só essa cena já justifica a “excêntrica” decisão de Chaplin de realizar um filme mudo na era do som, pois toda a eficácia da sequência decorre do fato de que nós – os espectadores – já sabemos que o cinema fala, e portanto experimentamos esse silêncio como ausência de voz.

45. Jacques Lacan, *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (Londres: Tavistock Publications, 1977), capítulos 17 e 20.

46. Michel Chion, *Les Lumières de la ville* (Paris: Nathan, 1989).

47. Vale notar que *Luzes da cidade* surgiu de uma ideia semelhante. O filme seria originalmente a história de um pai que perde a visão em um acidente; para evitar o trauma psíquico que o conhecimento de sua cegueira causaria à filha pequena, ele finge que seus atos desajeitados (derrubar uma cadeira, tropeçar, etc.) são imitações cômicas de um palhaço, feitas para entreter-lá; sem saber da verdadeira situação, a garota aceita a explicação e ri com gosto das trapalhadas do pai.

48. Essa cisão entre a figura ideal do homem rico e o vagabundo como suporte objetivo da figura ideal nos permite também localizar o paradoxo da curiosidade feminina autodestrutiva, presente desde Richard Wagner até a cultura de massa contemporânea. No

Lohengrin de Wagner, a trama gira em torno da curiosidade de Elsa: um herói sem nome a salva e casa com ela, mas exige que ela nunca pergunte quem ele é ou qual seu nome (a famosa ária “*Nie sollst du mich befragen*”, do Ato I); assim que ela o faz, ele é obrigado a deixá-la. Elsa não resiste e faz a pergunta fatal; então, na ainda mais famosa ária “*In fernem Land*” (Ato III), Lohengrin revela que é um cavaleiro do Graal, filho de Parsifal, e parte em um cisne, enquanto a infeliz Elsa desaba morta. Como não lembrar aqui de *Superman* ou *Batman*, onde encontramos a mesma lógica? Em ambos os casos, a personagem feminina pressente que seu parceiro (o jornalista confuso, no caso de *Superman*; o milionário excêntrico, no caso de *Batman*) é, na verdade, o herói público misterioso. Mas o parceiro adia o momento da revelação o máximo possível. Trata-se aqui de uma espécie de escolha forçada que atesta a dimensão da castração: o homem está dividido entre o sujeito frágil com quem é possível uma relação sexual e o portador do mandato simbólico, o herói público (o cavaleiro do Graal, *Superman*, *Batman*); somos assim obrigados a escolher: tão logo forçamos o parceiro a revelar sua identidade simbólica, estamos fadados a perdê-lo.

Quando Lacan afirma que “o segredo da psicanálise” consiste no fato de que “não há ato sexual, embora haja sexualidade”, o ato deve ser concebido precisamente como a assunção performativa, pelo sujeito, de seu mandato simbólico – como no momento de *Hamlet*, em que, finalmente – e tarde demais – ele é capaz de agir, ao dizer: “*Eu, Hamlet, o dinamarquês*”. Isso é o que não é possível na ordem da sexualidade: tão logo o homem proclama seu mandato – “*Eu sou Lohengrin, Batman, Superman*” – ele se exclui do domínio do sexo.

49. William Rothman, “The ending of *City Lights*”, em *The T of the Camera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), p. 59.

50. Jacques Lacan, *O Seminário, Livro VII: A Ética da Psicanálise* (Paris: Éditions du Seuil, 1986).

51. Para citar um exemplo vindo dos *westerns*: é fácil amar os indígenas retratados como vítimas indefesas e brutalizadas, como em *Flechas de fogo* (Broken Arrow, 1950) ou *Quando é preciso ser homem* (Soldier Blue, 1970), mas a situação é muito mais ambígua em *Sangue de heróis* (Fort Apache, 1948), de John Ford, onde eles são retratados como vitoriosos, militarmente superiores, dizimando a cavalaria norte-americana como uma rajada de vento.

52. Jacques Lacan, *O Seminário, Livro VII*, p. 133.

53. Seria interessante ler *Luzes da Ribalta* como um filme complementar a *Luzes da Cidade*: no final de *Luzes da cidade*, o vagabundo “começa a viver” (é reconhecido em seu ser verdadeiro); enquanto no final de *Luzes da Ribalta*, ele morre. O primeiro filme começa com

sua revelação (o prefeito descobre o monumento), o segundo termina com o velamento de seu corpo. No primeiro, ele se torna, ao fim, o objeto completo do olhar do outro (e assim é reconhecido como sujeito); no segundo, ele mesmo se transforma em puro olhar. No primeiro, a mutilação da moça – seu amor – refere-se aos olhos (cegueira); no segundo, aos pés (paralisia: o título original do filme era *Footlights*). Os dois filmes devem, assim, ser abordados de forma lévi-straussiana, como duas versões do mesmo mito.

54. Veja a série de filmes para televisão de Kevin Brownlow e David Gill, *Unknown Chaplin* (1983), parte 2 de 3 programas.

55. Veja Dan Kamin, *Charlie Chaplin's One-Man Show* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1984), nota 119.

56. As superfícies que vemos nesses filmes tornam-se telas através das quais se vê e também se é visto: Chion as compara a buracos na realidade; essa metáfora é mais clara em francês, já que a palavra *toile* designa tanto a superfície da tela quanto, às vezes, o próprio cinema (uma expressão para “ir ao cinema” é “*se faire une toile*”), e é também a palavra usada para “pintura” – como em “*une toile de Van Gogh*”. – Nota da tradutora do francês para o inglês (Claudia Gorbman).

57. Na década de 1930, as vozes de cantores no rádio ou em discos podiam ter um som íntimo e aveludado.

58. Charles Chaplin, *Minha Autobiografia* (Nova York: Plume, 1992 [1964]), p. 387.

59. Sobre “fala de câmera”, ver o glossário. Marshall McLuhan afirmou que o sucesso de Hitler – o poder mágico de sua voz trovejante – estava ligado ao rádio e não teria sido possível com o meio frio da televisão, que exige sobriedade e contenção. Ver “Rádio: O Tambor Tribal”, no estudo seminal de McLuhan *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (*Understanding Media: The Extensions of Man*) (Nova York: McGraw Hill, 1964).

60. Sobre *acousmètre*, ver o glossário, assim como meu estudo *A Voz no Cinema*, ed. e trad. Claudia Gorbman (Nova York: Columbia University Press, 1999), especialmente o capítulo 1, “Mabuse: Magia e Poderes do *Acousmètre*”.

61. “Le Mythe de *M. Verdoux*” in *Revue du Cinema*, n. 9, p. 8. (Posteriormente incluído no livro *Charlie Chaplin*. Paris: Editions du Cerf, 1972)

62. Citado em Stefan Kanfer, *Groucho: The Life and Times of Julius Henry Marx* (Nova York, 2000), 267.

63. Memorando, Agente Especial no Comando (dora-vante SAC), Los Angeles para J. Edgar Hoover, 3 set. 1948, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090. (O

número de série é difícil de ler aqui, mas provavelmente é 35.) Este arquivo e outros arquivos citados foram obtidos diretamente do FBI e haviam sido “pré-processados” (em outras palavras, não foi necessário fazer um pedido formal através da Freedom of Information Act). Os números de arquivo incluídos nas notas de rodapé indicam a classificação, o número do arquivo e o número de série. Arquivos com o prefixo “100” são do Arquivo de Segurança Doméstica de Chaplin. Seu número de arquivo aqui é 127090 (o que significa que foi o 127.090º caso de segurança doméstica aberto pelo FBI). Os números que seguem 100–127090 são os números de série, que indicam entradas específicas. Citado abaixo está o arquivo 31–68496. A classificação “31” indica uma investigação da White Slave Traffic Act; este foi o 68.496º caso desse tipo investigado pelo Bureau. O outro arquivo do FBI citado abaixo é o arquivo COMPIC (Infiltração Comunista na Indústria Cinematográfica). Este também é um arquivo de Segurança Doméstica (classificação “100”); COMPIC foi a 138.754ª investigação desse tipo realizada. Estes arquivos estão todos disponíveis em microfilme (editados por Dan Leab) e na Reading Room do FBI.

64. Para possivelmente a melhor análise breve de como a “máquina” do macartismo operava e interagia, ver Ellen Schrecker, *Many Are the Crimes: McCarthyism in America* (Boston, 1998), ix–xviii.

65. Peter Filene argumentou que os historiadores exageraram a “paranoia nacional sobre o comunismo” e que a Guerra Fria foi principalmente um assunto da elite. Peter Filene, “Cold War Culture Doesn’t Say It All,” em Peter J. Kuznick e James Gilbert, eds., *Rethinking Cold War Culture* (Washington, D.C., 2001), 157. Por outro lado, Richard Fried delineou os aspectos populares do macartismo, incluindo episódios sobre Robin Hood e arte moderna, em Richard Fried, *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective* (Nova York, 1990), 31–34.

66. Os biógrafos de Charlie Chaplin ofereceram interpretações diferentes dos confrontos de Chaplin com o Estado. Por exemplo, enquanto David Robinson e Charles Maland veem Chaplin como vítima do macartismo, Kenneth Lynn culpa os problemas de Chaplin por sua suposta depravação moral. Kenneth S. Lynn, *Charlie Chaplin and His Times* (Nova York, 1997); Charles S. Maland, *Chaplin and American Culture: the Evolution of a Star Image* (Princeton, N.J., 1989); David Robinson, *Chaplin: His Life and Art* (Nova York, 1985).

67. Larry Ceplair e Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960* (Berkeley, 1979), xiv.

68. “Chaplin is Facing Barriers to Re-entry from Abroad,” *New York Times*, 20 set. 1952, p. 1; “Chaplin Says He Will Not Return to U.S.,” *ibid.*, 18 abr. 1953, p. 34.

69. Relatório, Agente A. A. Hopkins, Los Angeles, para Diretor, 15 ago. 1922, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090. (O número de série é difícil de ler aqui, mas parece ser X1).

70. Ver, por exemplo, Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 13 mar. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–13; memorando, D. Milton Ladd para Hoover, 6 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–18.

71. Ver, por exemplo, Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 13 mar. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–13; para um exemplo da mídia, ver a conferência de imprensa de *Monsieur Verdoux* discutida abaixo.

72. Memorando, Ladd para Hoover, 6 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–18; Maland, *Chaplin and American Culture*, 255–256. Por exemplo, em junho de 1947 Chaplin se juntou a um esforço coletivo pedindo que os julgamentos dos comunistas Eugene Dennis, Leon Josephson e Gerhardt Eisler (irmão do amigo íntimo de Chaplin, Hanns Eisler) fossem adiados. Além disso, assinou uma declaração desafiando as citações de desacato do HUAC contra os Dez de Hollywood, e quando Hanns Eisler enfrentou processos de deportação no outono de 1947, Chaplin enviou um telegrama a Pablo Picasso em Paris pedindo ajuda para coordenar protestos.

73. Memorando, Ladd para Hoover, 6 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–18.

74. Por exemplo, Ed Sullivan utilizou essa tática de invocar o passado em 1947 quando criticou Chaplin por apoiar o aliado russo em vez de entreter tropas americanas, perguntando sobre o comediante: “is you is or is you ain’t our baby?” Recorte de jornal, coluna de Ed Sullivan no *Washington Times Herald*, 12 abr. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–15.

75. Ver Gerald Horne, *Class Struggle in Hollywood, 1930–1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds, & Trade Unionists* (Austin, Tex., 2001); Kenneth O’Reilly, “Racial Matters”: *The FBI’s Secret File on Black America, 1960–1972* (Nova York, 1989); Richard Gid Powers, *Secrecy and Power: The Life of J. Edgar Hoover* (Nova York, 1987), 275–311.

76. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 24 ago. 1943, e Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 11 out. 1943, ambos em COMMUNIST INFILTRATION OF THE MOTION PICTURE INDUSTRY, FBI 100–138754. Este arquivo está disponível em microfilme: Daniel J. Leab, ed., *Communist Activity in the Entertainment Industry: FBI Surveillance Files on Hollywood, 1942–1958* (Bethesda, Md., 1991).

77. Interessantemente, este trecho foi incluído pela primeira vez não no arquivo de segurança de Chaplin,

mas em seu arquivo da White Slave Traffic Act, revelando que mesmo na investigação de Chaplin pela Mann Act (discutida abaixo), o Bureau estava profundamente preocupado com sua atividade política. Carta, SAC, Los Angeles, para Hoover, 14 mar. 1944, CHARLIE CHAPLIN, FBI 31-68496-225. O artigo anexo era do *Rob Wagner's Script*, vol. 30, número 674, 4 mar. 1944 (aparentemente um periódico independente publicado por Rob Wagner em Beverly Hills, que o FBI referia como uma "revista" e como um "scratch sheet" de Beverly Hills). *The Great Dictator* (1940), a brilhante sátira de Chaplin sobre o fascismo e o filme mais bem-sucedido comercialmente de todos os seus filmes, despertou a ira dos isolacionistas americanos. Além disso, seu discurso final, no qual o barbeiro judeu equipara a ameaça hitlerista à exploração pelos grandes negócios, foi interpretado pelo FBI como "nada mais do que propaganda comunista sutil." Sobre isso e sobre o filme em geral, ver memorando, Ladd para Hoover, 6 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-18; Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* (Berkeley, 1997), 39, 466, 479; "Chaplin is called for movie inquiry," *New York Times*, 14 set. 1941, p. 41; Maland, *Chaplin and American Culture*, 184; Clayton R. Koppes e Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies* (Nova York, 1987), 44; Lynn, *Charlie Chaplin and His Times*, 400; Robinson, *Chaplin: His Life and Art*, 503; Robert Cole, "Anglo-American Anti-Fascist Propaganda in Time of Neutrality," *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21 (2001), 137-152.

78. Alan Brinkley, *Liberalism and Its Discontents* (Cambridge, Mass., 1998), 37-62; Gary Gerstle, *American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century* (Princeton, N.J., 2001), 238-267.

79. *Monsieur Verdoux*, dirigido por Charles Chaplin, 1947. Para os comentários de Chaplin sobre a relevância do filme diante dos novos horrores desencadeados pela bomba atômica, ver "Coletiva de imprensa de Charlie Chaplin sobre *Monsieur Verdoux*, *Film Comment*, 5 (inverno de 1969), pp. 38-39. Esta é a única transcrição completa conhecida da coletiva de imprensa de 1947, gravada pelo produtor de rádio George Wallach, mas que só foi publicada em 1969. Na coletiva, Chaplin expressou suas fortes opiniões contra a bomba, insistindo que era a "mais horrível invenção da humanidade" e acrescentando "acho que está criando tanto horror e medo que vamos criar uma geração de neuróticos."

80. David M. Kennedy, *Freedom From Fear: The American People in Depression and War, 1929-1945* (Nova York, 1999), 387-388.

81. Ver James Agee, "Films," *Nation*, 164 (31 maio 1947), 665-667; *ibid.*, 14 junho 1947, pp. 723-725; *ibid.*, 21 junho 1947, pp. 749-750. Ver também a resenha

anônima de Agee em *Time*, 49 (5 maio 1947), 98-102. Para a National Board of Review, ver Thomas Schatz, *Boom and Bust*, apêndice 8, p. 481.

82. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 10 ago. 1948, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-32.

83. "New Chaplin Film," *Life*, 22 (28 abril 1947), 59.

84. "Charlie Chaplin's *Monsieur Verdoux* Press Conference," 36.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*, 35.

87. *New York Times*, 8 maio 1947, p. 31; *ibid.*, 11 junho 1947, p. 33.

88. Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War* (Baltimore, 1991), 188.

89. Maland, *Chaplin and American Culture*, 251.

90. John Noakes explica que Hoover era relutante em que seus agentes analisassem filmes pessoalmente porque a natureza das "provas" era pública. O Bureau não podia reivindicar autoridade sobre análise cinematográfica, então preferia contar com informantes dentro da indústria. John A. Noakes, "Bankers and common men in Bedford Falls: How the FBI determined that *A felicidade não se compra* (It's a Wonderful Life, 1946) was a subversive movie," *Film History*, 10 (1998), 313-314. Como os métodos de coleta de informações do caso Chaplin demonstram, publicações de esquerda também eram usadas como substituto da análise direta dos filmes.

91. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 14 out. 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-96. Chaplin fez o filme mesmo assim e, de fato, ele não foi exibido na União Soviética.

92. Memorando (com anexo de artigo de Arnaud d'Usseau em *Mainstream*, Verão 1947, pp. 309-312), E. H. Winterrowd para J. P. Coyne, 28 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-22. *Mainstream* era dirigida por membros do partido, e funcionários do FBI aparentemente estavam incomodados com seu aumento de circulação (a primeira edição em 1946 teria vendido 10.000 exemplares).

93. Memorando, Ladd para Hoover, 6 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-18.

94. Em julho, Chaplin respondeu à publicidade prévia do HUAC com um telegrama ao presidente J. Parnell Thomas, convidando-o a assistir ao filme e afirmando: "Não sou comunista. Sou um defensor da paz." Ver "Chaplin Accepts House 'Invitation,'" *New York Times*,

21 julho 1947, p. 12, e Maland, *Chaplin and American Culture*, 260–261.

95. Athan Theoharis, “A Lawless Agency: The FBI and the ‘Hollywood Ten,’” *Rhetoric & Public Affairs*, 2 (1999), 415–430. Ver também Theoharis, *Chasing Spies: How the FBI Failed in Counterintelligence but Promoted the Politics of McCarthyism in the Cold War Years* (Chicago, 2002), 151–169.

96. Victor Navasky descreveu as audiências como “cerimônias de degradação.” Victor Navasky, *Naming Names* (Nova York, 1980), 314–329.

97. “To Quarantine Communism: J. Edgar Hoover Speaks to the American People,” documento 4 em Ellen Schrecker, *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents* (Boston, 1994), 114, 118.

98. Bosley Crowther, “Under Suspicion: The Dilemma of Charlie Chaplin and Some Other Artists in Hollywood,” *New York Times*, 28 set. 1952, seção 2, p. 1.

99. Recorte de imprensa, *Variety*, 13 fev. 1945, CHARLIE CHAPLIN, FBI 31–68496-A; Maland, *Chaplin and American Culture*, 259. Vale destacar que William Langer não era um antissubversivo comum. De fato, ele estava entre os poucos senadores que resistiram ao Internal Security Act de 1950. Ver William Tanner e Robert Griffith, “Legislative Politics and ‘McCarthyism’: The Internal Security Act of 1950,” em Robert Griffith e Athan Theoharis, eds., *The Specter: Original Essays on the Cold War and the Origins of McCarthyism* (Nova York, 1974), 181–188.

100. John D’Emilio, “The Homosexual Menace: The Politics of Sexuality in Cold War America,” em John D’Emilio, ed., *Making Trouble: Essays on Gay History, Politics, and the University* (Nova York, 1993); Athan Theoharis, *J. Edgar Hoover, Sex, and Crime: An Historical Antidote* (Chicago, 1995); Whitfield, *The Culture of the Cold War*, 43.

101. Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era* (Nova York, 1988), 10–15. Ver também Jane Sherron De Hart, “Containment at Home: Gender, Sexuality, and National Identity in Cold War America,” em Kuznick e Gilbert, eds., *Rethinking Cold War Culture*, 124–155.

102. Chaplin há muito tempo era criticado pela suposta vulgaridade de seus filmes, e os críticos frequentemente se ofendiam com as muitas piadas envolvendo roupas íntimas. Chaplin, porém, inventava maneiras de contornar as diretrizes do Hays Office, o órgão de autocensura de Hollywood. Sua oposição ao que ele chamava de “censura presbiteriana” foi devidamente registrada nos relatórios do Bureau. De fato, a acusação de que Chaplin pendurou uma placa com a inscrição

“Welcome Will Hays” sobre o banheiro masculino de seu estúdio aparece diversas vezes em seu arquivo no FBI. Lynn, *Charlie Chaplin and His Times*, 131; relatório, agente Hopkins, Los Angeles, para o Diretor, 15 ago. 1922, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090 (número de série difícil de ler, mas provavelmente X1); memorando, GFR, Jr. (assistente de William J. Burns), para Hoover, 28 ago. 1922, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090-X1.

103. David Robinson, *Charlie Chaplin: Comic Genius* (Nova York, 1996), 88–89; Maland, *Chaplin and American Culture*, 197–201.

104. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 25 fev. 1944, CHARLIE CHAPLIN, FBI 31–68496–172; memorando, Ladd para Hoover, 6 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–18; Lynn, *Charlie Chaplin and His Times*, 436–437. A Lei Mann de 1910, também conhecida como “White Slave Traffic Act,” foi aprovada durante a era progressista para acabar com a prostituição organizada. A lei tornava ilegal transportar uma mulher através de fronteiras estaduais para fins sexuais. Embora Chaplin tenha escapado de condenação sob esta lei, ele posteriormente perdeu o processo de paternidade, apesar de exames de sangue terem provado que ele não era o pai; os tribunais da Califórnia, então, não aceitavam tais testes como provas admissíveis. Maland, *Chaplin and American Culture*, 206.

105. Há todas as razões para acreditar que a comunicação fluía em ambas as direções. O artigo de Hedda Hopper de dezembro de 1943 sugeria que ela tinha informações privilegiadas, pois escreveu que Chaplin “logo se verá envolvido em algo tão sério quanto o caso Barry,” que naquele momento envolvia apenas o processo de paternidade. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 13 mar. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–13.

106. Maland, *Chaplin and American Culture*, 209.

107. Memorando, Hoover para o Comissário da INS, 2 out. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–24.

108. Memorando, Ladd para Hoover, 6 ago. 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–18.

109. Eric Bentley, “Chaplin’s Mea Culpa,” *New Republic*, 127 (17 nov. 1952), 31.

110. Veja, por exemplo, memorando, Ladd para Hoover, 6 de agosto de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–18; Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 14 de outubro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–96.

111. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 13 de março de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–13.

112. Recorte de jornal, James P. O'Donnell, "O tempestuoso exílio de Charlie Chaplin", *Saturday Evening Post*, 7 de janeiro de 1958, p. 96, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-184.
113. Por exemplo, uma seção da Lei McCarran de 1950 proibia a imigração de pessoas com filiações comunistas e também permitia sua deportação. A Lei de Imigração McCarran-Walter de 1952 concedeu às autoridades poderes ainda mais amplos para lidar com estrangeiros radicais; como as páginas abaixo indicam, era esta lei que o governo pretendia invocar caso Chaplin tentasse retornar ao país após a revogação de sua permissão de reentrada. Fried, *Nightmare In Red*, 52, 188. Ver também Tanner e Griffith, "Legislative Politics and 'McCarthyism'", 174; William Preston, Jr., *Aliens and Radicals: Federal Suppression of Radicals, 1903-1933* (Chicago, 1963), 208-237; John Morton Blum, *I Was for Victory: Politics and American Culture during World War II* (Nova York, 1976), 155-167.
114. "To Quarantine Communism", documento 4, p. 188; "The Communist Menace: An American Legion View", documento 3, p. 110; ambos em Schrecker, *The Age of McCarthyism*.
115. Maland, *Chaplin and American Culture*, 194; Kenneth O'Reilly, *Hoover and the Un-Americans: The FBI, HUAC, and the Red Menace* (Filadélfia, 1983), 80, 212-213.
116. Memorando, Ladd para Hoover, 6 de agosto de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-18. Sobre Smith, ver Leo P. Ribuffo, *The Old Christian Right: the Protestant Far Right From the Great Depression to the Cold War* (Filadélfia, 1983), 128-177.
117. "Coletiva de imprensa de Charlie Chaplin sobre Monsieur Verdoux", 36. Apenas dois repórteres são identificados na transcrição: James W. Fay e James Agee, da *Time* e *Nation*, que se destacou como o único defensor de Chaplin, perguntando que tipo de país poderia se considerar livre e, ao mesmo tempo, vasculhar a política e a cidadania de uma pessoa (*ibid.*, 41).
118. "The Communist Menace", documento 3, em Schrecker, *The Age of McCarthyism*, 109-112.
119. *Ibid.* Essa cooperação, de fato, havia sido secretamente institucionalizada com o Programa de Contato da American Legion pelo FBI em 1940. Ver Athan Theoharis, "The FBI and the American Legion Contact Program, 1940-1966," *Political Science Quarterly*, 100 (1985), 271-286.
120. "Católicos combatem Chaplin", *New York Times*, 18 de dezembro de 1947, p. 38. Quatro Procuradores-Gerais atuaram nesse período: Tom C. Clark (1º de julho de 1945 - 24 de agosto de 1949); J. Howard McGrath (24 de agosto de 1949 - 7 de abril de 1952); James P. McGranery (27 de maio de 1952 - 20 de janeiro de 1953); e Herbert Brownell, Jr. (21 de janeiro de 1953 - 8 de novembro de 1957).
121. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 5 de abril de 1951, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-73.
122. Memorando, G. H. Scatterday para Alex Rosen, 12 de julho de 1962, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-186.
123. "Chaplin deve provar o caso", *New York Times*, 29 de outubro de 1952, p. 32.
124. Victor Lasky, "Whose Little Man?", *American Legion Magazine*, dezembro de 1952, pp. 28, 47-48.
125. *Ibid.*, 48.
126. Na verdade, Eric Bentley considerou *Luizes da Ribalta* o "mea culpa de Chaplin... É um retorno ao seio da burguesia, e isso se expressa na forma de entretenimento mais tipicamente burguesa: o drama doméstico sentimental." Bentley, "Chaplin's Mea Culpa", *New Republic*, 127 (17 de novembro de 1952), 31.
127. Maland, *Chaplin and American Culture*, 309-310. Em contraste, *Luizes da Ribalta* teve bastante sucesso no exterior. Por exemplo, como observou o *New Yorker*, em Paris o filme de Chaplin estreou "em quatro das maiores salas de cinema, com filas que se estendiam por meia quadra desde o meio-dia até tarde da noite." "Letters from Paris", *New Yorker*, 28 (15 de novembro de 1952), 176.
128. Maland, *Chaplin and American Culture*, 259. Chaplin era frequentemente confundido com um judeu e, para antisemitas como Rankin, isso acrescentava ainda outra dimensão subversiva à sua figura.
129. Desde a década de 1930, a Divisão de Registros Criminais de Louis B. Nichols, Diretor-Assistente do FBI (o departamento de relações públicas do FBI), supervisionava a redação de artigos, discursos e livros que eram publicados sob o nome de Hoover. Sob essa campanha "educacional" de 1946, oficiais do Bureau vazavam propositalmente "materiais educacionais" para uma rede aprovada de jornalistas caça-comunistas. Essa rede antissubversiva difamou muitas pessoas, incluindo Chaplin.
130. Memorando (com anexo de Nicholai Lebedev, "Theatre and Music: Charlie Chaplin," *Pravda*, 12 de janeiro de 1923), Ladd para Hoover, 24 de agosto de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-21.
131. Memorando, Louis B. Nichols para Clyde Tolson, 14 de agosto de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI

- 100-127090 (número de série difícil de ler, mas provavelmente 19). Vale notar que Louella Parsons trabalhava para a imprensa Hearst, e William Randolph Hearst, além de desaprovar Chaplin por suas posições políticas, provavelmente também suspeitava que Chaplin tivesse tido um caso com a própria amante de Hearst, Marion Davies. Ver Lynn, *Charlie Chaplin and His Times*, 293, 312.
132. Memorando, Ladd para Hoover, 24 de agosto de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-21.
133. Athan Theoharis e John Stuart Cox, *The Boss: J. Edgar Hoover and the Great American Inquisition* (Nova York, 1988), 199-201.
134. Carta, Hoover para SAC, Los Angeles, 9 de setembro de 1946, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-9; relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 13 de março de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-13.
135. Memorando, Ladd para Hoover, 24 de agosto de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-21.
136. Carta, SAC, Los Angeles, para Hoover, 26 de agosto de 1948, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090 (número de série difícil de ler, mas provavelmente 34); carta, Hoover para SAC, Los Angeles, 2 de novembro de 1948, FBI 100-127090 (número de série não indicado aqui, mas esta carta está arquivada entre os números de série 40 e 41).
137. Memorando, SAC, Los Angeles, para Hoover, 3 de setembro de 1948, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090 (número de série difícil de ler, provavelmente 35). Enquanto Hoover pressionava o escritório de Los Angeles a definir o escopo da investigação, o escritório de Los Angeles solicitava que o Bureau obtivesse os registros fiscais de Chaplin para verificar quais doações ele havia feito. Hoover relutava em fazer esse pedido, a menos que o escritório de Los Angeles recomendasse uma investigação de segurança. Quando o fizeram, o Procurador-Geral Tom C. Clark solicitou ao Secretário do Tesouro. É difícil determinar se o Bureau recebeu ou não os registros fiscais de Chaplin – aqui, partes substanciais do arquivo foram deletadas ou retidas. Memorando, SAC, Los Angeles, para Hoover, 12 de julho de 1948, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-31; carta, Hoover para SAC, Los Angeles, 13 de agosto de 1948, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090 (número de série difícil de ler, provavelmente 32); carta, Procurador-Geral Tom C. Clark para o Secretário do Tesouro, 29 de setembro de 1948, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-36.
138. Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 5 de julho de 1949, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-46.
139. Aprovada em 1940, a Lei Smith era uma lei de sedição em tempo de paz que proibia advogar pela derrubada do governo. Também continha uma disposição que autorizava a deportação de estrangeiros que pertencessem a organizações que advogassem o uso da força e violência. Schrecker, *Many Are the Crimes*, 97-98.
140. Telex, SAC, Los Angeles, para Hoover, 27 de dezembro de 1949, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-57; carta, Hoover para Peyton Ford, Assistente do Procurador-Geral, 29 de dezembro de 1949, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-57; relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 5 de janeiro de 1950, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-62; memorando, Ladd para Hoover, 21 de dezembro de 1949, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-58.
141. Carta, Hoover para o Comissário do INS, 2 de outubro de 1947, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-24.
142. Como mostrou o caso Alger Hiss, processar indivíduos por perjúrio era uma tática popular do macarthismo.
143. Relatório (incluindo cópia da entrevista do INS em 17 de abril de 1948), SAC, Los Angeles, para Hoover, 5 de julho de 1949, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-46.
144. Memorando, SAC, Nova York, para Hoover, 14 de julho de 1950, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-67. A definição circular de comunista oculto de Louis F. Budenz era “aquele que não se apresenta como comunista e negaria a filiação ao Partido”.
145. Memorando, Alan H. Belmont para Ladd, 16 de setembro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-80.
146. “Chaplin enfrenta barreiras para reentrar vindo do exterior”, *New York Times*, 20 de setembro de 1952, p. 1.
147. Memorando, Belmont para Ladd, 30 de setembro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-82.
148. Ibid.
149. Memorando, SAC, Los Angeles, para Hoover, 7 de novembro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-102.
150. Memorando, SAC, San Francisco, para Hoover, 21 de outubro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100-127090-93. O escritório de Los Angeles também tinha informações de uma “fonte confiável” de que Chaplin não era membro do Partido Comunista, embora tenha optado por ocultar essa revelação no meio de um longo relatório. Mesmo assim, esse informante explicitou o que provavelmente foi a avaliação

mais precisa da relação de Chaplin com o partido: “o PC gosta de CHAPLIN quando ele se manifesta e toma posição em favor das questões que o PC considera corretas, mas não gosta da forma independente como ele faz isso.” Relatório, SAC, Los Angeles, para Hoover, 14 de outubro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–96.

151. Memorando, Belmont para Ladd, 30 de setembro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–82; Charlie Chaplin, *My Autobiography* (Nova York, 1992), 457–458.

152. “Chaplin diz que não voltará aos EUA”, *New York Times*, 18 de abril de 1953, p. 34.

153. Carta, Hoover para SAC, Los Angeles, 30 de abril de 1953, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090 (número de série difícil de ler, mas está entre 167–169); memorando, John E. Foley para V. P. Keay, 15 de abril de 1953, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–166.

154. Maland, *Chaplin and American Culture*, 300–301; Lynn, *Charlie Chaplin and His Times*, 489.

155. *Time*, 60 (29 de setembro de 1952), 34.

156. Recorte de imprensa, James P. O'Donnell, “O tempestuoso exílio de Charlie Chaplin”, *Saturday Evening Post*, 7 de janeiro de 1958, p. 95, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–184.

157. Recorte de imprensa, David Platt, *Daily Worker*, 28 de abril de 1953, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090-A. O *Daily Worker* previu corretamente problemas para *Salt of the Earth*, que logo enfrentou oposição implacável. Ver James J. Lorence, *The Suppression of Salt of the Earth: How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America* (Albuquerque, 1999).

158. “Charlot é uma ameaça?”, *New York Times*, 21 de setembro de 1952, seção 4, p. 10.

159. “Charlie Chaplin”, *Nation*, 175 (4 de outubro de 1952), 287.

160. Bosley Crowther, “Sob suspeita”, *New York Times*, 28 de setembro de 1952, seção 2, p. 1.

161. Recorte de imprensa, Max Eastman, *New York Brooklyn Eagle*, 18 de maio de 1953, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090-A.

162. “O riso é por nossa conta”, *Nation*, 175 (15 de novembro de 1952), 440.

163. Graham Greene, “Dear Mr. Chaplin”, *New Republic*, 127 (13 de outubro de 1952), 5.

164. Capa para cópias de relatórios, Adido Jurídico da Embaixada Americana em Londres para Hoover, 31 de outubro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–101.

165. Capa, Adido Jurídico da Embaixada Americana em Paris para Hoover, 6 de novembro de 1952, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–104; “Itália condecora Chaplin”, *New York Times*, 21 de dezembro de 1952, p. 3.

166. Sobre o destino que sofreu a lista negra de Hollywood e os emigrados, ver Ceplair e Englund, *The Inquisition in Hollywood*; Navasky, *Naming Names*; e Patrick McGilligan e Paul Buhle, *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist* (Nova York, 1997).

167. “Charlie Chaplin”, *Nation*, 175 (4 de outubro de 1952), 287. Escrito e dirigido por Chaplin, *Ombro armas* (*Shoulder Arms*, 1918) foi lançado às vésperas do armistício da Primeira Guerra Mundial. Nele, a figura diminuta de Charlie lança um olhar irônico sobre o sofrimento dos homens nas trincheiras. Ver Roger Manvell, *Chaplin* (Londres, 1974), 112–114.

168. Manvell, *Chaplin*, 213; Maland, *Chaplin and American Culture*, 318.

169. O último filme de Chaplin, *A Condessa de Hong Kong*, foi feito na Grã-Bretanha em 1966. A crítica o considerou sem inspiração e ultrapassado, e o público não compareceu, apesar de grandes nomes como Sophia Loren e Marlon Brando nos papéis principais. Ver Ephraim Katz, *The Macmillan International Film Encyclopedia* (Londres, 1994), 244.

170. *Um rei em Nova York*, escrito, dirigido e produzido por Charles Chaplin, 1957. Curiosamente, MacAbee soa como um nome irlandês ou escocês, mas ao ouvido remete aos antigos patriotas judeus, os Macabeus. Isso levanta a possibilidade de que Chaplin estivesse comentando, através do nome, tanto sobre as acusações de que ele era judeu quanto sobre o fato de que muitos dos emigrados acusados de serem comunistas ou subversivos durante esse período eram judeus.

171. Sobre os esforços oficiais de propaganda cultural dos EUA no exterior durante este período da Guerra Fria, ver, por exemplo, Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (Londres, 1999), e Scott Lucas, *Freedom's War: The US Crusade Against the Soviet Union 1945–56* (Manchester, Reino Unido, 1999).

172. Resenha de *Um Rei em Nova York*, de D. R., *Monthly Film Bulletin*, outubro de 1957, p. 123; “Boa recepção a Chaplin na Grã-Bretanha em contraste com os elogios na França”, *Variety*, 18 de setembro de 1957, p. 13.

173. Penelope Houston, “A King in New York—A Review”, *Sight and Sound*, 27 (outono de 1957), 78–79.

174. “Filme de Mr. Chaplin ‘não é antiamericano’”, *The Times of London*, 28 de setembro de 1957, consulta a microfichas de material publicitário de *Um Rei em Nova York*, Biblioteca do British Film Institute, Londres
175. *Time*, 23 de setembro de 1957, p. 48, citado em Lynn, *Charlie Chaplin and His Times*, 506.
176. *Storm Center* estrelou Bette Davis como uma bibliotecária difamada como subversiva por se recusar a remover um volume chamado *The Communist Dream* das prateleiras após exigência da câmara municipal local. Liberal e não radical, ela é cruelmente ostracizada pela comunidade e eventualmente vê sua amada biblioteca ser incendiada. Ver Tony Shaw, “The Other Side of Hollywood’s Cold War: Images of Dissent in the 1950s”, em D. Holloway e J. Beck, orgs., *American Visual Cultures* (Nova York, no prelo).
177. Memorando, A. H. Belmont para L. V. Boardman, 1º de outubro de 1957, CHARLIE CHAPLIN, FBI 100–127090–181. Chaplin teve dificuldade para conseguir uma grande distribuidora no circuito britânico e, de forma incomum, contratou uma organização relativamente pequena, Archway Films, para atuar como distribuidora. Mas não há nada que sugira que havia outros motivos além de considerações comerciais normais, apesar das alegações em contrário feitas pelo *Daily Worker*. Anthony Carthew, “Saem os machados... e Chaplin é novamente a vítima”, *Daily Herald*, 15 de junho de 1957, consulta a microfichas sobre *Um rei em Nova York*, Biblioteca do British Film Institute.
178. Desde um estágio muito inicial da produção, Chaplin parece ter descartado a possibilidade de obter uma grande distribuidora americana para o filme por motivos políticos. Ele recebeu ofertas de alguns distribuidores independentes, mas o notoriamente parcimonioso Chaplin estava determinado a não permitir que o filme fosse lançado nos Estados Unidos por um retorno que, como ele mesmo disse, “não valeria nem amen-dóis”. *Um Rei em Nova York* só seria, de fato, lançado nos Estados Unidos em 1973, no ano seguinte ao retorno de Chaplin ao país para aceitar um segundo Oscar especial da Academia pelo “efeito incalculável que ele teve ao tornar o cinema a forma de arte deste século.” Harold Myers, “Prestei um serviço positivo aos EUA ao fazer *Um Rei em Nova York*: Chaplin”, *Variety*, 18 de setembro de 1957, consulta a microfichas sobre *Um Rei em Nova York*, Biblioteca do British Film Institute, Londres; Tony Shaw, *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus* (Londres, 2001), 178–180.
179. Theoharis, *Chasing Spies*, 151.
180. Por exemplo, ver John Earl Haynes e Harvey Klehr, *Venona: Decoding Soviet Espionage in America* (New Haven, Conn., 1999); Richard Gid Powers, *Not Without Honor: The History of American Anticommunism* (Nova York, 1995); Sam Tanenhaus, *Whittaker Chambers: A Biography* (Nova York, 1997).
181. Esse tema de desviar a atenção dos perigos reais é um dos principais argumentos apresentados em Theoharis, *Chasing Spies*.
182. Devin Anthony Orgeron e Marsha Gabrielle Orgeron, “Eating Their Words: Consuming Class à la Chaplin and Keaton,” *College Literature* 28:1 (inverno de 2001): 84–104 (p. 91).
183. J. Hoberman descreveu *Tempos Modernos* como “a mais sustentada paródia da autoridade de Chaplin”. J. Hoberman, “A Chaplin classic sounds off on Hollywood dream factory,” *Village Voice* (23 de dez. de 2003). A noção de “revolução por rejeição” generalizou-se nos protestos descentralizados do final dos anos 1990 e início do século XXI, como os protestos antiglobalização, os chamados ao boicote de produtos corporativos e o levante zapatista no México. Ver John Holloway, *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today* (Pluto Press, 2002).
184. Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang* (HarperCollins Perennial Classics, 2000 [1975]); T.C. Boyle, *A Friend of the Earth* (Viking, 2000).
185. Charles Chaplin, *My Autobiography* (Simon & Schuster, 1964), p. 344. A segunda parte dessa citação vem de um artigo de jornal incluído em Philippe Truffaut, *Chaplin Today*, extra do DVD duplo de *Tempos modernos* (Warner Home Video, 2004).
186. Sobre maquinaria, ver Truffaut, *Chaplin Today*.
187. Russ Castronovo vê *Tempos modernos* como “um ensaio artístico sobre a reprodução mecânica que responde a acusações de que Chaplin se tornara um cão de colo do capitalismo.” *Beautiful Democracy: Aesthetics and Anarchy in a Global Era* (University of Chicago Press, 2007), p. 163.
188. James C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (Yale University Press, 1987).
189. Essa formulação é de um estudante meu na New Mexico State University em 2009.
190. Chaplin, *My Autobiography*, p. 210.
191. Octavio Cortazar, diretor, *Por Primera Vez* (El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1967); incluído como extra no DVD *Charles Chaplin: Modern Times – The Chaplin Collection* (Warner Home Video, 2003).
192. Aaron Woolf, diretor, *King Corn: You Are What You Eat* (Mosaic/Docurama Films, 2006). O comentário de Chaplin sobre o uso das máquinas – que, quando

- “usadas unicamente para o lucro, trazem apenas miséria” (paráfrase de Truffault, *Chaplin Today*) – encontra paralelo no que Miguel Ángel Asturias escreveu sobre o cultivo do milho. O milho pode ser um “sustento sagrado” quando “semeado para ser comido”, escreveu Asturias, mas quando semeado apenas para o lucro, “significa fome para os homens feitos de milho”. Miguel Ángel Asturias, *Homens de Milho*. Trad. Gerald Martin (Londres: Verso, 1988), pp. 5–6. Asturias escreveu boa parte de *Homens de Milho* entre as décadas de 1930 e 1940, período que inspirou muitos artistas modernistas (como William Faulkner) a comentar como a mecanização estava destruindo a terra e as culturas tradicionais. Ver René Prieto, *Miguel Angel Asturias's Archeology of Return* (Cambridge University Press, 1983/2009), pp. 90–91.
193. Castronovo, *Beautiful Democracy*, p. 165.
194. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (University of Chicago Press, 2005).
195. Gregory Stephens, “Corn-Fed Culture: Living Large and ‘Eating Shit’ in *King Corn* and *Fast Food Nation*,” *Bright Lights Film Journal* nº 68 (primavera de 2010); <http://www.brightlights.com/68/68cornfedculture.php>
196. “Nervous in Detroit”, Chaplin, *My Autobiography*, p. 383.
197. Timothy Corrigan, *A Short Guide to Writing About Film*, 6ª ed., (Pearson Longman, 2007), pp. 56, 59, ênfase minha.
198. Mark Winokur, “Modern Times and the Comedy of Transformation,” *Literature /Film Quarterly* 15:4 (1987), p. 221.
199. Marisa Montes, *Juan Bobo Goes to Work* (HarperCollins, 2000).
200. David Brooks, *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There* (Simon & Schuster, 2001).
201. De “Approaches to Film—Modern Times” no DVD duplo de *Tempos modernos*.
202. Dan Kamine, *Charlie Chaplin's One-Man Show* (Scarecrow Press, 1995), p. 114.
203. O Bobo mudo mas de voz dupla de Chaplin representa aqueles que estão “se recusando a se tornarem pessoas descartáveis”, como escreve Vandana Shiva. A produção industrial de alimentos, uma das “inovações” da era das máquinas, intensificou “a criação de pessoas ‘redundantes’ ou descartáveis”. Vandana Shiva, *Soil Not Oil: Environmental Justice in an Age of Climate Crisis* (Cambridge, MA: South End Press, 2008), pp. 2–3.
204. Devin Anthony Orgeron e Marsha Gabrielle Orgeron, “Eating Their Words: Consuming Class à la Chaplin and Keaton,” *College Literature* 28:1 (inverno de 2001), p. 93.
205. Após conhecer Goddard, Chaplin descreveu a imagem do Vagabundo sendo “muito galante [com ela] num camburão lotado” como a semente a partir da qual *Tempos modernos* nasceu. Chaplin, *My Autobiography*, p. 383.
206. Gerald Mast, *The Comic Mind: Comedy and the Movies* (University of Chicago Press, 1979), p. 83.
207. David J. Lemaster, “The Pathos of the Unconscious: Charlie Chaplin and Dreams,” *Journal of Popular Film and Television* 25:3 (outono de 1997), pp. 110–116.
208. Chaplin, *My Autobiography*, pp. 382–383.
209. David Robinson, *Chaplin: His Life and Art* (McGraw-Hill, 1985).
210. Philippe Truffault, *Chaplin Today* (Warner Home Video, 2004).
211. Daniel Nelson, *Frederick W. Taylor and the Rise of Scientific Management* (University of Wisconsin Press, 1980). Após “revolucionar” a indústria de ferramentas, Taylor iniciou uma carreira como escritor popular sobre administração, mais como jogada de relações públicas. Mas como filho de uma mãe radical, feminista e abolicionista, Taylor estava longe de ser um “taylorista”.
212. David Robinson, *Chaplin: His Life and Art* (McGraw-Hill, 1985): p. 459. Citado em David Gerstein, “Modern Times and the Question of Technology” (1995); <http://www.cartoonresearch.com/gerstein/chaplin/machines.html>
213. John W. Martens, *The End of the World: The Apocalyptic Imagination in Film & Television* (Winnipeg: J. Gordon Shillingford, 2003); Charles Mitchell, *A Guide to Apocalyptic Cinema* (Greenwood Press, 2001).
214. John Sbardellati e Tony Shaw, “Booting a Tramp: Charlie Chaplin, the FBI, and the Construction of the Subversive Image in Red Scare America,” *Pacific Historical Review* 72:4 (2003), pp. 495–530.

CRÉDITOS

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Centro Cultural Banco do Brasil

APOIO

Fundação Armando Álvares Penteado

PRODUÇÃO

Firula Filmes

CURADORIA

José de Aguiar

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Marina Pessanha

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Julio Bezerra e Jaiê Saavedra

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA

Rafael Bezerra

PESQUISA E PRODUÇÃO DE CÓPIAS

José de Aguiar

PRODUÇÃO LOCAL

Dora Simões e Guilherme Marinho – CCBB DF

Gabriel Linhares Falcão – CCBB RJ

Renata Costa – CCBB SP

Yasmini Costa – CCBB BH

IDENTIDADE VISUAL

Pablo Blanco

Guilherme Gerais

TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL

Airtime Transportes

ACESSIBILIDADE

Verbalizado – Acessibiliadde Comunicacional

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Ulisses de Freitas – DF

Claudia Oliveira – RJ

Karina Almeida – SP

Maíra Rolim – BH

REVISÃO DE CÓPIAS

Felipe Rodrigues Costa

FITOTECÁRIO FILMOTECA FAAP

Alexandre B. S. A. Vicente

CATÁLOGO

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

José de Aguiar

Julio Bezerra

Marina Pessanha

Jaiê Saavedra

AUTORES

James Agee

Peter Ackroyd

Theodor W. Adorno

Carlos Drummond de Andrade

Michel Chion

João Bénard da Costa

Edgardo Cozarinsky

Louis Delluc

Sergei Eisenstein

Elie Faure

Gary Giddins

José Lino Grünwald

Tom Gunning

Theodore Huff

Pamela Hutchinson

Siegfried Kracauer

Jacques Lourcelles

David Madden

Hooman Mehran

James L. Neibaur

Jacques Rivette

Éric Rohmer

Lucy Sante

John Sbardellati

Tony Shaw

Gregory Stephens

Jean-Philippe Tissé

François Truffaut

Slavoj Žižek

TRADUÇÃO

Julio Bezerra

José Luiz Soares Júnior

Ana Moraes

André Telles

REVISÃO

Ana Moraes

PROJETO GRÁFICO

Pablo Blanco

Guilherme Gerais

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Chaplin
organização José de Aguiar... [et al.].
Rio de Janeiro : Firula Filmes, 2025.

Outros organizadores: Julio Bezerra,
Jaiê Saavedra, Marina Pessanha.

ISBN 978-85-68159-13-2

1. Chaplin, Charlie, 1889–1977 2. Cinema – História
3. Cineastas – Biografia 1. Aguiar, José de. II. Bezerra, Julio.
III. Saavedra, Jaiê. IV. Pessanha, Marina.

25-291059 CDD-791.43092

Índice para catálogo sistemático:
1. Cineastas : Biografia 791.43092

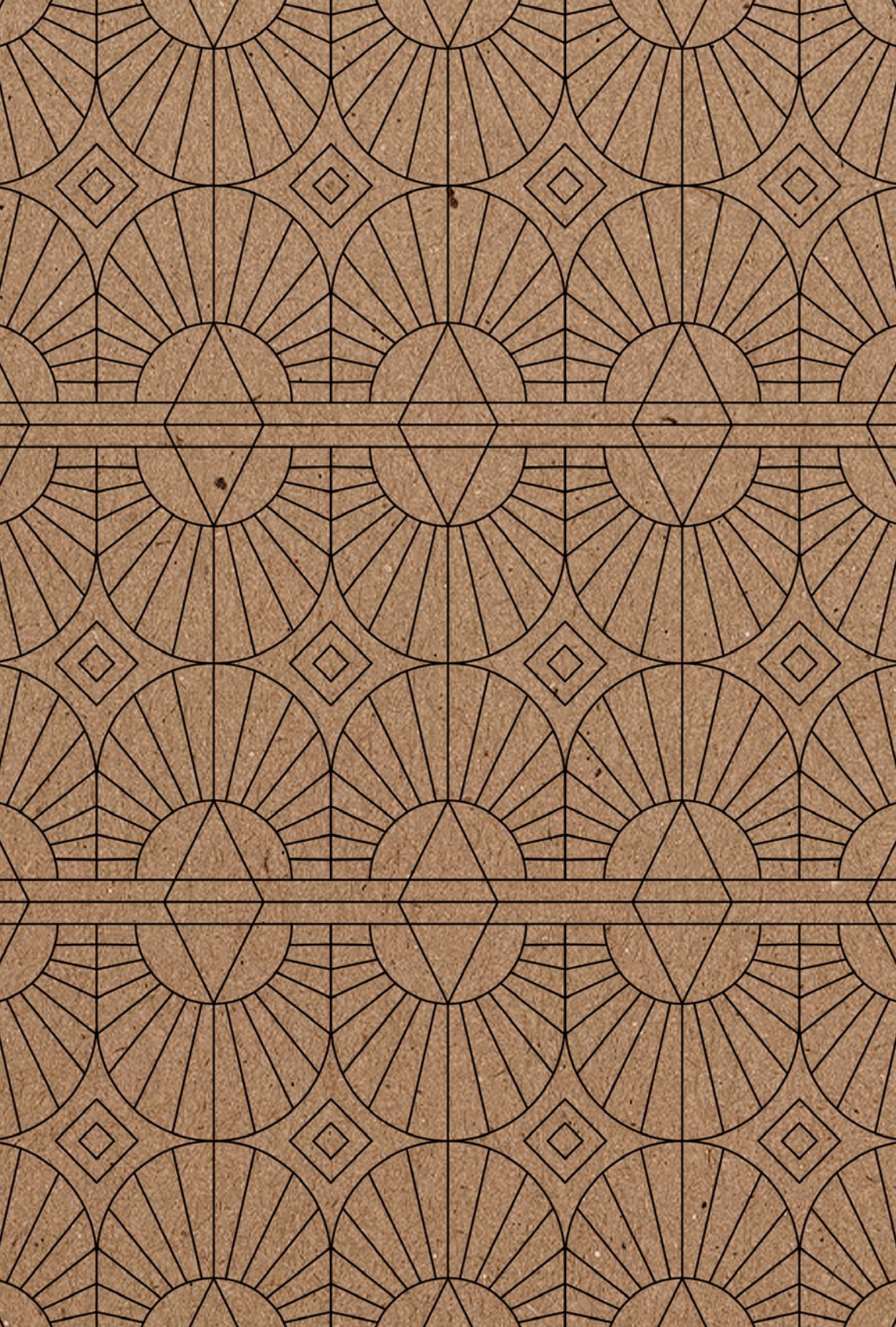
Eliane de Freitas Leite – Bibliotecária – CRB 8/8415

A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior – bem como alguma questão envolvendo os artigos deste catálogo. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes.

CHAPLIN

RIO DE JANEIRO	17 SET-13 OUT
SÃO PAULO	8 OUT-2 NOV
BELO HORIZONTE	29 OUT-17 NOV

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO NAS FONTES DAS FAMÍLIAS
GARAMOND PREMIER E LACA PRO.



Produção

FIRULA

Apoio

FAAP

Realização

CCBB 
Centro Cultural Banco do Brasil

GOVERNO DO
BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO