



CINEMA E IMAGINÁRIO EM CHARLES CHAPLIN

Pe. Marlson Assis de Araújo¹

<http://lattes.cnpq.br/0775298400318963>

RESUMO – Nesse artigo abordo a relação entre o Cinema e o Imaginário com o enfoque no discurso cinematográfico, a partir de dois filmes de Charles Chaplin – *Tempos Modernos* (1936) e *O Grande Ditador* (1941). Os filmes do “vagabundo” projetam, assim como os nossos imaginários, sociedades mais humanas e felizes. No contexto de globalização em que vivemos, com todo o desenvolvimento tecnológico e das comunicações, nunca o ser humano esteve tão abandonado, solitário e inseguro, num mundo que lhe nega uma vida com dignidade e que continua neutralizando os seus anseios por liberdade. Nestes filmes de Chaplin, a linguagem cinematográfica transforma-se em pensamento profético, denunciando as mazelas dos sistemas que teimam em manter o ser humano submisso, curvado às injustiças sociais, ao mesmo tempo em que proclama novos tempos, de justiça, de paz e de liberdade. Os filmes escolhidos não perderam a sua contemporaneidade e nos oferecem ainda a possibilidade de projetar nossos imaginários – instrumentais em potencial – na busca da hominização, do ser humano e da sociedade que almejamos.

PALAVRAS-CHAVE – Cinema, Imaginário, Sonhos, Charles Chapin, Humanismo.

ABSTRACT – This article approaches the relation between Cinema and the Imaginary, by focusing on the cinematic discourse in two Charles Chaplin films: *Modern Times* (1936) and *The Great Dictator* (1941). The tramp’s films project happier and more humane societies, as does the imaginary. In the globalizing context in which we are inserted, with all its developments in technology and communications, the human being has never been so abandoned, lonely, and insecure in a world which denies the human being a dignified life and which continues to neutralize humanity’s urges for freedom. In these Chaplin films, the cinematic language becomes prophetic thought, condemning the wrongdoings of the systems which insist on maintaining the human being submissive and impotent with social injustice at the same time that they proclaim the coming of new times, with justice, peace, and liberty. The chosen films have not lost their

¹ Marlson Assis de Araújo é teólogo, especialista em Comunicação e Cultura pelo SEPAC - COGEAE/ PUC-SP, mestre em Ciências da Religião pela PUC-SP, doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) na área de Mídia e Religião. É vigário paroquial na Paróquia Santa Luzia e São Pio X da Arquidiocese de São Paulo, SP.



contemporariness and they still offer us the possibility of our imaginary - a tool in potential - in the search for humanization for the human being and the society that we pursue.

KEYWORDS – Cinema, Imaginary, Dreams, Charles Chaplin, Humanism.

Lutemos por um mundo novo... um mundo bom que a todos assegure o ensejo de trabalho, que dê futuro à juventude e segurança à velhice. Num filme, o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação.

Se tivesse acreditado na minha brincadeira de dizer verdades teria ouvido verdades que teimo em dizer brincando, falei muitas vezes como um palhaço, mas jamais duvidei da sinceridade da platéia que sorria. Mais que de máquinas, precisamos de humanidade.

Charles Chaplin

Introdução

Este trabalho é produto de alguns cursos de extensão que fiz sobre cinema na COGEAE/ PUC-SP. Nele abordo a relação que há entre o Cinema e o Imaginário a partir da análise fílmica de duas importantes produções cinematográficas de Charles Chaplin – *Tempos Modernos* (1936) e *O Grande Ditador* (1941). Apresento a tese de que os filmes do “vagabundo”, como Charles ficou conhecido internacionalmente, projetam, assim como o imaginário universal, sobretudo, através dos sonhos, uma vida feliz e sociedades felizes, sem os graves problemas sócio-econômicos-políticos nos quais elas estão imersas, as do tempo de Chaplin, mas também as nossas, na contemporaneidade. Parto da definição da palavra imaginário, passando por alguns dos principais estudiosos do tema que insistem na necessidade de uma abordagem interdisciplinar do mesmo, destacando, sobretudo, aqueles autores que aprofundaram a relação entre cinema e imaginário e cinema enquanto pensamento, capaz de mobilizar pessoas e sociedades na concretização de ideais humanitários projetados.

Aprofundo também a relação entre o cinema, os sonhos e a segunda realidade. O conceito de segunda realidade foi introduzido pelo semiótico Ivan Bystrina no campo da semiótica da cultura, para se referir a toda produção mental e intelectual que o ser humano cria tendo como base a vida, ou como ele prefere denominar, a primeira realidade. Para Bystrina, cultura é o imaginário, ela é a manifestação do imaginário histórico global, cultura enquanto o conjunto do imaginário de todas as épocas. Uma vez que a primeira realidade é complexa e multifacetada, o ser humano precisa da segunda realidade para lidar com a primeira. Só a segunda realidade é capaz de nos oferecer lentes, filtros, luzes, inspirações, que nos ajudam a interpretar e



a transformar a primeira realidade. Assim, a segunda realidade pode direcionar o nosso olhar, manifestando-se e projetando-se sobre nós e nas coisas do mundo. Nos seus núcleos mais profundos, ela é autoreferente. Sua existência é a sua própria justificativa.

Exponho em seguida, um breve resumo da vida, percalços e carreira artística de Charles Chaplin, desde o momento de sua descoberta com cinco anos de idade, na ocasião em que vai substituir sua mãe que estava rouca, numa apresentação para soldados, até o seu sucesso internacional, já como diretor e produtor dos seus próprios filmes, que em geral, tratavam de temas sérios, mas com grandes pitadas de humor, de linguagem silenciosa e pantomímica. A parte principal deste artigo é a análise fílmica e semiótica de duas de suas grandes produções cinematográficas, *Tempos Modernos*, que retrata e questiona a sociedade industrial de seu tempo em plena expansão, subjugando os trabalhadores aos seus objetivos maquímicos lucrativos, e *O Grande Ditador*, no qual o “vagabundo” critica e denuncia os autoritarismos de todas as épocas a partir da triste e lamentável experiência do nazifascismo com o rastro de sangue, terror e morte que estes sistemas espalharam na humanidade e suas conseqüentes seqüelas.

Escolhi estes filmes por dois motivos: primeiro por que são os que melhor traduzem a forte contestação social e engajamento político de Charles Chaplin nas causas humanitárias; segundo, porque, *Tempos Modernos* foi o seu último filme mudo e o primeiro no qual ele começa a introduzir o sonoro com a canção *Titine*, através da qual protestou contra o cinema falado que já existia há dez anos, pois para ele a fala pode dizer coisas incompreensíveis; em *Tempos Modernos* também ele fez a sua última aparição com a personagem do “vagabundo” com a qual ficou internacionalmente conhecido. Já *O Grande Ditador* foi o seu primeiro filme falado cujo clímax está no final, justamente com o grande discurso com marcou para sempre a sua estréia no cinema falado. Em *O Grande Ditador* o “vagabundo” derrota os ditadores de todos os tempos. Humanidade e esperança são as palavras que servem de fio condutor para o seu discurso político no qual conclama a humanidade à paz e à liberdade.

Através das análises fílmicas mostro mais detalhadamente o potencial do imaginário utilizado pelo suporte midiático do cinema. Charles Chaplin soube, mais do que ninguém, expressar este potencial do *homo sapiens* numa época em que o cinema ainda era mudo e começava a ser falado. A valoração do imaginário, dos sonhos humanitários que ele nos inspira, a partir da obra cinematográfica de Chaplin, é um convite para vivermos construindo o presente na busca de novos caminhos que nos conduzam à compreensão e à superação da realidade.



Questões sobre o imaginário

A palavra imaginário procede do latim *imaginariu* e corresponde a todas as coisas existentes na imaginação. Quem melhor nos dá a sua definição é o ilustre antropólogo do imaginário, Gilbert Durand, ao mesmo tempo em que ele já nos indica que a sua temática é interdisciplinar e relembra Bachelard que já profetizava que a imagem pode ser estudada por qualquer disciplina que objetive aprofundá-la.

(...) O Imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. (...) Mais do que nunca, reafirmamos que todos os problemas relativos à significação, portanto ao símbolo e ao imaginário, não podem ser tratados – sem falsificação – por apenas uma das ciências humanas. (...) E aí, mais uma vez, reencontramos a nossa fidelidade materialista ao frutuoso mandamento de Bachelard: “A imagem só pode ser estudada pela imagem”. Só então se pode honestamente falar do imaginário com conhecimento de causa e compreender-lhe as leis. (DURAND, 2002, p. 18-19).

O imaginário é constituído de imagens mentais e relações de imagens que constituem o *capital pensado* ou “a frágil grandeza do *homo sapiens*”, como diz Durand (p. 19). Assim ele nos remete para as imagens e as nossas capacidades humanas extraordinárias de produzirmos imagens. O amplo campo do imaginário é estudado por autores de várias áreas do conhecimento, entre elas, a filosofia, a antropologia, a teologia, a arte, a fenomenologia, a psicanálise, a comunicação, a história, etc. e que buscam sistematizar os seus modos de representação. Além de Durand, entre outros autores que abordam sobre o imaginário lembramos: Claude Lévi-Strauss, Gaston Bachelard, Jacques Lacan, Mircea Eliade, Carl Gustave Jung, Michel Maffesoli, Edgar Morin, Cornelius Castoriades, Sigmund Freud, Roger Caillois, entre os mais conhecidos. O que estas variadas disciplinas e estes diferentes autores sublinham é que

O substrato comum às diversas linhas de pesquisa é a recusa de uma lógica binária e excludente, bem como a recusa da oposição simplista entre real e imaginário. Os diversos conceitos que cercam os estudos do imaginário são baseados em um pensamento complexo, flexível e pluralista, que incorpora a contradição e a ambivalência (BENETTI In: *Dicionário da Comunicação*, FILHO [Org.], p. 176).



Dito isto, nos voltamos para a relação entre imaginário e cinema e convém, também, lembrar que aqui alguns autores se destacam. Deleuze (1992, p. 68) fala a respeito da imagem no cinema, sobretudo, a imagem-movimento. O filósofo considera as coisas como imagens, incluindo o cérebro como uma imagem entre as demais e não diferencia imagens, coisas e movimento. Nessa perspectiva a imagem torna-se pensamento, ao comparar a narração do cinema com o imaginário. Para ele, um filme é um recorte do imaginário abrindo as portas da imaginação e produzindo, o que, no cinema, se chama de impressão de realidade. A imagem do pensamento em Deleuze prenuncia a preocupação do autor com a linguagem não verbal, pois, para ele, o pensar já parece fazer cinema (2006). Na filosofia deleuziana há indagações sobre o que é pensar e também quais seriam os meios através dos quais podemos pensar, através de que meios o pensamento pode expressar-se e então ele abordará sobre a arte cinematográfica como arma do pensamento. Deleuze conclui que perguntar sobre o que é o cinema é perguntar sobre o que é o pensamento ao filosofar sobre a sétima arte (1995). É na relação do cinema com as imagens que o cinema pensa e concretiza a informação, a educação e o entretenimento.

Morin (1980, p. 21), por sua vez, falando da relação existente entre o real e a imagem cinematográfica, lembra-nos que o que atraiu as primeiras multidões ao cinema não foi o real, mas a imagem do real gerada pelo encanto da imagem cinematográfica (no caso, o filme que retratava a saída de uma fábrica e um comboio que entrava na estação). Os espectadores que se comprimiam as portas do *Salon Indien* foram seduzidos não pelo real, mas pela imagem do real. O antropólogo também nos lembra o momento em que se entra na dimensão do imaginário:

Entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente, todas as ficções. Mitos e crenças, sonhos e ficções, são os rebentos da visão mágica do mundo. São elas que põem em ação o antropomorfismo e o duplo. O imaginário é a prática espontânea do espírito que sonha (MORIN, 1980, p. 95-96).

Entra-se, portanto, no reino do imaginário a partir do momento em que tem aspirações, desejos, receios, temores que capturam e modelam a imagem objetivando o seu ordenamento. Quando o *homo sapiens* se põe a sonhar, entra em ação a dinâmica da imaginação com os seus processos. O imaginário necessita, portanto, de um corpo humano para, a partir dele se manifestar. Todas as coisas imaginárias exigem um suporte e este suporte é a vida. Nesse sentido,



não existe imaginário sem a vida, sem a existência de um corpo vivo e sem a relação dos corpos vivos em sociedade. Os corpos vivos em suas manifestações mais elaboradas utilizam como estratégia de sobrevivência, o juntar-se a outros corpos para sobreviverem. Criam estratégias de autonomia e de interconexão com outros corpos.

Por outro lado, convém pontuar, que imaginário e realidade não são dimensões contraditórias, nem auto-excludentes, mas dimensões relacionadas, convergentes e complementares. A esse respeito é importante enfatizar que “o imaginário não é a negação total do real, mas apóia-se no real para transfigurá-lo e deslocá-lo, criando novas relações no aparente real” (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 28)

Cinema, sonhos e a segunda realidade

O imaginário é visto pela semiótica da cultura como *segunda realidade* (BYSTRINA², 1989, 1995). A segunda realidade é constituída por textos culturais codificados a partir do imaginário, do sonho, do lúdico, da arte, como é também o caso do cinema, que tem a sua própria linguagem e significação, intermediada pelo espectador dos filmes.

O ser humano tem uma existência imaginária, simbólica. É outra realidade, só que imaginária, a partir do momento em que ele se desprende dessa realidade. O nosso imaginário nem sempre está lá onde nós estamos. São estes processos psíquicos que geram a segunda realidade. E o incrível de tudo é que todos os problemas insolúveis da primeira realidade podem ser vencidos por meio da segunda realidade, pela capacidade humana da imaginação. Superar o insuperável, simbolicamente, imaginariamente. Lévi- Strauss em sua *Antropologia Estrutural* (1970) já profetizava sobre a eficácia dos símbolos. Os símbolos (quando se acreditam neles) exercem fortes efeitos sobre o corpo das pessoas, e atuam diretamente sobre o sistema imunológico. Nosso sistema imunológico está intimamente ligado com o processo da segunda realidade. A segunda realidade é uma realidade criada pelo homem com força estupenda de recriar o próprio homem (ao receber poderes dele). Cria-se uma coisa que passa a ter poder sobre o seu criador. Bystrina, portanto, define cultura como o conjunto do imaginário de todas as épocas.

Ao estudarmos a segunda realidade, descobrimos que o sonho é um primeiro texto imaginativo (BYSTRINA, 1995, p. 13). Surgidos no inconsciente, os sonhos criam novas

² Semioticista Theco que foi exilado na Alemanha por mais de 20 anos, um dos autores principais da Escola de Semiótica da Cultura de Berlim. Participava como cientista da “Primavera de Praga”.



realidades, passam a reordenar as noções de espaço e de tempo, triunfam sobre a morte, produzem imagens e imaginações, revolucionando a ordem existente. O sonho é

Tempo de criar novas realidades, espaço de invenção do próprio inventar, nos quais as criaturas se alcançam à condição de criadores, os homens são os deuses de si mesmos e dos deuses criados pelos sonhos dos homens. (...) “Os símbolos vivem mais que os homens” escreveu Harry Pross, pensador da mídia e da comunicação. O destino dos sonhos é também o mesmo, linguagem que são. Inverter a ordem e subverter as ordens já existentes, criando a própria ordem. E o tempo é uma dessas ordens a reordenar. Dentro do sonho, o tempo já não é finito como a vida biológica individual, mas infinito como os símbolos. Já não é da ordem do mortal como o homem, mas da categoria do imortal como a escritura. No sonho, o homem torna-se escritura. Assim, sonhando, vence a própria morte promovendo a grande inversão fundadora da cultura. Sobre ela se vão construir novos sonhos, paradoxais em seu âmago, ambivalentes em sua essência desconhecadora de toda morte (BAITELLO, 1997, p. 2).

O cinema é uma destas formas de entrarmos no mundo dos sonhos, no campo do imaginário. O cinema também tem muito em comum com os sonhos, pois para ser apresentado, apagam-se as luzes, tem que ficar escuro, para que o sonho projetado na tela dê início ao seu enredo e nos conte histórias que nos farão continuar sonhando. A experiência fílmica passa a ser algo muito pessoal, entre o espectador e a tela, quando se dá uma relação projetiva. O filme projetado passa a interferir na mente do sujeito sonhador, levando-o para outros mundos, que possibilitam pensar e refletir sobre o seu mundo atual. No cinema são os olhos que funcionam. O restante do corpo fica paralisado, os órgãos e músculos relaxados e o cérebro continua em plena atividade. O cinema tem muito dessa sensação de paralisia. Paralisados pelo imaginário fílmico, estamos prontos para sonhar.

Encontra-se, pois, no filme, a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, ampliada, próxima, deformada, obcecante, do mundo secreto onde, tanto na vigília como no sonho, nos refugiamos dessa vida maior que a vida, onde dormem os crimes e os heroísmos que nunca realizaremos, onde se afogam as decepções e germinam os mais loucos desejos. O cinema introduz o universo do sonho no seio do universo cinematográfico do estado de vigília (MORIN, 1980, p. 98).

Dispõem-se relacionadas assim, a fabulosa máquina de captar e projetar imagens em movimento e a nossa misteriosa máquina mental, prodigiosa em elaborar e projetar as mais diversas e diferentes imagens ou imaginários possíveis (fantasias, mitos, crenças, sonhos, ficções, projetos, idealizações, expressões simbólicas, etc.). Para Morin, portanto, o homem é um homem imaginário e o cinema é a produção ou a produtividade do imaginário.



Apesar de Sigmund Freud (1856-1939) ter um posicionamento distante em relação ao cinema, sua teoria do sonho o aproxima dele. Para Freud, o sonho é composto por imagens produzidas pelo inconsciente que expressam o desejo do sonhador. E durante o sonho, a pessoa não consegue distingui-lo da realidade. Segundo Freud, isto se dá devido ao seu sistema motor estar momentaneamente paralisado.³

Assistindo a um filme o espectador vive esta situação idêntica do sonho. Seu corpo durante o filme fica entregue à poltrona, luzes apagadas, silêncio absoluto, a estrutura do ambiente cinematográfico o incentiva na imersão na tela de luz. Assim, a experiência do cinema se aproxima muito do mecanismo do sonho, mesmo que no cinema não aconteça o estado de vigília.

Como no sonho o espectador se envolve na trama tanto no papel de observador como de observado, pode tanto assumir a subjetividade da câmera quanto a de um ou mais personagens, a linguagem cinematográfica propicia tal identificação através dos diferentes planos, ou seja, além de toda atmosfera criada no espaço-cinema, o espaço-fílmico também induz o indivíduo a vivenciar a “situação cinema” de maneira profundamente real e ao mesmo tempo (e também por isso) onírica. A experiência do cinema está entre o observar o outro pelo “buraco da fechadura” e o se observar através do outro (projeção). Curioso é que o sonho para a psicanálise se dá de maneira bastante semelhante (PSAROS, 2002).

O cinema é um dispositivo (BAUDRY, 1983) com uma estrutura arquitetônica montada constituída de tecnologia. Temos nessa estrutura a câmera, o microfone e o dispositivo de projeção. O projetor que geralmente fica atrás do espectador na sala escura. Desde a caverna de Platão, já há ali um dispositivo. O escuro da caverna, as imagens projetadas. As pessoas que estão dentro da caverna estão paralisadas, prisioneiras, não podem sair. O mito da caverna tem muito a ver com a situação vivida na experiência do cinema. Se o filme fascina, a prisão é o próprio filme, pois ele cativa, envolve, paralisa o espectador em suas tramas fílmicas. Geralmente, todo audiovisual é feito para seduzir, para aprisionar, deixando o sujeito extasiado diante das imagens na tela.

O indivíduo vai ao cinema para sonhar. E aí acontece um processo de identificação. A pessoa escolhe o que sonhar ao escolher determinado filme. O sonho só vem no segundo estágio do sono. No primeiro estágio a pessoa dorme. No segundo estágio ela “apaga” e todos os

³ Os sonhos costumam ocorrer durante o sono REM (*Rapid Eyes Movement*, o sono dos sonhos) e raramente são lembrados. O corpo sofre uma paralisia quase completa durante o sono REM que nos impede de "representar" os sonhos.



músculos relaxam e é aí nesse momento que vem o sonho. O sonho é um paradoxo. Justamente quando o organismo desfalece, os órgãos ficam excitados e os neurônios também, resultando na excitação do cérebro que continua operando, mesmo quando dormimos. Quanto mais o indivíduo se envolve no filme, mais se esquece de si mesmo. Mas, é importante advertir:

O sonhador não sabe que sonha, o espectador do filme sabe que está no cinema: é esta a primeira e principal diferença entre situação fílmica e situação onírica. Fala-se por vezes de impressão de realidade em relação a ambas, mas a verdadeira ilusão é característica do sonho e apenas dele. Para o cinema é melhor limitarmo-nos a notar a existência duma certa impressão de realidade (METZ, 1980, p. 105).

Observando semioticamente, o cinema é um verdadeiro ritual. Quando a pessoa vai ao cinema levando coisas consigo, durante o filme, essas coisas começam a cair, de tão envolvido que o espectador se acha pela película. No cinema o espectador vive profundos processos de identificação ou não. Félix Guattari (1980, p. 105-117) chega a dizer que o cinema é “o divã do pobre”, que “o cinema transformou-se numa gigantesca máquina de controlar a libido social”. Ali as pessoas descarregam as suas cargas nos diversos personagens e situações apresentadas nos filmes. E quando o filme chega ao fim, na saída do cinema, as pessoas ainda estão voltando ao real, despertando do seu estado onírico. Nos sonhos também se sucedem estes mesmos processos de identificações e quando o indivíduo acorda do sonho e volta à realidade, isto acontece lentamente. O sonho age no imaginário e o filme apresenta uma forte carga de ilusionismo – um ilusionismo perfeito. Só se consegue ver diferente na saída do cinema, pois é a ocasião em que se sai de um dispositivo que leva a sonhar.

Edgar Morin, relacionando o filme e o sonho, diz que:

(...) o parentesco existente entre o universo do filme e o do sonho foi freqüentemente apercebido e analisado. Lembremos as citações do nosso primeiro capítulo: “o cinema é sonho (...)”. “É um sonho artificial (...)”. “Não será também o cinema um sonho (...)”; “vou ao cinema como quem se entrega ao sono (...)”. Repete-se incessantemente, a fórmula empregada por Ilya Ehrenburg e Hortense Powdermaker: “Fábrica de Sonho (...)”. Rosten diz e muito bem, que “os que fazem filmes são pagos para sonhar os seus sonhos e explorar os seus devaneios”. E todos nós, freqüentadores do cinema, obscuramente identificamos sonho e filme. “É, em suma, como uma representação cinematográfica...”. Frase que psicólogos e psicanalistas bem conhecem, ao serem-lhe relatadas visões de sonho ou de semi-sonolência. “Era como algumas coisas que se vêem no cinema”. “Eu nada fazia, apenas via, como num filme”. (MORIN, 1980, p. 97).



Assim, os indivíduos falam de filme se referindo a um sonho, o que leva os clínicos a fazer analogias entre estes dois universos, o fílmico e o onírico. Sonho e filme têm muito de magia, de imaginário, pois ambos são projeções, processos de identificação com analogias comuns. Tanto no filme quanto no sonho as imagens expressam uma mensagem latente, ligada aos desejos e temores.

Morin cita ainda Jacques Poisson para dizer que se encontra no filme

a imagem sonhada, enfraquecida, diminuída, ampliada, próxima, deformada, obececante, do mundo secreto onde, tanto na vigília como no sonho, nos refugiamos dessa vida maior que a vida, onde dormem os crimes e os heroísmos que nunca realizaremos, onde se afogam as decepções e germinam os mais loucos desejos. (...) O cinema introduz o universo do sonho no seio do universo cinematográfico do estado de vigília (MORIN, 1980, p. 98).

Por intermédio de um aparelho, de uma máquina (Flusser, 2002), e também à sua semelhança, são projetados e objetivados os nossos sonhos, fabricados de forma industrial (Walter Benjamin, 1990) e partilhados coletivamente, mantendo contato com a nossa vida desperta, com objetivo de modelá-la e de nos ensinar duas possibilidades: ou a viver ou a não viver.

Nos filmes de Charles Chaplin, a linguagem do cinema torna-se profética, ao denunciar as mazelas dos sistemas que teimam em determinar e decretar a opressão e a escravidão de seres que foram criados para viver bem e felizes, ao mesmo tempo em que proclama novos tempos, em que o ser humano não precise sujeitar-se a nenhum império que deseje mantê-lo submisso, curvado às injustiças sociais, tratado como ovelha ou gado.

Quem foi Charles Chaplin?

Charles Spencer Chaplin nasceu em East Lane, Walworth, Londres, aos 16 de abril de 1889. Ele foi ator, diretor, roteirista e músico. O personagem de Charles Chaplin ficou conhecido na França como “*Charlot*”, na Itália, Espanha, Portugal, Grécia, Romênia e Turquia, como “*Carlitos*” e aqui no Brasil como “*O vagabundo*” (*The Tramp*). O perfil do seu personagem: um homem humilde, cuja dignidade ultrapassa os seus trajes maltrapilhos, folgados sapatos, chapéu-coco, uma bengala e seu bigode como marcas registradas e que foram imortalizadas na história do cinema mudo e depois falado.

Sua mãe, Hannah Dryden trabalhava em um teatro de comédia como dançarina. Seu pai Charles Chaplin também era ator de variedades e beberrão, além de extremamente agressivo,



motivo da separação deles, após um ano do nascimento de Chaplin. O pai morreu vítima de alcoolismo com 37 anos de idade. Hannah possuía outro filho do seu primeiro casamento, chamado Sydney.

Chaplin apareceu pela primeira vez no teatro com cinco anos de idade, para substituir sua mãe em uma apresentação numa cantina freqüentada por soldados, quando a voz dela falhou devido a uma laringite. Ele nos conta como isso aconteceu:

Naquela confusão toda recordo-me do homem a me levar pela mão e, depois de algumas palavras de explicação ao público, deixar-me sozinho no palco. Sob a luz dos refletores, comecei a cantar, acompanhado pela orquestra, que arranhou os violinos até acertar com meu tom (CHAPLIN, p. 38-39, 2005).

A canção chamava “*Jack Jones*”. Nessa sua primeira aparição, sentia-se bem à vontade, dançava e dialogava com o público, fazia diversas imitações, inclusive de sua mãe com sua voz rouca. Provocou muitos risos e aplausos da platéia. Foi a sua primeira aparição e a última de sua mãe, pois, desde então, ela jamais recuperou a voz.

Sua mãe ficou desempregada e a família começou a passar dificuldades, pois também seu pai deixou de colaborar com os dez xelins que ajudavam no orçamento doméstico. Hannah e seus dois filhos foram parar num asilo de pobres de Lambeth e em seguida nas escolas de Hanwell para crianças órfãs e indigentes. Nesse período Hannah começou a sofrer de uma doença que mais tarde a vitimou – a insanidade mental – provocada pelos anos de fome e de miséria que viveu, além do desespero de ver seus filhos na mendicância. Charles passou por diversas ocupações. Foi entregador de mercadorias, recepcionista de consultório médico, garoto de recados, entregador de papelaria, soprador de vidros, tipógrafo, vendedor de trapos, etc. O pai, raramente o via; encontrou com ele pela última vez aos nove anos de idade na Taverna *Three Stags*, em Kennington Road, ocasião em que mostrou-se muito amável, perguntando pela sua mãe e por seu irmão. Antes que Charles fosse embora, abraçou-o e beijou-o pela primeira vez. Foi a última vez que Charles o viu vivo. Sua mãe acabou mais tarde internada num sanatório e Charles ficou sozinho, pois seu irmão estava viajando. Seu pai faleceu por complicações da bebida quando Charles tinha 12 anos. Nesse período viveu de trabalhos esporádicos e passava a maior parte do tempo perambulando pelas ruas do subúrbio londrino. Sua mãe, com sérios problemas mentais foi admitida no Asilo Cane Hill nos arredores de Croydon e faleceu em 1928.



De vez em quando Charles ia à agência teatral de Blackmore tentando alguma participação qualquer. Finalmente foi convocado para interpretar o menino Billy numa peça chamada “Jim, o romance de um Cockney” (Cf. CARVALHO [Org.], p. 18-21, 1986).

Subitamente deixava para trás a vida de miséria e realizava um sonho tão desejado - um sonho em que minha mãe falara tanto, pelo qual anelara tanto. Eu ia ser um ator! (...) Já não era mais um vagabundo dos bairros miseráveis; agora era personagem de teatro. Tinha vontade de chorar (CHAPLIN, p. 102, 2005).

Em seguida assumiu seu primeiro trabalho regular, fazendo um personagem entregador de jornal chamado Bylly na peça *Sherlok Holmes* até o ano de 1906. Seguiu-se sua participação em um Show de Variedades no *Court Circus* de Casey. No ano seguinte trabalhou como palhaço em *Fun Factory* de Fred Karno, cuja Companhia apresentava o gênero de comédia pastelão.



Figura 1 - Charles Chaplin, um jovem sofrido, mas sonhador.
(Não foi possível identificar o autor nem a data da foto)

Em 2 de outubro de 1912 ele chega aos Estados Unidos com a Companhia de Karno. Esta foi a sua grande oportunidade, o teste definitivo e decisivo para a sua carreira. Em suas apresentações nos Estados Unidos ele foi observado pelo produtor de filmes Mack Sennett que se interessou por ele e depois o chamou para trabalhar, contratando-o para o seu estúdio, denominado *Keystone Film Company*. O primeiro filme com a *Keystone* foi em 1914, *Carlitos Repórter*, onde representava um personagem mau caráter e canastrão, o contrário do que ele seria



posteriormente. Descontente com este personagem ele mesmo resolve criar o seu estilo, um tipo que fosse diferente, original. Escolheu o tipo dos ingleses que perambulavam pelas ruas do subúrbio londrino, que eram tipos de pequena estatura, usavam bigodinhos pretos e suas roupas eram bem justas, além de usarem bengala de bambu. Chaplin decidiu caricaturá-los, acrescentando a este tipo, elementos contraditórios para provocar humor. Decidiu que seriam calças largas, casaco apertado e sapatos grandes. Seria *um tipo vagabundo com o espírito aristocrata*.



Figura 2 - Charles Chaplin, o Vagabundo.
(Não foi possível identificar o autor e a data da foto)

Ao seu chefe, o diretor cinematográfico Mack Sennett, o novo personagem foi assim apresentado:

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

Meu tipo era diferente e não se aproximava de qualquer outro que os norte-americanos conheciam (CARVALHO [Org.], 1986, p. 26).

Pronto. O caminho do reconhecimento, do sucesso e da fama estava iniciado com a criação dessa personagem. Nesse meio ele se adaptou e floresceu, passando a ganhar o controle



de direção e criação dos filmes, com muito talento, projetando-o como a grande estrela da *Keystone*. Em 1914, realizou quase 40 filmes e o vagabundo adquiriu maior personalidade, retocando, dando acabamento nos seus trejeitos e consolidando uma figura cômica com um profundo sentimento de contestação social.



Figura 3 - Chaplin, com as características do "Vagabundo".
(Não foi possível identificar o autor nem a data da foto)

Ao final de 1914, Charles não renovou mais seu contrato com a *Keystone* e transferiu-se para a Companhia *Essanay* que acordou pagar-lhe um salário de 1.250 dólares semanais a partir de 1915. Charles desde então escrevia, dirigia e produzia os seus próprios filmes. Nesse contexto ele empreendeu o seu primeiro clássico, *O Vagabundo*. Em fins de 1915, outra Companhia, a *Mutual* lhe fez uma oferta melhor e irresistível e que ele aceitou, de 670.000 dólares para ele fazer 12 filmes. Cumpriu o contrato dezesseis meses depois, fazendo os filmes combinados, entre eles, dois clássicos, *Rua da Paz* e o *Imigrante*. Com 27 anos este foi o melhor momento de sua carreira, com muitas perspectivas.



No filme *O Imigrante*, Chaplin retoma seus temas contestatórios e humanitários, denunciando a forma desumana como os imigrantes eram tratados, o que lhe causou hostilidade do governo norte-americano. Depois assinou novo contrato com outra Companhia, desta vez a *First National* e inaugura seu próprio estúdio em Hollywood, o que lhe possibilita os direitos autorais sobre seus filmes. No ano de 1919, Chaplin fundou o estúdio *United Artists* juntamente com Mary Pickford, W. Griffith e Douglas Fairbanks. Era uma companhia produtora e distribuidora independente, constituída exclusivamente por artistas e que venderiam seus filmes diretamente no mercado aberto sem intermediários. Depois vieram os outros filmes famosos, *O Garoto*, ocasião em que conheceu a estreante Lita Grey, causa do seu divórcio com sua esposa Mildred Harris. Lita se torna a sua segunda esposa. Já na *United Artists* produz o sucesso *Em busca do Ouro*, baseado na vida dos garimpeiros do Alaska.



Figura 4 - Chaplin em 1920.
(Não foi possível identificar o autor da foto)

No período de 1927 surge o cinema sonoro, com o estrondoso sucesso do filme *O Cantor de Jazz*. Chaplin sentiu-se incomodado com isso e durante certo tempo fez duras críticas ao cinema sonoro, críticas que foram diminuindo com o tempo até ele mesmo assimilar o cinema com este novo recurso técnico. No filme *Luzes da Cidade* que estreou em 1931, ele ainda tentava



manter a arte da pantomima, quando todas as produções de Hollywood já eram sonoras. Neste filme ele apenas introduziu um enredo musical como técnica sonora.

O terceiro casamento de Chaplin foi com a atriz Paulette Goddard e se deu em 1933. Ela era a jovem sedutora de *Tempos Modernos* e depois também do filme *O Grande Ditador*. Seu quarto casamento e último foi com a bela atriz Oona O'Neill com a qual teve oito filhos e que o acompanhou até o fim de sua vida. Em 1947 realiza *Monsieur Verdoux*, filme considerado por muitos críticos como o filme-síntese da sua obra, baseado no caso do assassino Landru que só casava com mulheres ricas para matá-las e ficar com sua fortuna.

Em 1952 ele parte definitivamente para a Europa com todos os seus familiares. Seu último filme Hollywoodiano foi *Luzes da Ribalta*, mas que só estreou em Londres. Charles e sua família estabeleceram-se na Suíça numa imensa mansão em Corsier-sur-Vevey, onde viveu seus últimos 25 anos de vida junto com sua família num ambiente de serenidade. Ainda produziu nos anos seguintes, *Um Rei em Nova York* (1957) e *A Condessa de Hong Kong* (1966), filmes com sucesso reduzido.

Aos 82 anos de idade recebeu em Los Angeles, da *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood*, o *Prêmio Oscar* que lhe havia injustamente sido negado durante toda a sua carreira. Em 1975 foi condecorado pela rainha Elizabeth II, da Inglaterra, seu país de nascimento. Foi a maior prova de reconhecimento e que muito o alegrou. Chegou ao grau de *Cavaleiro* e foi chamado *Sir Charles Chaplin*. Faleceu no dia 25 de Dezembro de 1977, na sua residência, na Suíça, com 88 anos, vitimado por um derrame cerebral.

Dois dos seus filmes com sonhos humanitários

Escolhi dois filmes de Charles Chaplin que apresentam em seus enredos sonhos humanitários. Entendo por *sonhos humanitários*, os ideais que movem o ser humano a buscar um mundo melhor, sem guerras, sem violência, sem exploração, sem desemprego, sem sistemas ditatoriais, sem escravidão, sem sujeições. Um mundo no qual a vida seja respeitada e possa ser vivida com dignidade e profundo respeito pelo ser humano. É o que chamo de grandes causas humanitárias. Os filmes são *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*.

Tempos modernos

Em Inglês “*Modern Times*”, EUA, uma produção de Charles Chaplin e United Artists de 1936; tem como Diretor e Roteirista o próprio Charles Chaplin e no elenco principal, além dele,



conta com Paulette Goddard. O filme é em preto e branco com 83 minutos de duração e produzido pela Continental. Foi o último filme mudo de Chaplin e o primeiro falado, mas falado só um pouquinho (quando ele faz o camareiro cantante), quando já fazia dez anos que o cinema falado já existia. Foi o último filme, a última aparição do vagabundo, personagem que tornou Chaplin famoso.

Tem como contexto a vida urbana nos Estados Unidos nos anos 30, após a grande crise de 1920, momento da Grande Depressão que atingiu a sociedade americana, gerando desemprego maciço, fome, greves e protestos, frente a uma sociedade que se automatizava. O filme retrata a sociedade industrial marcada pela produção em série e especialização do trabalho e os trabalhadores tratados como gado, como escravos das máquinas, vivendo situações de fome, repressão e desemprego. Em 1931 Chaplin fala a um jornalista: “O desemprego é uma questão vital. O maquinismo deve ajudar o homem. Não deve provocar tragédias nem desemprego” (CHAPLIN, *Tempos Modernos*, DVD 2).

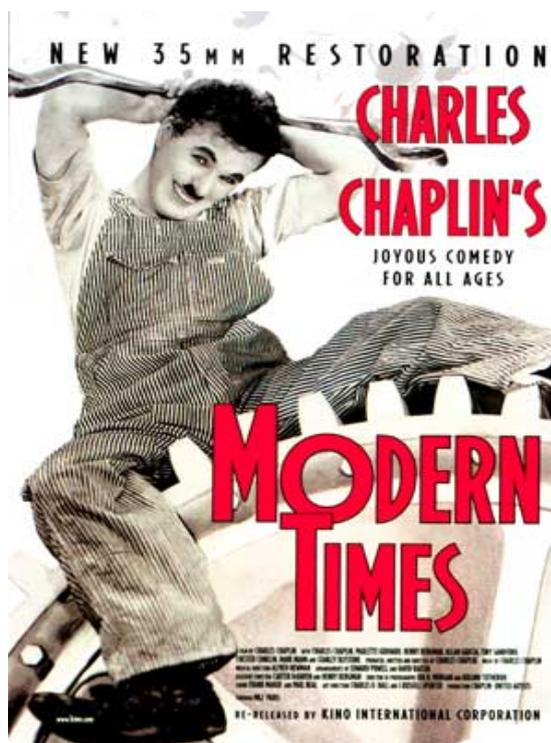


Figura 5 - Cartaz do filme “Tempos Modernos” de 1936.
Charles Chaplin – United Artists.

Após a crise de 1929 a produção industrial norte-americana caiu muito, reduzindo-se 50%. Cerca de 130 mil estabelecimentos e 10 mil bancos faliram. O mercado ficou sem consumo e enquanto milhões de pessoas viviam na penúria e passavam fome, os alimentos eram



destruídos. No ano de 1933 havia nos Estados Unidos 17 milhões de desempregados. O presidente da época, H. Hoover foi apelidado de “presidente da fome”; em vez de socorrer as camadas populares e reduzir o grau de miséria e de fome, auxiliou as empresas capitalistas dos industriais e dos banqueiros. O conflito social explodiu, radicalizando-se a luta de classes através do crescimento das organizações operárias e da sua conseqüente politização. Destacou-se nesse cenário o Partido Comunista, que, apesar de pequeno, conseguiu mobilizar expressivas camadas do operariado.

No início da década de 30 a crise se expandiu por todos os países capitalistas, o que favoreceu a consolidação do nazifascismo europeu. Em 1932 foi eleito nos Estados Unidos o presidente Franklin Delano Roosevelt, diplomático e flexível político do Partido Democrático que assumiu propondo uma nova administração para o país, que ficou conhecida como “New Deal”. Era um plano para atacar o maior problema nacional que era o desemprego. Nesse contexto, o Congresso norte-americano interveio, aprovando um “pacote” para recuperar o equilíbrio econômico, incluindo medidas econômicas de controle sobre a produção, estabelecendo a quantidade a ser produzida, controlando também os preços dos produtos e os salários. Par combater o desemprego reduziu-se a semana de trabalho e foram iniciadas diversas obras públicas. Ao mesmo tempo, o movimento operário crescia e durante os anos de 1934 a 1940 mais de oito milhões de trabalhadores entraram em greve. A partir da mobilização e pressão dos trabalhadores, o Congresso aprovou uma lei reconhecendo o direito dos trabalhadores se associarem e também de fazerem contratos coletivos com as empresas. As medidas tomadas pelo presidente com o “New Deal” visavam salvar a economia que enfrentava turbulências.

A sinopse do filme: a comédia apresenta um trabalhador que consegue emprego numa grande indústria da linha de montagem em ritmo frenético. Ao testar uma máquina revolucionária (um comedidor para funcionários) que iria fazer diminuir o tempo de refeição dos trabalhadores para 15 minutos, visando uma maior produção e um maior lucro, é levado à loucura pela aceleração das máquinas no seu trabalho. Demitido e após passar um bom período num sanatório, consegue curar-se de sua crise nervosa, mas fica desempregado. Ao deixar o hospital para a sua nova vida, encontra uma crise generalizada de desemprego, fome, miséria e é preso por engano como um agitador comunista, líder dos operários em protesto. Simultaneamente, uma jovem moradora de rua rouba comida para dar de comer às suas irmãs famintas, sem mãe, com o pai desempregado e que acaba morto num conflito. O Estado encaminha as órfãs para cuidar delas, mas a jovem escapa. E os dois se encontram, o “vagabundo” e a “vagabunda” e resolvem



buscar felicidade e dinheiro juntos, mas o que encontram são desventuras num contexto de crise social.

A introdução do filme

Assim é feita a introdução do filme: “Uma história sobre a indústria, a iniciativa individual e a cruzada humana em busca da felicidade” (Cf. *Tempos Modernos*, DVD 1). Em seguida são mostradas duas cenas irônicas, muito rapidamente e justapostas: uma dos operários em massa saindo da fábrica e a outra que mostra um rebanho de ovelhas saindo do redil e bem no meio delas, uma ovelha negra. Os operários são tratados pelo sistema capitalista como ovelhas, como gado. Mas no meio destas ovelhas há o “vagabundo” (o Carlitos, que faz o papel principal do trabalhador na indústria), ou os “vagabundos” (Charles Chaplin e Paulette Goddard que faz o papel da jovem moradora de rua) que não entram na lógica do sistema maquínico e mantêm os seus ideais de liberdade e de felicidade, desmontando todo o esquema industrial. Na apresentação inicial os ponteiros do relógio são representados por um operário. O tempo é todo voltado para a produção e não para o bem estar dos operários. O tema do tempo destinado à produção capitalista é corrente no filme, simbolizado pelo relógio-operário ou pelo operário-relógio.



Figura 6 - Chaplin nas engrenagens.
No capitalismo o homem é tratado como engrenagem.
Foto do filme de 1936. Charles Chaplin – United Artists.



O homem, o trabalhador - uma engrenagem no meio da engrenagem

Charles é um trabalhador enlouquecido numa fábrica de produtos em série. É usado como cobaia para testar uma máquina de alimentar que falha. Tudo pensado na produção, na indústria, nas máquinas e não nos trabalhadores. Eloquentes também são as cenas nas engrenagens das máquinas. Ter ou não ter trabalho, estar ou não na miséria e passando fome. O homem é uma engrenagem dentro da engrenagem.

As engrenagens que engolem literalmente os operários nas fábricas. Engolir no sentido de devorar, de explorar, de escravizar. Diante delas os trabalhadores, eles também considerados e tratados como engrenagens. As cenas aqui mostram quase que uma fusão, como se os trabalhadores fossem peças das máquinas, portanto, também considerados como máquinas de produção em série. É o ser humano reduzido à máquina num sistema maquinico, diabólico.

Olhando a sociedade contemporânea, com suas tecnologias e suas imagens técnicas, Flusser se refere à sociedade aparelhada, na qual, programas são programados para programar e nesse contexto o ser humano que deveria ser o centro do processo, passa, também, a ser programado pelos aparatos tecnológicos, abdicando dos seus valores mais preciosos, sua autodeterminação e sua liberdade. Transforma-se em funcionário que funciona em função dos aparelhos (FLUSSER, 2002, p. 84), que, por sua vez, ganharam autonomia. O ser humano pode escolher entre alternativas, pois o que o caracteriza é a sua liberdade; o funcionário não, pois este se tornou a propriedade mais importante do aparelho. E o aparelho pode ser uma máquina, podem ser as novas tecnologias com suas imagens técnicas, pode ser o Estado, pode ser uma instituição opressora, pode ser o mercado, o capitalismo. Portanto, aparatos programados para programar numa cadeia cada vez mais infinita.

O homem não vive sem comida, sem trabalho, sem direitos respeitados

Outro tema no filme é tema da comida ligada ao trabalho. O vagabundo dá de comer ao seu companheiro operário sugado, engolido pela engrenagem das máquinas. Seu corpo “até o pescoço”⁴ fica dentro da máquina e só a cabeça fica pra fora da engrenagem. Ele é alimentado enquanto a máquina não perde tempo em se alimentar dos operários. Num contexto de fome, de desemprego e de miséria das camadas populares, a luta pela sobrevivência passa por emprego e

⁴ “Até o pescoço” é uma expressão popular para se referir que uma pessoa está em dificuldades, está com sérios problemas e que não vê saídas, resoluções para os mesmos.



pela moradia com dignidade. O filme também mostra cenas de favelas, de casebres dos pobres diante da suntuosidade dos prédios luxuosos dos ricos e grandes capitalistas.

A outra cena é na fábrica, sentado para se alimentar junto ao seu colega operário mais forte fisicamente que ele. O mais forte tira a comida do prato do vagabundo, que é mais fraco. É Davi contra Golias. É o individualismo, o egoísmo e a força bruta dos poderosos, enaltecidos. No mundo dos trabalhadores, cada um por si e os empresários das indústrias são fortalecidos. Os trabalhadores precisam de emprego para poder comer, se alimentar e viver. O tema da comida retorna quando os amigos do vagabundo resolvem roubar a loja de bijuterias na qual ele trabalha como vigilante. Eles não são ladrões profissionais, eles querem roubar para comer. É um roubo famélico, apenas para saciar a fome, pois estavam também desempregados. O que na verdade eles querem é comida, é sobreviver, é vida com dignidade. Em vez de roubar, os ladrões *viram gente* assim como o vagabundo. Isto faz Chaplin emitir fora do filme, mas ligado a ele, a seguinte análise da situação: “As máquinas bem usadas seriam de grande proveito para o homem. Mas, mal usadas só trariam a miséria e o desemprego” (*Tempos Modernos*, DVD 2).

No filme, as máquinas falam: “volte ao trabalho!”. O vagabundo se revolta...

Ainda na fábrica que produz produtos em série, diante das máquinas, o operário vagabundo resolve se revoltar contra a situação na qual ele foi submetido. No filme, as únicas vozes que restam são as vozes das máquinas, representadas na voz do patrão mandando-o retornar ao trabalho. *As máquinas falando* em um filme quase totalmente mudo é um detalhe muito eloqüente. Dai o seu ato de revolta e ele faz sabotagem contra as máquinas. É a cena em que ele sai dançando e desligando as máquinas, e bailando, fazendo parar o processo de produção.

No filme *Tempos Modernos*, há alfinetadas na Ford que chamou o exército contra os grevistas, pois Henri Ford apoiava Hitler, afinal era um anti-semita e contra os sindicatos. Chaplin ao fazer o seu primeiro filme político, deu aspectos de Henri Ford ao patrão, que o ordena gritando a voltar ao trabalho. Foi Henri Ford quem inventou a linha de montagem, objeto de sátira nesse filme. *Tempos Modernos*, é um forte ataque ao capitalismo, tanto nos seus aspectos econômicos e sociais, ao mesmo tempo em que destaca àquilo que é profundamente humano e que a humanidade deve resgatar. No capitalismo o ser humano é tratado como uma peça de engrenagem, parte da máquina, pois nos tornamos muito dependentes delas. Com a crise de desemprego nos Estados Unidos, que o filme retrata, pessoas da classe média roubavam padarias para comer pão.



Figura 7 - Chaplin dançando, bailando, se revolta e desliga as máquinas.
Foto do Filme “Tempos Modernos” de 1936. Charles Chaplin – United Artists

É um momento revolucionário no filme. A cena fala por si mesma. As máquinas viram aliadas dele. O vagabundo se expressava melhor com o corpo do que com a fala. É o corpo oprimido, explorado e excluído que comunica sua revolta, seu desejo de respeito e de liberdade. É o corpo do trabalhador se apoderando das máquinas, até então geridas pelos capitalistas inescrupulosos. Nem o comunismo nem o socialismo podiam suportá-lo. O vagabundo é a “ovelha negra”, ele faz a diferença no mundo das máquinas, da produção industrial, escapa de tudo, do trabalho, das máquinas, da exploração e continua uma pessoa livre e com sua dignidade. Ele não se deixa domesticar para ser produtivo. Diz não à produção capitalista que coloca o capital, o lucro, acima do operário, pisoteando as pessoas. Para ele o leite deve ser direto da vaca (cena em que ele sonha junto com a sua nova amada debaixo da árvore em frente a uma mansão: estão nessa mansão, livres e felizes onde colhem frutas das árvores que estão próximas à janela e que tira leite direto da vaca gorda na porta de sua própria mansão. Uma imagem do “paraíso”, onde o homem colhe do que precisa para viver bem, sem precisar depredar, destruir. Aproveita para colher da natureza os frutos que está tem a oferecer para todos, lá mesmo onde eles estão. O gesto próprio de liberdade é dar o pontapé no que sobrou da fruta consumida. Depois chega o policial, símbolo das instituições opressoras, para acordá-los do sonho. As instituições tirânicas e



ditatoriais impedem as pessoas de sonhar, de projetar vidas e dias felizes. Dançando, brincando, patinando, ele se opõe ao mundo da indústria e faz a sua contestação social. O projeto de Chaplin sugerido no filme é uma proposta de vida possível de ser concretizada na realidade. O sonho pode se transformar em realidade.

A música “Titine” - uma bela história de amor e o corpo como mídia primária

Há no filme uma bela história de amor de dois vagabundos que se encontram. É um encontro forte, literalmente. Os dois se encontram enquanto ela foge por roubar para comer e dar de comer às suas irmãs famintas. Correndo, dá de encontro com o vagabundo de forma frontal e o derruba caindo sobre ele. Daí em diante ficam juntos, companheiros e solidários um ao outro. A mulher faz o vagabundo se re-encontrar, conhecer a si mesmo e suas potencialidades. É ela que o incentiva a cantar, que escreve a melodia e a coloca no seu punho. Ela o empurra para frente, o incentiva a não desistir, a acreditar em si mesmo. É o único momento em que se ouve a voz do vagabundo, como camareiro cantante. Ele faz um tenor romântico, de improviso. A letra colocada no punho por sua amada cai nos seus primeiros movimentos ao se apresentar ao público acompanhado por uma orquestra. Ele improvisa uma canção num maravilho e ininteligível italiano. Foi a sua revolta e o seu protesto contra o cinema falado (que já existia há dez anos). Falar necessariamente não significa entender o que se fala, pois se pode falar coisas incompreensíveis, ininteligíveis. O cinema falado veio atrapalhar o corpo comunicante, o corpo como a mídia principal. Foi a única vez que o mundo ouviu a voz do vagabundo. Chaplin atribuía seus dotes comunicativos à sua mãe:

Sem minha mãe, acho que jamais me teria saído bem na pantomima. Ela possuía a mímica mais notável que já vi. Às vezes, ficava durante horas à janela olhando para a rua e reproduzindo com as mãos, os olhos e a expressão de sua fisionomia tudo o que se passava lá em baixo. E foi observando-a assim que eu aprendi não somente a traduzir as emoções com as minhas mãos e meu rosto, mas, sobretudo a estudar o homem (CARVALHO [Org.], 1986, p. 73-74).

Diversas vezes em sua autobiografia, *Minha Vida*, Chaplin se refere aos dotes artísticos miméticos da sua mãe, que gostava de encenar, dramatizar, interpretar, imitar, usando para tal todo o seu corpo com suas expressividades. Chaplin era seu espectador e fã atencioso, de modo que em algumas ocasiões até se emocionava, consequência da excelente interpretação de sua genitora.



Harry Pross (1980-1989), um importante teórico da mídia alemão, diz que o corpo é a mídia primária, é a mídia primordial. Diz que toda comunicação humana começa no corpo e termina no corpo.

Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto (PROSS, 1971, p. 128).

Pross descreve as infinitas e ricas possibilidades comunicativas do corpo, da mídia primária, entre elas, o potencial de expressividade das diversas partes do corpo: os olhos, a testa, a boca, o nariz, a postura da cabeça, os movimentos dos ombros, o andar, a postura corporal, o tórax e o abdômen, as mãos e os pés, os sons articulados e inarticulados, os odores, os cerimoniais, os ritmos e as repetições, os rituais e, finalmente, a linguagem verbal falada.

O vagabundo com seu corpo fez muito bem esta síntese comunicacional. Ele foi a comunicação perfeita em pleno cinema mudo. E nem era necessária a linguagem verbal; seu corpo em movimento falava por si mesmo de forma eloqüente e inteligível. Acrescente-se à sua comunicação corporal, o seu figurino muito bem escolhido para expressar a marca contestatória do “vagabundo”.



Figura 8 - Os amantes de “Tempos Modernos” Paulette Goddard e Charles Chaplin
Foto do filme de 1936. Charles Chaplin – United Artists



Retomando o tema dos amantes: eles sonham sentados junto à árvore: “se tivéssemos nosso lar, nós também”. O vagabundo sonha, sonha com o paraíso, sonha em ter comida. A imagem da árvore do paraíso de onde ele apanha a fruta sem intermediários e a imagem da vaca, onde ele colhe leite como numa sociedade farta. Nosso planeta é rico em oferecer à humanidade tudo o que ela necessita para viver com fartura. As riquezas da criação que se destinam a todos não são distribuídas equitativamente e também, são mal administradas. Existe muita corrupção, desvio de dinheiro público, acompanhados da chaga da impunidade nos diversos níveis da esfera pública.

O policial – símbolo das instituições opressoras das quais é preciso se libertar

Em quase todos os seus filmes, o vagabundo tem problemas com a polícia, que aparece repentinamente para censurá-lo e puni-lo. Mas ele consegue escapar. No filme, quem estraga o seu sonho no paraíso é o policial também, que chega para acordá-lo, para impedi-lo de sonhar, de construir uma vida feliz, com dignidade.

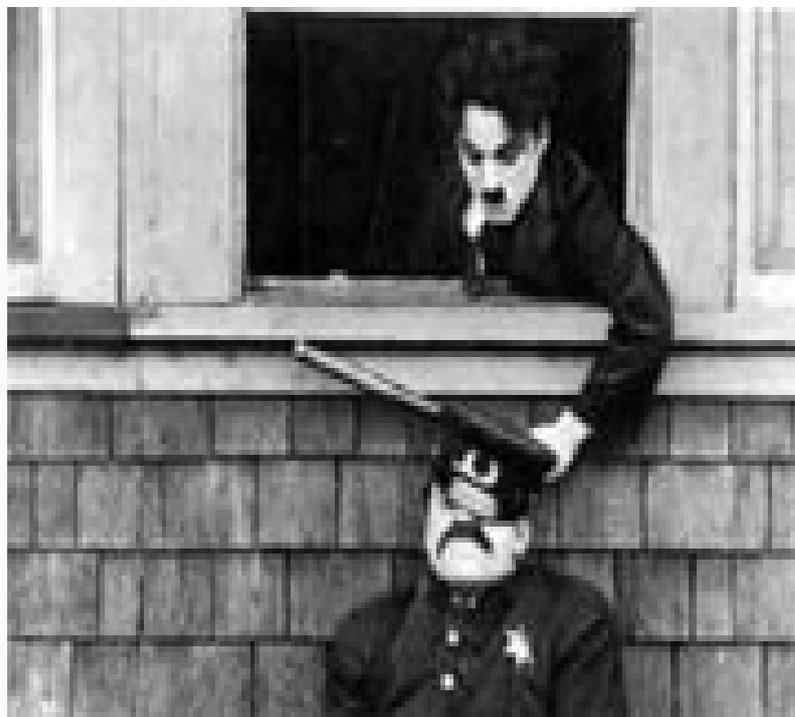


Figura 9 - Chaplin em foto de filme de 1916, “O Vagabundo” quando Carlito rouba o chapéu de um policial, símbolo das instituições opressoras. Mutual Chaplin Specials.



Na sociedade existem muitas instituições que neutralizam e abafam os sonhos humanitários. E perseguem e martirizam aqueles que sonham estes sonhos, considerados revolucionários, comunistas. O vagabundo é confundido como comunista no filme, como agitador, como líder grevista, que se torna uma ameaça para o sistema maquínico, aparelhado.

O happy end: “Seguiremos adiante!”

O filme encerra com um *happy end*. No final o casal diz: “Seguiremos adiante!”. O casal de braços dados caminha rumo a um novo horizonte que se descortina à sua frente. *Tempos Modernos* continua como uma mensagem iluminadora em pleno século XXI, para a luta do homem e de toda a humanidade pela sua sobrevivência e pela busca do seu bem mais precioso, sua liberdade.

O grande ditador

Início a análise fílmica da próxima película, ilustrando a minha tese com uma parte do discurso de Chaplin no final do filme *O Grande Ditador*:

O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém, desviamos-nos dele. A cobiça envenenou a alma dos homens, levantou no mundo as muralhas do ódio e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da produção veloz, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz em grande escala, tem provocado a escassez. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que máquinas, precisamos de humanidade; mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura! Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo estará perdido! (CHAPLIN, 1940, Vol. 1, Disco 1).

A humanidade, a busca de um mundo mais humano é o ideal, o sonho do *vagabundo*. Seus filmes são permeados de contestação social e de utopia humanitária. Como ele mesmo diz: “Mais do que máquinas, precisamos de humanidade”. Este foi o seu sonho durante toda sua vida. Este, também, continua sendo o sonho de muitos. O filme *Tempos Modernos* retrata a dominação das máquinas sobre o ser humano. Hoje, vivendo numa sociedade tecnológica, dominados pelas imagens técnicas, podemos dizer assim: *mais do que tecnologias, de aparatos técnicos, precisamos de humanidade!* Seus filmes enfatizam a necessidade de sermos mais humanos, mais fraternos, mais solidários. Pensamento que continua fortemente presente no filme *O Grande ditador*. Não tem sentido o homem querer dominar o homem e o próprio mundo. Se assim for, “a vida será violência e tudo estará perdido”.



O filme *O Grande Ditador*, (*The Great Dictator*, 1940) foi indicado ao Oscar de melhor filme, melhor ator, melhor roteiro e melhor música original, mas não foi premiado, por boicote dos opositores do *vagabundo revolucionário*. Foi o primeiro filme de Chaplin falado. Foi produzido, escrito e dirigido por Chaplin (*United Artists*) e estreou em 15 de outubro de 1940 em New York. Charles Chaplin faz personagens duplos: Adenoid Hynkel (Ditador da Tomânia) e o Barbeiro judeu. Paulette Goddard faz a personagem Hannah e Jack Oakie é Benzini Napaloni (Ditador de Bactéria), enquanto Reginald Gardiner é o Comandante Schultz.

A contestação do nazifascismo no filme

A sinopse do filme é a seguinte: Chaplin vive a personagem Adenoid Hynkel – um ditador alemão parodiando Hitler – e um barbeiro judeu, quase sócia do ditador. Chaplin critica através da comédia o fascismo e o nazismo, alternando humor com imagens de um gueto aterrorizado pelos milicianos nazistas. O filme apresenta cenas imortais: a dança alucinada de Hynkel com um globo terrestre, a “luta de cabeça para baixo” e dois ditadores Hynkel e Benzino Napaloni (parodiando Mussolini), na dança das cadeiras, numa disputa obsessiva pelo poder. Chaplin marcou sua estréia no cinema falado, com um discurso, ocasião em que ele representava-se a si mesmo (Cf. CHAPLIN, Disco 1, capa).

O filme se ambienta durante a primeira guerra mundial (1914-1918), numa nação fictícia chamada Tomânia, com um ditador que perseguia os judeus. Na introdução, uma chamada de atenção dizendo: “qualquer semelhança é mera coincidência”, que para o bom entendedor basta.

O retrato da violência brutal contra os judeus

Nas cenas iniciais, Chaplin é um cadete do exército da Tomânia que salva um soldado de nome Schutz, personagem de Reginald Garginer. O avião no qual os dois fogem cai e colide com uma árvore. Enquanto Schultz escapa das ferragens, Chaplin perde a memória e fica durante vinte anos se recuperando no hospital, período no qual mudanças radicais acontecem na Tomânia. Adenóide Hynkel, também personagem de Chaplin, é o grande ditador da Tomânia e promove uma grande perseguição aos judeus, auxiliado por seus ministros. Chaplin sai do hospital, mas com amnésia e retoma seus trabalhos na sua barbearia no gueto judeu (para onde todos os judeus haviam sido confinados e viviam em total precariedade), alheio à nova situação política da Tomânia. Os judeus não tinham liberdade de ir e de vir e eram freqüentemente vítimas de arbitrariedades e violências praticadas pelos soldados de Hynkel. As tropas de choque



quebram a janela da barbearia, deixando o barbeiro revoltado. Na ocasião, ele encontra Hannah, uma linda moça, vizinha dele no gueto e que o ajuda a se livrar dos milicianos. Schultz que havia sido promovido e tornara-se chefe dos soldados, reconhece o barbeiro e ordena à tropa que o deixe em paz, que não o incomodem.

O enfoque nos objetivos totalitários de Hitler e Mussolini

Hynkel em seu gabinete faz planos para atingir a dominação mundial. Durante os seus delírios de grandeza, extasiado, sobe pelas cortinas, dançando em seguida, brincando com um imenso globo terrestre, manifestando as suas intenções totalitárias de dominador e de ditador. A cena em que ele dança com o globo terrestre em suas mãos, numa referência ao seu desejo de comandar os destinos do planeta é uma seqüência famosa do cinema.



Figura 10 - Hitler e Mussolini parodiados na dança das cadeiras.
Foto do filme “O Grande Ditador” de 1941. Charles Chaplin – United Artists.

Hynkel planeja invadir o gueto, obcecado pelo poder. Mas o general Schultz não é favorável e acaba sendo mandado para um campo de concentração. Mas ele foge e junta-se ao gueto e começa a planejar com os moradores uma maneira de tirar Adenóide Hynkel do poder. Ele e o barbeiro acabam presos. Hynkel se encontra com Benzino Napoloni (que também tem pretensões expansionistas), representado por Jack Oaki, um ditador de Bactéria e tenta seu apoio



para a invasão de Osterlich. O encontro é tenso e ocorre até uma guerra de comida entre os dois que finalmente chegam a um consenso e fazem a invasão. Hannah estava em Osterlich, para onde havia fugido com seu pai e mais uma vez sua família fica encurralada pelo regime repressivo de Hynkel.

A cena em que Hitler e Mussolini são parodiados é outra cena clássica do cinema: sentados nas poltronas na barbearia, poltronas que sobem e descem, numa disputa frenética, obsessiva pelo totalitarismo. Com seu humor e riso, Chaplin inspirou luz e esperança numa época em que a loucura e as trevas cobriam o mundo.

Davi vence Golias

Usando fardas de soldados, o general Schultz e o barbeiro conseguem escapar do campo de concentração e quando estão perto de sair do território inimigo encontram tropas de Hynkel. Pra sorte dos dois, o barbeiro é confundido com Hynkel e ambos são levados pela tropa com pompa de autoridades, certos de que levavam o ditador. Na mesma ocasião, Hynkel é preso por seus próprios soldados que acreditavam ser ele o barbeiro fugitivo do campo de concentração.

O barbeiro confundido com Hynkel é transportado para a Tomânia, onde faria um discurso de vencedor. O auge do filme é o discurso, não do ditador, nem do barbeiro, mas do próprio Chaplin. Seu discurso é totalmente oposto das idéias anti-semitas de Hynkel. Termina-o chamando sua amada Hannah, que, surpresa, o ouve pelo rádio, conclamando-a à esperança de um mundo novo.

O filme é o maior duelo da história entre o Vagabundo e o grande ditador Adolf Hitler, o chefe da Alemanha. Chaplin nos faz rir dos regimes totalitários, dar gargalhadas e com esse sentimento nos leva a repudiá-los e a lutar pelo seu fim. Os dois, Charles e Hitler tinham algumas coisas em comum, além do famoso bigodinho: seus nascimentos coincidem ser na mesma semana, no mesmo mês e no mesmo ano. Na história da humanidade o primeiro tornou-se muito amado e o segundo muito odiado. Charles é o símbolo internacional do riso. Sua voz falava para o mundo, desafiando o chefe mais poderoso do mundo. O barbeiro judeu, confundido com o ditador é levado a falar. “O mundo está esperando suas palavras” diz-lhe o soldado Schultz (Reginald Gardiner). Charles é um imitador maravilhoso, podia imitar qualquer língua, através de sua sonoridade. Chaplin foi acolhido clamorosamente em Berlim, inimigo mortal de sua raça. Por sua vez, Hitler é o símbolo internacional da destruição. Sua guerra ambiciosa tirou 55 milhões de vidas e deixou seqüelas amargas na vida de muitos e para a humanidade.



O filme como boicote antijudeu e a sua proposta de liberdade

Na Alemanha, com a ascensão de Hitler ao poder, as pessoas aceitavam o primado do Estado sobre o indivíduo. Homens foram treinados para a guerra e as mulheres marginalizadas. A saudação obrigatória ao ditador: “Heil Hitler! Saúde!”. O boicote antijudeu é uma marca do filme. O barbeiro havia perdido a memória e não sabia nada do ditador no poder, que comandava a Tomânia. A palavra “*judeu*” quase não se via nos filmes americanos. Um Davi havia surgido para combater Golias. Os nazistas foram extremamente violentos com os judeus. O filme apresenta diversas faces dessa violência extremada.



Figura 11 - Hynkel discursando numa linguagem fictícia, próxima ao alemão.
Foto do filme “O Grande Ditador” de 1941. Charles Chaplin – United Artists.

Chaplin assumiu diversos riscos fazendo este filme – satirizar os judeus, Hitler e Mussolini, fazendo uma comédia triste e quase trágica. Nele se acaba rindo de coisas que não são para rir. Mesmo sendo uma comédia, Chaplin mostrou ao público a brutalidade nazista. As cenas da repressão dos milicianos nazistas ao gueto são muito fortes no filme, assim como a tentativa deles, de enforcamento do barbeiro judeu pendurado no poste na rua do gueto.

Na cena da perseguição ao barbeiro judeu dentro do gueto pelos milicianos nazistas, enquanto Chaplin foge pelas escadas e os soldados vão atrás dele para prendê-lo, a câmera foca na parede uma gaiola com passarinhos presos, destacando, portanto, os pássaros criados para a liberdade, e a brutalidade da gaiola como prisão. Ao chegar ao telhado juntamente com sua nova



amada (Paulette Goddard), vêem sua barbearia ser explodida e terminar em chamas. E ela diz a ele: “Podemos recomeçar tudo! A Osterlich⁵ ainda é um país livre”.

Durante as filmagens, Charles ao saber que Hitler lança os seus tanques de guerra, concluiu: ele, Hitler, é uma ameaça para a civilização - e se preocupa em associar comédia com este tipo de situação, vendo aí um perigo. Mas, depois, alguns autores chegam à conclusão de que a comédia é a melhor forma de combater um regime totalitário. Os sistemas totalitários não suportam o riso. Mas não dá para ficar sempre triste. Há situações em que o riso torna-se a única forma de sobrevivência e de injeção de esperança.

O discurso revolucionário de Chaplin no seu primeiro filme falado

A narrativa fílmica encerra com o próprio discurso do filme. Final profundo, emocionante; nesse momento não será o ditador, nem o barbeiro que falará. O discurso será dele mesmo, de Charles Chaplin. Por ser um discurso permeado de *sonhos humanitários*, transcrevo-o na íntegra, do livro da sua autobiografia, *Minha Vida*:

Sinto muito, mas não pretendo ser um imperador. Não é esse o meu ofício. Não pretendo governar ou conquistar quem quer que seja. Gostaria de ajudar a todos – se possível - judeus, o gentio... negros... brancos. Todos nós desejamos ajudar uns aos outros. Os seres humanos são assim. Desejamos viver para a felicidade do próximo – não para o seu infortúnio. Por que havemos de odiar e desprezar uns aos outros? Neste mundo há espaço para todos. A terra, que é boa e rica, pode prover a todas as nossas necessidades. O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma dos homens... levantou no mundo as muralhas do ódio... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos, nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que máquinas, precisamos de humanidade, Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido. A aviação e o rádio aproximaram-nos muito mais. A própria natureza dessas coisas é um apelo eloqüente à bondade do homem... um apelo à fraternidade universal... à união de todos nós. Neste mesmo instante a minha voz chega a milhões de pessoas pelo mundo afora... milhões de desesperados, homens, mulheres, criancinhas... vítimas de um sistema que tortura seres humanos e encarcera inocentes. Aos que me podem ouvir, eu digo: ‘Não desespereis!’ A desgraça que tem caído sobre nós não é mais do que o produto da cobiça em agonia... da amargura de homens que temem o avanço do progresso humano. Os homens que odeiam desaparecerão, os ditadores sucumbem e o poder que

⁵ A terra de Osterlich é uma referência à Áustria, *Österreich* em alemão.



do povo arrebataram há de retornar ao povo. E assim, enquanto morrem homens, a liberdade nunca perecerá.

Soldados! Não vos entregueis a esses brutais... que vos desprezam... que vos escravizam... que arremetam as vossas vidas... que ditam os vossos atos, as vossas idéias e os vossos sentimentos! Que vos fazem marchar no mesmo passo, que vos submetem a uma alimentação regrada, que vos tratam como um gado humano e que utilizam como carne para canhão! Não sóis máquinas! Homens é que sóis! E com o amor da humanidade em vossas almas! Não odieis! Só odeiam os que não se fazem amar... os que não se fazem amar e os inumanos!

Soldados! Não batalheis pela escravidão! Lutai pela liberdade! No décimo sétimo capítulo de São Lucas é escrito que o reino de Deus está dentro do homem – não de um só homem ou de um grupo de homens, mas dos homens todos! Está em vós! Vós, o povo, tendes o poder – o poder de criar máquinas. O poder de criar felicidade! Vós, o povo, tendes o poder de tornar esta vida livre e bela... de fazê-la uma aventura maravilhosa. Portanto – em nome da democracia – usemos desse poder, unamo-nos todos nós. Lutemos por um mundo novo... um mundo bom que a todos assegure o ensejo de trabalho, que dê futuro à mocidade e segurança à velhice.

É pela promessa de tais coisas que desalmados têm subido ao poder. Mas, só mistificam! Não cumprem o que prometem. Jamais o cumprirão! Os ditadores liberam-se, porém escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos nós. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos!

Hannah, estás me ouvindo? Onde te encontres, levanta os olhos! Vês, Hannah? O sol vai rompendo as nuvens que se dispersam! Estamos saindo da treva para a luz! Vamos entrando num mundo novo – um mundo melhor, em que os homens estarão acima da cobiça, do ódio e da brutalidade. Ergue os olhos, Hannah! À alma do homem, ganhou asas e afinal começa a voar. Voa para o arco-íris, para a luz da esperança. Ergue os olhos, Hannah! Ergue os olhos! (CHAPLIN, 2005, p. 459-461).

O discurso é profundamente humanista, revelando e proclamando para o mundo todo, os seus sonhos, suas utopias, de homens e mulheres novos para um mundo novo e melhor. O ataque à França deu-lhe ânimo para escrever um discurso pela paz e pela razão. Foi o primeiro filme falado de Chaplin. E como ele aproveitou bem os novos recursos tecnológicos do cinema falado. Sabemos que ele resistiu para aceitar esta nova onda. Mas o clamor o venceu - “Você tem que falar!” - lhe é dito em sussurro pelo soldado Schultz, antes do seu grande discurso. “Eu não posso!” – diz ele. “Mas é a nossa única esperança!” completa Schultz. E Chaplin faz um grande discurso, marcando para sempre a sua estréia no cinema falado – um discurso repleto de sonhos e desejos humanitários, de esperança e de luz. *Humanidade e Esperança* é o dueto que serve de fio condutor de sua fala. A música nesse momento cria o suspense para o conteúdo surpresa do seu discurso. Este final não foi abrupto, mas construído inteligentemente por Chaplin ao longo do



filme, para que os sentimentos do expectador mudassem de foco. O riso também é uma forma de sentimento, um profundo sentimento. O final nos libera do sentimento do riso e nos direciona para outra emoção, para outros sentimentos: sentimentos do amor, da bondade, da fraternidade universal, da repugnância pela escravidão, pela tortura e pela ditadura, da felicidade a que todos tem direito, dos sonhos que nos inspiram a acreditar e a promover homens e mundo novo. O discurso nos lembra, enfim, que não precisamos ter a obrigação de matar, que não devemos nos submeter às desumanidades, que o progresso deve servir ao ser humano e não ao mercado e à cobiça, que não precisamos ser totalitários. Que podemos nos entender e viver em paz. O cenário do discurso de Chaplin é apropriado com o tema da *liberdade*, como podemos confirmar nas fotos abaixo.

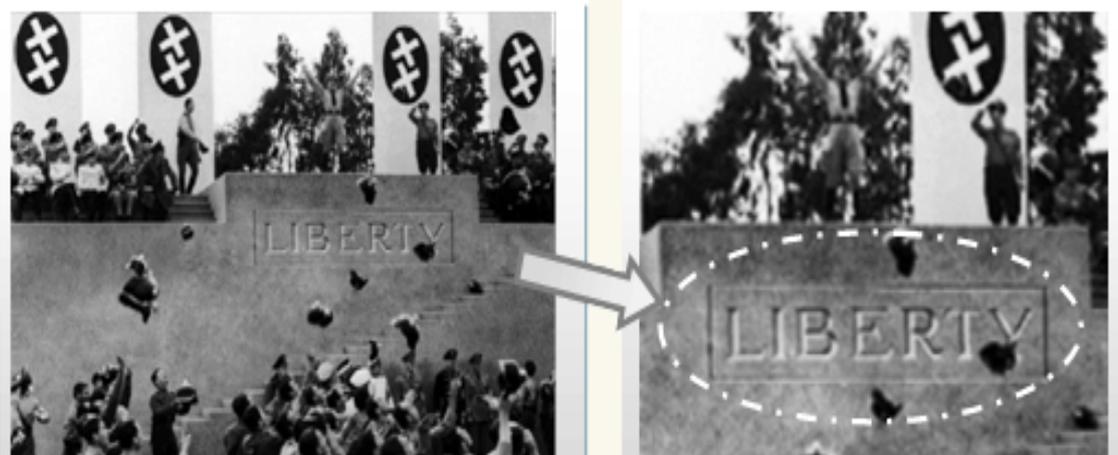


Figura 12 - Foto à esquerda é da Tribuna do discurso final no filme O Grande Ditador, de 1941. A foto à direita é do Cenário do Discurso no Filme, onde no detalhe aparece a inscrição “LIBERDADE”. Charles Chaplin – United Artists.

“Sinto muito, mas não pretendo ser um imperador. Esse não é o meu ofício!” O final pode levar a chorar, pois é algo que precisava ser dito, ser proclamado. Esse discurso na época da bomba atômica tem grande ressonância e significado. Os violentos não gostaram nada do seu discurso, por ele propor a paz. Chaplin nos faz chorar porque ele nos lembra o potencial da humanidade. Enquanto os homens se massacram em guerra, ele, no seu discurso nos dá a luz da esperança, de um amanhã melhor, sem destruições, sem a bomba atômica. Foi o melhor encorajamento imaginado, sonhado, que contagiou e continua contagiando a todos os que não conheceram e nem assistiram a estes filmes. Além de ser um discurso altamente contemporâneo, pois causas humanitárias jamais perdem a sua atualidade.



Nem todos os americanos se identificaram com o discurso pacifista de Chaplin em *O Grande Ditador*. Chaplin foi chamado pelo presidente Franklin D. Roosevelt, que o recebeu pessoalmente na Casa Branca, após assistir em sessão privada ao filme. Disse-lhe que o filme estava dando dores de cabeça (Cf. CHAPLIN, 2005, p. 466). Com todos os dissabores, foi o filme mais lucrativo de Chaplin, mesmo que proibido na Europa e na América, além da Irlanda. Charles devia aparecer na estréia do filme. Uma imensa multidão o aguardava. Ao surgir, a multidão o aclamava: “Eis o homem que se levantou contra Hitler”.

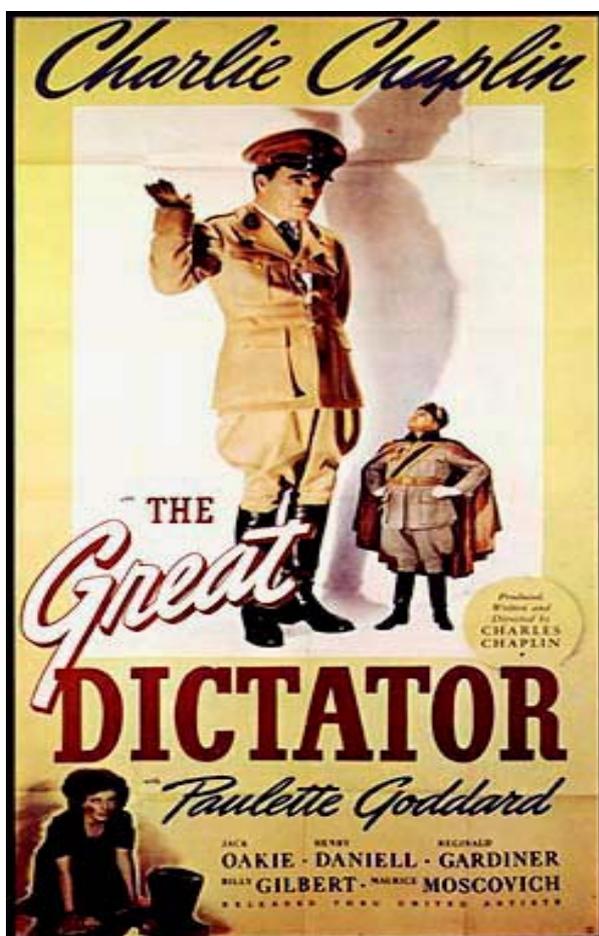


Figura 13 - Cartaz do filme “O Grande Ditador”, de 1941.
Charles Chaplin – Unit Artists.

Hitler assistiu a este filme pelo menos duas vezes, conforme os registros obtidos nos documentos de sua sala particular de cinema. Sabemos pela história que Hitler suicidou-se no seu quartel general (o Führerbunker) em Berlim, em 30 de abril de 1945 no contexto do combate, ocasião em que o exército soviético vencia as duas últimas tropas berlinenses (a francesa e a



norueguesa) e quando as tropas soviéticas estavam a exatamente dois quarteirões do seu *bunker*. Seu império veio abaixo. Na chancelaria dele só sobrou um objeto paradigmático: o globo terrestre – da dança que o ditador faz com o globo no filme - símbolo do império ditador, da sua obsessão pelo poder e pela raça ariana pura, loira e dos olhos azuis, do seu totalitarismo sem limites. O globo terrestre salvo e o grande recado: a humanidade precisa ser salva desses ditadores e tiranos cruéis e monstruosos, que espalham terror, sombra e morte.



Figura 14 - Foto da cena da dança de Hynkel com o Globo Terrestre, no filme “O Grande Ditador” de 1941. Charles Chaplin – United Artists.

Considerações finais

Os filmes pensam? Sobre o que os filmes pensam? Encerro este breve ensaio com esta interrogação, que pode culminar em outros estudos e pesquisas. É uma interrogação que deixa o tema em aberto.

Deleuze tinha razão. O cinema é uma forma de pensamento, ao projetar imaginários que provocam e inspiram os nossos imaginários. Alguns cineastas na história do cinema provaram que o cinema pode pensar, como, por exemplo, Jean-Luc Godard, Antonioni, Wim Wenders, Coppola, entre outros. Eles não escreveram livros, mas fizeram filmes, e filmes que pensam e que levam a pensar, a refletir. E pensar é algo que precisamos praticar muito na contemporaneidade, e



nunca nos cansar de fazê-lo, pois esta é uma capacidade específica do ser humano. Afinal, os filmes são textos semióticos, de onde poderemos ler e interpretar diversas mensagens e formas de pensamentos. Os dois filmes analisados nesse artigo são uma confirmação dessa possibilidade. Os filmes com legendas, então, só vieram aumentar esta idéia de que o cinema é um texto, não apenas visto pelo olhar do espectador, mas, também, pelo olhar subjetivo da câmera, que pode sofrer o processo de identificação por parte do espectador. Ou seja, o espectador pode se identificar ou não com o olhar subjetivo da câmera. E vamos ao cinema para ler um texto, quando ficamos lendo as legendas, introduzidas a partir da nacionalização dos filmes, conseqüência por sua vez, da introdução dos filmes sonoros.

Chales Chaplin também pode ser incluído nesta categoria de filmes pensantes, de filmes que sensibilizam e mobilizam os nossos imaginários, mesmo que o seu gênero seja comédia. Ele mesmo dizia que era um comediante, mas um comediante que pensa. Mas o gênero comédia também faz pensar, como exemplificamos em *Tempos Modernos* e no *O Grande Ditador*. Além de fazer rir, de nos fazer dar gargalhadas, eles retratam a realidade histórica do seu tempo, com seus problemas, crises, desejos e enfrentamentos. E mostram também a própria vida e luta de Chaplin pela sua sobrevivência, de sua família e de todos os que sofrem as conseqüências de uma sociedade que discrimina, marginaliza e desumaniza. Mostram, sobretudo, seu pensamento, seus ideais, seus sonhos, de um mundo sem fronteiras, sem divisões, sem guerras, sem ditadores, sem sujeições. Um mundo livre e feliz e que faça seus habitantes livres e felizes. O cinema é uma arte em potencial da imaginação.

Vivemos na atualidade a busca de novos caminhos que possam conduzir à compreensão e à superação da realidade. A imaginação tornou-se o caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir à tornar-se realidade. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 7)

O cinema é um dispositivo que nos faz pensar, que nos faz sonhar, que nos motiva à imaginação. É um dispositivo da visão e do desejo. O cinema é construtor das visões de mundo que temos ou que podemos vir a ter. É uma fábrica de sonhos, tanto individuais, quanto coletivos. A interpretação destes sonhos pode servir ou à domesticação ou à busca de vida e de liberdade. O ideal seria que os filmes produzidos sempre nos ajudassem a sonhar sonhos humanitários. E pergunto: que imaginário está produzindo o cinema que nós praticamos? Que imaginários surgem da mídia que nós praticamos? Somos humanos, essa é a nossa natureza.



Lutemos para preservar a vida. Esse é o nosso dom mais precioso. Os filmes podem nos ajudar a alimentar essa esperança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAITELLO JUNIOR, Norval. *Com sonhos, homem alcança a imortalidade*. Jornal *O Estado de São Paulo*, 12 de Agosto de 1997. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/finish/7-textos-de-norval-baitello-junior/7-com-sonhos-homem-alcaca-a-imortalidade.html>. Acesso em 29 de agosto de 2011.

BAUDRY, Jean-Louis. Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, p. 383-399.

BENETTI, Marcia. Imaginário. In: *Dicionário da Comunicação*. FILHO, Ciro Marcondes (Org.). São Paulo, Paulus, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

BYSTRINA, Ivan. *Semiotik der Kultur*. Tübingen, Stauffenburg, 1989.

_____. *Semiótica da Tópicos de Cultura*. S. Paulo, CISC, 1995.

CARVALHO, Eide M. Murta (Org.). *O pensamento vivo de Chaplin*. Tradução de José Geraldo Simões Jr. São Paulo, Martin Claret Ed., 1986.

CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior, Genolino Amado. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo, Graal, 2006.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro, Imago Ed., 2001.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

_____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo, Escrituras Editora, 2002.



GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATTARI, Félix, BARTHES, Roland. *Psicanálise e Cinema*. Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo, Global, 1980, p. 105-107.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário*. São Paulo, Brasiliense, 2003.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa, Livros Horizonte Ltda, 1980.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Moraes Ed., 1980.

O GRANDE DITADOR. Direção, Roteiro e Produção: Charles Chaplin. Elenco: Paulette Goddard, Jack Oakie, Billy Gilbert, Maurice Moscovich. 1940. Coleção Chaplin Vol. 1. Disco 1, filme (126 min.), preto e branco, sonoro. Disco 2, Informações especiais.

PSAROS, Juliana. *Cinema e psicanálise*. In: http://www.mnemocine.com.br/oficina/040802cine_psica.htm. Acesso em 09-12-2008.

PROSS, Harry. *Medienforschung*. Darmstadt, Carl Habel, 1971.

TEMPOS MODERNOS. Direção, Roteiro e Produção: Charles Chaplin. Com Paulette Goddard. United Artists, 1936. Coleção Chaplin, Vol. 1. Disco, 1 filme (83 min.), mudo e sonoro, preto e branco. Disco 2, Informações especiais.

