

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

INGRID LIMA KUERTEN

“NEVER MIND THE WORDS!”

A crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em *Modern Times*

FLORIANÓPOLIS
2016

FOLHA DE ROSTO

INGRID LIMA KUERTEN

“NEVER MIND THE WORDS!”

A crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em *Modern Times*

Trabalho de conclusão de curso submetido à Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos necessários para obtenção do Grau de Bacharel e Licenciado no curso de História, sob orientação da Professora Dra. Ana Maria Veiga.

FLORIANÓPOLIS
2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos catorze dias do mês de julho do ano de dois mil e dezesseis, às nove horas, no LEGH, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora **Ana Maria Veiga**, Orientadora e Presidente, da Professora **Janine Gomes da Silva**, Titular da Banca, e do Professor **Marcos Alexandre de Melo Santiago Arraes**, Suplente, designados pela Portaria nº20/HST/16 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de argüirem o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Ingrid Lima Kuerten**, subordinado ao título: “**NEVER MIND THE WORDS! A crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em *Modern Times***”. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora **Ana Maria Veiga**, a nota final ...8..., da Professora **Janine Gomes da Silva**, a nota final ...8..., e do Professor **Marcos Alexandre de Melo Santiago Arraes**, a nota final ...8...; sendo aprovada com a nota final ...8... A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva em versão digital, ao Departamento de História, até o dia vinte e um dias do mês de julho de dois mil e dezesseis. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 14 de julho de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.a **Ana Maria Veiga**

Prof.a **Janine Gomes da Silva**

Prof. **Marcos Alexandre de Melo Santiago Arraes**

Candidata **Ingrid Lima Kuerten**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que a acadêmica Ingrid Lima Kuerten, matrícula n.º08265021, entregou a versão final de seu TCC, cujo título é **“NEVER MIND THE WORDS!”** A crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em *Modern Times*, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 20 de Julho de 2016.

Assinatura manuscrita em tinta azul de Ana Maria Veiga.

Ana Maria Veiga
Orientadora

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão acerca do posicionamento crítico de Charles Chaplin referente ao cinema falado, dando ênfase a sua obra *Modern Times*, de 1936. Para isso, são estudados historiadores como Marc Ferro e Monica Kornis, na compreensão da utilização do cinema como fonte histórica e das formas possíveis deste uso; e especialistas da área do cinema, como Anatol Rosenfeld, Jean-Claude Carrière e Jean-Claude Bernardet, para uma aproximação da análise fílmica, em perspectiva interdisciplinar, além da construção de roteiros e da linguagem cinematográfica. Por meio de elementos que intercalam teoria e prática, torna-se possível questionar a composição da obra a partir do posicionamento de Chaplin, contrário à utilização da fala no cinema, buscando expor quais as ferramentas utilizadas pelo autor para construir a sua crítica dentro do filme analisado. Embora aborde apenas tangencialmente análises econômicas e políticas já realizadas sobre *Modern Times*, este trabalho busca investigar em que medida a crítica ao cinema sonoro proposta pelo cineasta pode, ao mesmo tempo, se destacar e dialogar com essas outras abordagens.

Palavras-chave: *Modern Times*, Charles Chaplin, Cinema sonoro, Cinema silencioso, Crítica; História e cinema, Linguagem cinematográfica

ABSTRACT

This paper is a reflection on the critical positioning of Charles Chaplin referring to talkies, with emphasis on his work in *Modern Times* (1936). Historians such as Marc Ferro and Monica Kornis are studied, in order to understand the use of film as an historical source and the possible forms its use; along with film industry experts, such as Anatol Rosenfeld, Jean-Claude Carrière and Jean-Claude Bernardet, for a film analysis approach, interdisciplinary perspective, besides the construction of scripts and cinematographic language. Through elements that interleave theory and practice, it is possible to question the composition of the work from Chaplin's position, who used to be against the use of speech in filmmaking, seeking to expose what tools he used to build his critic within the film analyzed. In addition to analyzing only tangentially the economic and political matters dealt with in *Modern Times*, this study aims to investigate to what extent the criticism of sound cinema proposed by the filmmaker can, at the same time, highlighting and talking about these other approaches.

Keywords: *Modern Times*, Charles Chaplin, Talkies, Silent cinema, Review, History and cinema, Cinematographic languages

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Cena de Valentin sonhando (30m47s)	34
Figura 2 Letreiro inicial.....	36
Figura 3 Letreiro de abertura (0m56s).....	37
Figura 4 Presidente usando comunicação por vídeo (02m41s).....	38
Figura 5 Tramp na máquina alimentadora (10m07s)	39
Figura 6 Tramp lidera manifestação segurando bandeira (19m08s)	41
Figura 7 Cella onde Tramp reside após salvar os policiais (29m29s).....	42
Figura 8 Tramp e a esposa do pastor (30m46s).....	43
Figura 9 Sonho de Tramp sobre uma vida feliz (41m35s)	45
Figura 10 Tramp patina de olhos vendados em um ambiente perigoso (46m12s)	46
Figura 11 Tramp bebe com os homens que invadiram a loja (50m33s).....	47
Figura 12 Gamin se despede de Tramp em frente ao barraco (57m00s).....	48
Figura 13 Mecânico engolido pela máquina (1h01m54s)	48
Figura 14 Encontro em frente a saída da delegacia (01h07m07s).....	49
Figura 15 História da música que Tramp cantará (01h15m23s)	50
Figura 16 Tramp apresenta-se sem saber a letra da música (01h17m11s)	51
Figura 17 Cena final, em busca da felicidade (01h22m43s)	51
Figura 18 Cena de Tramp engolido pela máquina (13m09s)	60

SUMÁRIO

Introdução	6
1. TEORIA, CINEMA, CHAPLIN E ECONOMIA.....	11
1.1 História e cinema: teorias e metodologias	11
1.2 <i>O cinema entra em cena</i>	<i>16</i>
1.2.1 <i>A linguagem cinematográfica.....</i>	<i>18</i>
1.2.2 <i>Chaplin: um vagabundo de sucesso</i>	<i>22</i>
1.2.3 <i>O cinema dos EUA em constante mudança.....</i>	<i>24</i>
1.3 Quebra da bolsa de Nova York: a crise que abalaria o mundo.....	26
1.3.1 <i>As consequências da crise e a implantação do New Deal</i>	<i>28</i>
2. A FALA NO CINEMA COMO DIVISOR DE ERAS	33
2.1 <i>Modern Times</i> e <i>O Artista</i> – uma crítica em comum.....	33
2.1.1 <i>O Artista.....</i>	<i>33</i>
2.1.2 <i>Modern Times.....</i>	<i>36</i>
2.1.2.1 <i>Apresentação da obra.....</i>	<i>36</i>
2.1.2.2 <i>Análise crítica.....</i>	<i>53</i>
Considerações Finais	60
Referências Bibliográficas	63

Introdução

Esse trabalho pretende analisar o filme *Modern Times* de Charles Chaplin dentro do seu contexto histórico cinematográfico, ou seja, dentro da história do cinema, para estudar e apontar as críticas que o autor faz nas transformações pelas quais o cinema passou no começo do século XX, com a introdução da sonoridade, do cinema falado. Deixando claro que não é a intenção desmerecer qualquer análise feita sobre o filme até os dias atuais, o foco aqui é a importância da obra dentro da história do cinema e do momento de mudança em relação a sonoridade das obras. Charles Chaplin teve papel importante dentro da história do cinema, além de ator, era roteirista e diretor de seus filmes, fazendo com que suas obras se tornassem uma extensão do seu pensamento crítico.

Ao iniciar as pesquisas para a confecção desse trabalho, percebi que ao utilizar o título em português - *Tempos Modernos* - em minhas buscas, os resultados acabavam sempre relacionados com história moderna, e não com o filme. Para que futuramente meu trabalho possa ser relacionado devidamente ao filme, preferi manter o nome no seu original - *Modern Times* -, assim não ficará perdido dentro de trabalhos que se referem à história moderna. Quanto à utilização de originais de trechos escritos do filme, entendo que a língua inglesa possui diversas opções de interpretações, dependendo da tradução feita pelo grupo que legenda as obras, portanto, me ateei aos termos originais, sem a interferência de terceiros, para correlacionar os termos com a análise da obra.

No momento histórico em que o filme foi construído, o cinema nos EUA estava em mudança, assim como as técnicas da produção cinematográfica e os próprios atores, em consequência da adição da fala. Vários atores do cinema mudo nesse período passam a perder espaço, pois, falando, eles não atrairiam o público¹. Chaplin faz uma crítica bem importante quanto a isso, quando se passa a ver o filme por essa perspectiva.

Pensando naquele momento do cinema e em Charles Chaplin como roteirista, diretor e ator, então podemos perceber que suas ideias sobre o cinema também devem ser analisadas. Os discursos proferidos por ele quanto a essa mudança - a introdução da fala nos filmes - e também o fato de sempre ser muito crítico em todas as suas obras não podem passar despercebido. Por isso, a intenção deste estudo é buscar explicar um pouco mais o porquê da crítica e refletir sobre suas escolhas, naquele momento, e também sobre os recursos que utiliza para construir seus argumentos. Chaplin utiliza sons para compor

¹ Este aspecto será melhor discutido no último capítulo, onde agregaremos à discussão o filme francês *O Artista*, de 2011.

uma crítica ao cinema sonoro, ou seja, ele se utiliza dos recursos disponíveis, não ficando preso ao passado técnico do cinema, se aproveita da tecnologia atual, da própria sonoridade, mas faz isso para criticar a inclusão e a necessidade da fala.

Com base nesta problematização, o objetivo geral da pesquisa é observar e analisar a obra *Modern Times*, de Charles Chaplin, produzida nos anos 1930 nos EUA, para além dos debates já travados sobre o trabalho e o capital, buscando focar na crítica ao cinema sonoro, uma inovação questionada por Chaplin. Especificamente, objetivamos analisar o cinema como fonte histórica, entender a produção/criação do filme *Modern Times* no contexto dos EUA no início dos anos 1930, identificar e compreender as críticas inseridas na obra, para além do que se refere à Revolução Industrial. O interesse deste trabalho não é fazer um aprofundamento sobre cada crítica inserida no filme, mas mostrar apontamentos que não são encontrados nas análises recorrentes da obra.

A importância deste trabalho inicia em mostrar que é possível retirar novas informações de uma fonte já bastante utilizada. Apesar de isso ser algo já conhecido pelos historiadores e outros profissionais, não parece ser comumente efetuado, principalmente com a fonte em questão. Analisar uma obra sempre sob a mesma perspectiva faz com que percamos outras críticas ali inseridas, pois apenas buscamos respostas para perguntas já elaboradas. A constante análise do filme pelo lado econômico, mercadológico, nos impede de ver outras nuances inseridas na obra, pois deixamos de buscar informações para além daquilo que já nos foi dito. E para a história do cinema esse filme é um marco, uma obra muda em um mundo que já utiliza a fala. Chaplin utiliza-se do seu espaço para criticar um momento importante, algo que iria mudar a configuração do cinema.

Para a realização deste trabalho foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre os assuntos nele inseridos. O início das leituras se deu a partir de artigos que analisam o filme dentro de diversas áreas, para a compreensão das críticas dele retiradas e a percepção da falta de desdobramento sobre outros pontos da obra. Sobre história e cinema, os principais autores consultados foram Mônica Kornis e Marc Ferro; com base em seus trabalhos utilizamos o sistema de análise do filme como fonte histórica, contextualizando a obra no período em que foi produzida, descobrindo mais sobre o pensamento e objetivos do autor, suas impressões sobre a sociedade, o cinema e a economia, observando a película e utilizando essas outras informações para analisá-la.

Para a contextualização foram consultadas obras sobre a crise econômica de 1929 e a quebra da bolsa de Nova York, as medidas governamentais efetuadas para contenção da crise na década de 1930 e as consequências da crise nos EUA e no mundo. Em relação

à produção cinematográfica foram buscadas informações dentro da história do cinema, sua criação, desenvolvimento, linguagem e repercussão até o momento da criação da obra. Sendo uma obra com o mesmo roteirista, diretor e ator, a leitura de obras biográficas de Charles Chaplin se fez necessária para compreender sua opinião sobre a sociedade e o cinema. Não esquecemos que, biografias, como mesmo disse Pierre Bourdier² precisam ser analisadas buscando compreender a trajetória daquele personagem e a necessidade de uma escrita biográfica para firmar conceitos e informações, a organização de uma vida em começo, meio e fim totalmente coerente.

Para uma análise mais profunda da obra foram feitas leituras referentes à linguagem cinematográfica. Após todas as leituras, foi realizada uma análise do filme, buscando evidenciar outras críticas, que não aquelas já comumente trabalhadas. Críticas essas observadas com base no contexto da produção - anos 1930 nos EUA -, nas diversas opiniões de Chaplin sobre economia, cinema e sociedade e nos recursos linguísticos utilizados por ele. Não foram deixados de lado os apontamentos referentes às observações já conhecidas sobre a obra, apenas não foram aprofundados, devido à quantidade de material já produzido sobre o assunto.

No final do trabalho, foi pensada a inserção de outra obra para a discussão final desse momento histórico, trazendo para análise o filme *O Artista*, do diretor e roteirista Michel Hazanavicius, de 2011. Este filme em questão aborda as mudanças que o cinema sonoro produz na vida de um ator consagrado do cinema silencioso. Embora trate-se de uma homenagem ao cinema silencioso, a produção recente pode ser colocada em diálogo com *Modern Times* no que se refere à crítica ao cinema sonoro, partindo, desta vez, de uma personagem de ficção.

Sendo assim este trabalho se divide em duas partes: 1) Teoria, cinema, Chaplin e economia; 2) Um diálogo crítico entre *Modern Times* e *O Artista*.

O primeiro capítulo tem por objetivo desenvolver algumas informações relevantes, que irão auxiliar na análise do objeto escolhido. A primeira parte se focará em apresentar a historiografia, desdobraremos algumas teorias e metodologias que foram criadas para auxiliar na análise de filmes como fontes históricas. Não é a intenção trabalhar com toda a literatura existente quanto ao tema, mas sim abordar de forma sucinta as possibilidades apresentadas por diversos especialistas.

² Cf. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas.

Em seguida trabalharemos a história do cinema, focando principalmente nos EUA, os maquinários e estilos de filmagens, de forma breve, da sua criação até os anos 1930, para que o leitor possa visualizar as rápidas mudanças que ocorreram em um curto período de tempo, e como elas modificaram a percepção do cinema para produtores e atores. Como o objetivo da análise é focar em críticas relacionadas ao cinema dos anos 1930, estudaremos a linguagem cinematográfica, utilizando autores que trabalham com a parte técnica do cinema. Traremos também um pouco sobre os anos iniciais da carreira de Charles Chaplin, sua entrada no mundo do cinema, a criação de sua tão famosa personagem - Tramp - e a ascensão na indústria cinematográfica. Para a construção dessa parte, foram consultadas diversas obras, de caráter biográfico e autobiográfico relacionadas a Chaplin. Também apresentaremos um pouco das constantes mudanças no cinema dos EUA, que ocorrem dos anos 1910 até o fim dos anos 1920, e os impactos que estas incorrem na produção e na procura dos filmes pelo público.

Não podemos deixar de explorar também o tema da quebra da bolsa de Nova York em 1929 e um pouco sobre a década de 1930 nos EUA, que sofreu drásticas transformações. Os comportamentos da economia, da política e da sociedade não seriam os mesmos da década anterior. Contextualizando o momento histórico que antecede a construção do filme *Modern Times*, situação que será importante compreendermos nas análises e nas interpretações feitas sobre o filme por diversas áreas de estudo.

No capítulo final abordaremos com mais detalhes as mudanças que a inserção dos sons, e principalmente da voz dos atores, causaram ao cinema. Traremos para compor o debate o filme *O Artista*, de Michel Hazanavicius, de 2011, fazendo subsequentemente a análise da obra *Modern Times* de Charles Chaplin, trazendo uma leitura da história, grifando pontos que consideramos necessários e algumas imagens para melhor visualização do leitor, expondo os momentos do filme que mais nos chamam a atenção, relacionados às críticas ao cinema sonoro.

Vale dizer aqui que analisar a obra dentro de seu contexto histórico cinematográfico não era o objetivo inicial deste trabalho. Assim como a maioria, o meu foco estava nas críticas socioeconômicas, mas a partir do momento que passei a estudar a história do cinema, a linguagem cinematográfica e as opiniões de Chaplin pude perceber que havia algo mais no filme, algo tão pouco comentado que não era encontrado facilmente em artigos e trabalhos sobre a obra. Quanto mais lia sobre os temas envolvidos, mais eu compreendia as escolhas feitas por Chaplin, as falas, os enquadramentos, os sons. Cada coisa possuía um significado crítico para a história do cinema, e foi por causa dessas

leituras que mudei o foco, que decidi trabalhar com o momento histórico que o filme foi criado, dentro da história do cinema, para expor sobre essas mudanças e como elas afetaram diretamente grandes nomes da sétima arte.

1 TEORIA, CINEMA, CHAPLIN E ECONOMIA

O primeiro capítulo tem por objetivo desenvolver algumas informações relevantes, que irão auxiliar na análise do objeto escolhido. A primeira parte se focará em apresentar a historiografia, desdobraremos algumas teorias e metodologias que foram criadas para auxiliar na análise de filmes como fontes históricas. Não é a intenção trabalhar com toda a literatura existente quanto ao tema, mas sim abordar de forma sucinta as possibilidades apresentadas por diversos especialistas.

Em seguida trabalharemos a história do cinema, focando principalmente nos EUA, os maquinários e estilos de filmagens, de forma breve, da sua criação até os anos 1930, para que o leitor possa visualizar as rápidas mudanças que ocorreram em um curto período de tempo, e como elas modificaram a percepção do cinema para produtores e atores. Como o objetivo da análise é focar em críticas relacionadas ao cinema dos anos 1930, estudaremos a linguagem cinematográfica, utilizando autores que trabalham com a parte técnica do cinema. Traremos também um pouco sobre os anos iniciais da carreira de Charles Chaplin, sua entrada no mundo do cinema, a criação de sua tão famosa personagem - Tramp - e a ascensão na indústria cinematográfica. Para a construção dessa parte, foram consultadas diversas obras, de caráter biográfico e autobiográfico relacionadas a Chaplin. Também apresentaremos um pouco das constantes mudanças no cinema dos EUA, que ocorrem dos anos 1910 até o fim dos anos 1920, e os impactos que estas incorrem na produção e na procura dos filmes pelo público.

Não podemos deixar de explorar também o tema da quebra da bolsa de Nova York em 1929 e um pouco sobre a década de 1930 nos EUA, que sofreu drásticas transformações. Os comportamentos da economia, da política e da sociedade não seriam os mesmos da década anterior. Contextualizando o momento histórico que antecede a construção do filme *Modern Times*, situação que será importante compreendermos nas análises e nas interpretações feitas sobre o filme por diversas áreas de estudo.

1.1 História e cinema: teorias e metodologias

Desde o seu nascimento, o cinema foi visto como objeto importante na construção da história. “Pessoas ligadas à produção de filmes reconheciam não só o fato de a história estar sendo registrada por esse novo meio, mas também o caráter educativo nele

contido”³. Mônica Kornis destaca que Boleslas Matuszewski, *cameraman* que trabalhou com os irmãos Lumière, escreveu em 1898 o texto “*Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinematographie historique*”, nele

[...] defendia o valor da imagem cinematográfica como testemunho ocular, verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. Para ele, embora o cinematógrafo não pudesse registrar a história integral, ao menos fornecia algo incontestável e verdadeiro. Destacava a importância do filme para o ensino, apesar de admitir que o fato histórico não necessariamente ocorre onde se espera. [...] Ele julgava que o evento filmado era mais verdadeiro que o fotografado, na medida que a fotografia admitia retoques, além de o movimento do filme permitir uma série de outras informações⁴.

As ideias defendidas por Matuszewski são diferentes daquelas trabalhadas pela historiografia. A percepção do que é considerado fonte histórica, e a inclusão do cinema nesse meio, tem um caminho a ser seguido dentro do século XX. A concepção que se tinha de fonte histórica vinha da escola positivista, que tinha como objetivo exclusivo estabelecer fatos comprovados através de documentos. Só eram considerados confiáveis os documentos escritos, principalmente os oficiais, advindos do Estado ou da Igreja. Assim tornava-se cada vez mais difícil analisar o cotidiano das classes populares e dos povos sem escrita, que se encontravam à margem da história⁵.

Na década de 1920 March Bloch e Lucien Febvre, fundadores da Escola dos Annales, passam a utilizar o termo “mentalidades”, já comum na área da antropologia, para conceituar uma prática historiográfica.

Na historiografia, o conceito de mentalidades passou a designar as atitudes mentais de uma sociedade, os valores, o sentimento, o imaginário, os medos, o que se considera verdade, ou seja, todas as atividades inconscientes de determinada época. As mentalidades são aqueles elementos culturais e de pensamento inseridos no cotidiano, que os indivíduos não percebem. Ela é a estrutura que está por trás tanto dos fatos quanto das ideologias ou dos imaginários de uma sociedade. Tal conceito está muito ligado à questão temporal, pois a mentalidade é considerada uma estrutura de longa duração. Além disso, ao contrário dos fatos, que acontecem muito rapidamente, a mentalidade permanece durante muito tempo sem modificações, e suas mudanças são tão lentas a ponto de nem serem percebidas⁶.

As pesquisas na área da história das mentalidades, feitas a partir da década de 1930, na contramão da teoria positivista, promoveram o uso de novas fontes na construção

³ KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 17.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2009. 2 ed., p.158-161.

⁶ *Idem*, p. 279.

da narrativa histórica. A revolução documental permitiu que o historiador utilizasse, em seu trabalho investigativo, documentos iconográficos, textos literários, vestígios arqueológicos, mitos e lendas, utensílios domésticos, vestimentas, depoimentos orais, entre outros. Surgiram também novos métodos de análise de documentos, como a análise de discurso e a quantificação de dados. Assim passou-se a reconhecer que, ao analisar os documentos, o historiador deve estar atento ao contexto sociocultural, econômico, político e ideológico em que eles foram produzidos, preservados e divulgados. Nesse sentido esclarece Le Goff:

O documento não é algo que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que detinham o poder [...]. O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu⁷.

Foi a partir dos anos 1960 que o filme começou a ser visto como documento para a pesquisa histórica. Passou assim, a ser tratado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como uma representação dos ideais, das mentalidades e do convívio social. Segundo Nova,

Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que **todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento**. No entanto, para utilizar-se cientificamente de uma tal assertiva, requer-se cautela e cuidados especiais. A forma como o filme reflete a sociedade não é, em hipótese alguma, direta e jamais se apresenta de maneira organizada (em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente⁸.

Marc Ferro, historiador francês da Escola dos Annales, foi um dos primeiros a tratar o cinema como fonte documental; acreditava na intervenção do cinema no social. Segundo o autor, essa intervenção poderia ser feita de várias maneiras, fazendo do filme uma ferramenta útil, e seria inocência da nossa parte acreditar que isto era feito de forma desinteressada. Essas várias formas de intervenção podem ser analisadas em eixos a serem seguidos para quem se interroga sobre a inter-relação entre cinema e história: a) Inicialmente como agente histórico; b) Por um certo número de modos de ação que torna o filme eficaz e operatório; c) Pela utilização e a prática de modos de escrita específicas

⁷ LE GOFF, Jaques. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória-história*. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2004, p. 102-103.

⁸ NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*. UFBA, n. 3. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br>. Acesso em 25 jun. 2014. Grifo meu.

o filme se torna uma arma de combate; e d) Leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história⁹.

Ainda na França, outro nome surge na área do cinema nos anos 1960, Pierre Sorlin. Aproximou-se da semiologia e da semiótica para buscar uma nova metodologia de análise para o cinema. Acreditava que deveria se levar em conta a produção do filme, a fonte do financiamento e não só o roteiro e a direção. Mônica Kornis informa:

Assim como Ferro, Sorlin defendia que todo filme – ficcional, documentário, cinejornal – era um documento histórico que, sem encerrar a verdade, devia ser objeto de análise para o historiador. Priorizava, contudo, o exame dos elementos que se interpunham entre a câmera e o evento filmado e que traziam mais dados para a crítica ao caráter de ilustração que o documento visual tendia a assumir diante da soberania do documento escrito¹⁰.

Kornis situa ainda outros teóricos. Na Inglaterra três nomes se destacaram, Anthony Aldgate, Jeffrey Richards e Arthur Marwick. Para eles, o filme é uma coletânea de informações apresentadas com um controle prévio, não existe gênero objetivo. “Segundo essa abordagem, o valor do filme para o historiador reside na capacidade daquele de retratar uma cultura e dirigir-se a uma grande audiência na condição de meio de controle social e de transmissor da ideologia dominante da sociedade”¹¹. Segundo a autora, Richards e Aldgate propõem três aspectos fundamentais para se analisar um filme: a) os elementos que compõem o conteúdo; b) o contexto social e político da produção e c) a recepção do filme.

Durante os anos 1970 são difundidos nos EUA os estudos sobre cinema e história. Surgem de lá nomes como John O’Connor e Robert Rosenstone. Esse último buscou entender a história no cinema a partir de três categorias: história como drama, história como documentário e história como experimento¹². Ainda nos EUA, mas nos anos 90, Douglas Gomery e Robert C. Allen identificam quatro abordagens da história do cinema, sendo elas, estética, tecnológica, econômica e social. Nos anos 2000 Kristin Thompson e David Bordwell adicionam a categoria biográfica¹³.

Como visto anteriormente, o cinema tem várias formas, e por isso pode ser analisado de diversos modos. Toda obra é fruto do seu tempo, e isso inclui a produção audiovisual. Não se deve esquecer que um filme ou um documentário é feito por alguém

⁹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.P.13-19.

¹⁰ KORNIS, Mônica Almeida. Op. Cit., p 31-32.

¹¹ Idem, p. 37.

¹² Para saber mais cf. KORNIS, Mônica Almeida. Op. Cit., p 40-41.

¹³ MATTOS, Op. cit., p.11-13.

que tem algum interesse por trás do mesmo e um objetivo. A visão pessoal do diretor ou roteirista sobre a encenação proposta diz muito sobre o que se quer ser contado, muitas vezes passando distante da narrativa “oficial” do documento.

Os documentários tendem a ser vistos como um testemunho do real, uma abordagem não ficcional de um evento ou período, com testemunhos de pessoas contemporâneas ao fato, e contextualização feita através de uma narrativa com o auxílio de imagens. É imprescindível trabalhar o fato de que os documentários passam pelo mesmo crivo que as demais películas. Neles também há uma escolha de tema, imagens, fatos e testemunhas, que devem ser observados juntamente com a narrativa proposta.

Filmes que tratem de um evento histórico podem ter pelo menos duas abordagens. Podemos utilizar o filme como um meio de suporte, para que se possa melhor compreender um evento estudado, abordando assim apenas a narrativa do filme, mas sempre lembrando que se trata de uma representação e que o conteúdo não deve ser entendido como verdade e sim como uma visão do acontecimento, que muitas vezes é romantizada. A segunda forma é analisar a película em si. Quando foi criada, qual o objetivo do diretor em representar tal evento histórico, que momento vivia a sociedade quando esse filme foi exibido, há algum evento contemporâneo à produção do filme que possa ser comparado? Essas e outras questões podem ser debatidas para uma análise mais profunda do cinema.

Obras que representam seu próprio período permitem a análise de sua produção e o seu envolvimento direto com a sociedade. Quem criou? Por que? O que acontecia naquele momento quando ele foi montado? São perguntas que podem ser feitas a respeito do filme. Investigar se a película faz diretamente alguma crítica ao seu meio ou a algum sistema de governo.

Filmes de época, como dito antes, aqueles que ambientam uma história convencional em um período em especial, tendem a ser utilizados como um ambientador, para que possamos visualizar a época com maior facilidade, compreendendo assim o desenrolar de acontecimentos históricos ou costumes sociais que possam ser difíceis de explicar pelo seu distanciamento temporal.

O uso do cinema hoje na história é amplamente estudado e teorizado por vários profissionais. Essa gama de materiais facilita o trabalho de um professor e dá a ele suporte para a discussão com estudantes. Como demonstrado, cada filme pode ser utilizado de maneiras distintas, mas nunca esquecendo que o mais importante na análise é o olhar crítico.

1.2 O cinema entra em cena

Antônio Carlos Gomes de Mattos, em seu livro *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*, informa que o cinema tem vários idealizadores. De acordo com o autor, o primeiro aparelho criado para este fim, o cinetoscópio, foi concebido por Thomas Edison. Em 14 de abril de 1894 foi inaugurado o primeiro salão focado na exibição de resultados de filmagens realizadas por meio deste aparelho, o Salão de Cinetoscópio.

O cinetoscópio era uma máquina na qual um filme de 50 pés (15,24mm) de comprimento e 35mm de largura, com duração de mais ou menos 20 segundos, podia ser visto por uma pessoa de cada vez, olhando pela abertura de uma caixa de 1,40m de altura. [...] Os salões de cinetoscópio continham duas fileiras de cinco máquinas. O espectador pagava 25 centavos, e ia passando de uma máquina para outra, cada qual com um filme diferente. [...] Os filmes eram bem primitivos, tanto no conteúdo quanto na forma, mostrando, na sua maioria, performances rápidas de artistas do vaudeville¹⁴ ou do circo, captadas por uma câmera estática¹⁵.

Segundo o mesmo autor, os cinetoscópios foram vendidos no mercado aberto para diversos interessados, tendo chegado a vários países europeus. Com as vendas prosperando, Edson decidiria ofertar também outro de seus inventos, o cinetofone. Este aparelho combinava fonógrafo e cinetoscópio, onde “o espectador olhava as imagens e escutava, através de um fone de ouvido, uma gravação não sincronizada de um acompanhamento musical”¹⁶. Para infelicidade de Edson, o cinetofone não teve grande saída no mercado.

No mesmo período, diversos entusiastas ao redor do mundo trabalhavam em projetos individuais, criando maquinário variado para a projeção de filmes.

Robert William Paul (teatógrafo, depois denominado animatógrafo) na Inglaterra; Max Skladanowsky (bioscópio) na Alemanha; Woodville Lathan, seus filhos Otway e Gray e Enoch J. Rector, auxiliados por W.K.L. Dickson e Eugene Lauste (eidoloscópio); C. Francis Jenkins e Thomas Armat (fantoscópio/vitascópio), W.K.L. Dickson (biógrafo), Edison (projetoscópio ou cinetoscópio projetor) nos Estados Unidos [...].¹⁷

¹⁴ Teatro de variedades, onde se executavam vários tipos de performances artísticas.

¹⁵ MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 15.

¹⁶ Idem, p. 16.

¹⁷ Idem, p. 17.

A primeira projeção de filmes nos EUA aconteceria no dia 21 de abril de 1895, em Nova York, com o eidoloscópio, esse equipamento resolvia certos problemas de ruptura de filmes, mas pecava pela qualidade, não tendo muito sucesso de mercado. Na França, os irmãos Auguste e Louis Lumière, inventaram o cinematógrafo. Em 28 de dezembro de 1895, ocorreria a primeira exibição pública no Grand Café, do Boulevard des Capucines. A máquina por eles inventada era mais completa, sendo usada como câmera, projetor e copiadora, tendo um tamanho razoável para que fosse transportada facilmente e podendo ser acionada manualmente sem depender a fonte externa de eletricidade¹⁸.

Dentre os filmes exibidos naquele dia constavam reproduções de situações do cotidiano, como a chegada de um trem a uma estação (*L'Arrivée d'un train en gare*) e a saída de operários da fábrica dos Lumière (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*). Um dos presentes nessa exibição era Georges Méliès. Este foi o primeiro a exibir no cinema algo que não era uma reprodução da realidade, e sim uma criação de sua imaginação, uma representação de um momento com a inserção de figuras “fantásticas”. Seu filme *Viagem à Lua*, de 1902¹⁹, teve grande êxito artístico e comercial, tornando seu nome mundialmente conhecido.

No território estadunidense, “[...] o primeiro projetor de sucesso foi o vitascópio, que estreou no dia 23 de abril de 1896 em Nova York”²⁰. Em 29 de junho chegava aos EUA o cinematógrafo, competindo diretamente com o vitascópio. Ambos estrearam em teatros de vaudeville, com filmes de durações curtas. As companhias que foram criadas com o intuito de explorar o mercado dos projetores “[...] foram atraídas pelo vaudeville porque este permitia acesso fácil a um grande público receptivo, notadamente de classe média”²¹. Boa parte dos filmes exibidos neste período foram considerados “cinema de atrações”, que consistiam em obras de truques ou atualidades. Apenas em 1906 os filmes com roteiros narrativos começaram a crescer em números. E “[...] em 1908, 98% dos filmes americanos contavam histórias”²².

A exibição de filmes dentro dos EUA não se restringiu apenas aos teatros de vaudeville, projeções itinerantes percorram as cidades do interior fazendo apresentações

¹⁸ Idem, p. 18.

¹⁹ Explorado também em cenas do filme *O Artista* (2011).

²⁰ MATTOS, Op. cit., p. 18,

²¹ Idem, p. 19-20.

²² Idem, p. 20.

em locais diversos, como escolas e parques. Dentro das grandes cidades, empreendedores decidiram aproveitar os antigos salões de cinetoscópios e outros teatros para exibição exclusiva de filmes. Esses estabelecimentos com preços baixos atraíam as classes trabalhadoras, muitas vezes formadas por imigrantes, que se divertiam, numa experiência coletiva inovadora. Havia também locais que se destinavam a receber um público de renda maior e que buscavam uma atmosfera suntuosa.²³

A indústria cinematográfica estava em formação e era difícil, nesse período, distinguir aquelas empresas que produziam das que distribuíaam ou que se encarregavam de exibir. Com o tempo, companhias foram se especializando em uma ou duas áreas, focando no lucro, acima de tudo. O setor de equipamentos ainda estava em total desenvolvimento, com novas máquinas surgindo, assim como rolos de filmes diferenciados, criando assim também uma demanda por material.

As empresas produtoras e distribuidoras acreditavam que os atores, peças chave em seus filmes, não vendiam suas obras, assim deixando muitas vezes os nomes dos mesmos de fora dos cartazes. Alguns atores também não queriam ver seus nomes relacionados ao cinema, porque acreditavam que isso poderia prejudicar suas carreiras no teatro, um local muito mais glamouroso que as telas de projeção. Certas produtoras também temiam que, ao dar reconhecimento aos atores pelas obras, estes pudessem pedir aumento de salários.

Por volta dos anos 1910, começava a ficar visível a preferência do público por certos atores e, por pressão dos espectadores, os nomes passaram a ser revelados. Iniciou-se assim um novo tipo de cinema, o *star system*, baseado na imagem dos atores e na confiabilidade de público garantido pela participação dos mesmos nas películas. Os atores veriam seus salários crescerem e seus nomes ganharem fama nos jornais e em revistas. Dentro desse grupo encontrava-se Charles Chaplin.

1.2.1 A linguagem cinematográfica

O termo linguagem, quando relacionado a uma determinada arte, é entendido como o conjunto de elementos que a diferencia das demais. É aquilo que a legitima como uma manifestação autônoma, portadora de seus próprios

²³ Idem, p. 23.

instrumentos e métodos de se comunicar com os indivíduos e com outras expressões artísticas²⁴.

De acordo com o trecho acima linguagem é “o conjunto de elementos que a diferencia dos demais”, sendo assim, quais são os elementos da linguagem cinematográfica? Vamos expor aqui sem intenção de aprofundamento, alguns dos elementos básicos. No portal Cinema e Educação é usada uma explicação mais direta sobre linguagem cinematográfica, segundo as autoras é “o conjunto de planos, ângulos, movimentos de câmera e recursos de montagem que compõem o universo de um filme”²⁵.

Um dos objetos mais importantes no cinema é a câmera, mas a câmera sozinha não faz o filme, o modo como é utilizada é que faz a diferença. Utilizando a câmera podemos trabalhar os seguintes elementos: Planos, ângulos e movimentos de câmera. Plano é o enquadramento²⁶ da cena, ângulo é a posição da câmera em relação ao objeto filmado e o movimento da câmera está relacionado com o suporte da mesma no momento da filmagem, seja ele fixo ou móvel. Após a utilização da câmera passasse a outro tipo de trabalho, normalmente executado pelo diretor, que é a montagem. A montagem consiste em organizar todas as cenas de modo que o discurso pretendido seja alcançado. Dentro da montagem existem outros elementos tais como o fade²⁷, fusão²⁸ ou o *flash back*²⁹.

Essa percepção de linguagem cinematográfica surgiu junto com os primeiros filmes, e também evoluiu com os mesmos. Cada diretor sempre buscava a sua forma de filmar e montar suas obras, mas a habilidade e conhecimento daquele que conduzia a produção nem sempre se encaixava na percepção do seu público. Durante as décadas iniciais do cinema era necessário a participação de um “explicador” nas exibições dos filmes, a função desse homem era apontar para a tela e explicar para os espectadores o que os personagens estavam fazendo³⁰. Os cineastas foram com o tempo elaborando

²⁴ FERREIRA, Ana; FIDELIS, Zé Guilherme. Linguagem cinematográfica. *Cáries do Cinema* Disponível em: <http://cariesdocinema.blogspot.com.br/2008/05/linguagem-cinematografica.html> Acesso em 21 jun. 2016.

²⁵ PALMA, Cintia M.S.; COSTA, Mariana A. Linguagem cinematográfica *Cinema, História, Educação*. Disponível em: <https://cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-educacao/sobre-cinema-e-educacao/linguagem-cinematografica/> Acesso em 21 jun. 2016.

²⁶ Limites superior, inferior e laterais da cena. É a imagem que aparece no visor da câmera.

²⁷ Fade in ou Fade out, quando a imagem surge de uma tela preta (ou outra cor qualquer) ou desaparece da mesma forma.

²⁸ Quando as cenas se superpõem.

²⁹ Cena que aparece para revelar algo que aconteceu no passado.

³⁰ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. P. 13.

estruturas narrativas, e construindo em cena uma relação com o espaço-tempo. A noção de passado-presente-futuro, realidade ou imaginação foi sendo aos poucos introduzida nos filmes, o público passa e crescer junto com as obras, e a compreender esses estilos de montagem.

Como já vimos anteriormente, os diferentes estilos de cinema nasceram juntos. Cada cineasta criou seu estilo e linguagens próprios, mudando os conceitos artísticos do cinema. Para demonstrar essa diferenciação podemos utilizar três cineastas dos anos iniciais, Méliès, Griffith e Eisenstein³¹. Méliès nos trouxe o cinema fantasia, cheio de acessórios, cenários e truques, ele foi capaz de criar obras magníficas, que se expunham como o oposto do apresentado pelos irmãos Lumière. Griffith mostrou que era possível utilizar ângulos e planos diferentes na construção das cenas, modificando a perspectiva do observador. Já Eisenstein³² modificou a concepção de montagem, fazendo cortes e relacionando imagens a palavras, tirando de duas imagens um terceiro significado³³.

Com a chegada do som muita coisa mudou na composição dos filmes. Além da fala, a possibilidade de inserir ruídos ou colocar músicas selecionadas para reforçar as emoções que se pretende passar em cena criaram novas possibilidades de montagem. Mas alguns cineastas pensavam diferente, como Eisenstein e Chaplin. Eisenstein, junto com outros dois cineastas soviéticos escreveu em 1928 um texto-manifesto intitulado *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, nele expõem que o som deve ser utilizado apenas para contrastar com a imagem, que não deve ser um prolongamento da imagem e sim um contraste, para assim nascer uma terceira significação, assim como ele fazia com as imagens. Já Chaplin era menos extremista que Eisenstein, ele não via futuro no uso da fala, acreditava que não era necessário o uso de palavras para se criar um bom filme.

Para Lauro Junkes a utilização do som no cinema possui vantagens e desvantagens, sendo elas:

[...] desvantagens:

- o cinema passou a falar demais por palavras, prejudicando a linguagem visual específica;
- o som copiou literalmente o diálogo contínuo do teatro e o excesso de diálogo era nocivo;
- o som tornou o cinema uma arte mais complexa do que era antes.

³¹ Claro que estes cineastas não se resumem a estes exemplos, sendo muito mais do que isso, aqui é apenas uma demonstração de estilos diferentes de se fazer cinema em um mesmo momento

³² Cf. EISENSTEIN, Sergei [1949]. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. Cf. tb. EISENSTEIN, Sergei [1947]. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

³³ FERREIRA, Op. Cit.

Mas as contribuições positivas, as vantagens do som são muito superiores:
- contribuiu para o realismo [...]
- [...] hoje a música se integra ao filme, faz parte necessária dele;
- o som libertou a imagem para ser puramente visual [...]
[...]
- o silêncio passa a ser valorizado [...]
[...]
- imagem e som podem criar contraste dramáticos.³⁴

Percebemos que a lista de vantagens é consideravelmente maior que as desvantagens, isso porque o som foi incorporado ao cinema, e criou-se uma linguagem específica para lidar com esse recurso. Para Marcel Martin “Seria errado, com efeito, fazer do som um meio de expressão à parte dos outros e considera-lo uma simples dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico [...]”³⁵ o som mostrou-se de grande importância, e pode-se distinguir três tipos de elementos sonoros: o ruído, os diálogos e a música. Chaplin em *Modern Times* se utilizou dos três, dando a cada um seu significado dentro da obra.

Esta fala de Carrière resume perfeitamente a história da linguagem dentro do cinema:

Mas ele [o cinema] se formou, antes de mais nada, a partir de si mesmo. Inventou a si mesmo e imediatamente se copiou, se reinventou e assim por diante. Inventou até mesmo funções ainda desconhecidas: operador de câmera, diretor, montador, engenheiro de som; todos, gradualmente, desenvolveram e aperfeiçoaram seus instrumentos de trabalho. E foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, do seu próprio jeito, o vasto e invisível dicionário que hoje todos nós consultamos. Uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas.³⁶

A linguagem cinematográfica permite a construção e compreensão dos filmes, de acordo com a característica daquele que o produz, o cinema é tão humano quanto seus autores.

³⁴JUNKES, Lauro. *A narrativa cinematográfica: introdução a linguagem e estética cinematográfica*. Florianópolis: [s.n.], 1979. P. 73-74.

³⁵MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2011. P. 121.

³⁶CARRIÈRE, Op. Cit. P. 21.

1.2.2 Chaplin: um “vagabundo” de sucesso

Charles Chaplin nasceu em 16 de abril de 1889, em Londres. Aos 5 anos já subia aos palcos dos teatros para se apresentar. Juntamente com o irmão, participou de vários grupos teatrais na Inglaterra. Em 1912 foi notado pelo produtor Adam Kessel – que recentemente fundara a Keystone Co., empresa destinada ao mercado do cinema –, que o convidou para adentrar o mundo dos filmes, mas Chaplin recusou. Mais tarde, ao final de 1913, entrou em contato com Mack Sennett, um dos diretores da Keystone, e decidiu aceitar a proposta e firmar contrato. Durante 1914 participou de 35 filmes, sendo que destes foi o realizador e o argumentista de 21, sendo 17 sozinho e 4 em parceria com Mabel Normand³⁷. Nesse período da indústria do cinema, os filmes ainda eram curtos (máximo de 10 minutos), pois não se acreditava que o público teria paciência para assistir algo de maior duração. Os longas-metragens chegam ao público gradativamente, tendo no início a média de 30 minutos de duração, chegando a 80 ou 90 minutos nos anos 1920³⁸.

Dentro dos estúdios da Keystone, Chaplin buscava trabalhar avidamente, demonstrando seu interesse pela produção e constantemente dando ideias para as cenas. Durante uma de suas tardes no estúdio foi visto por Sennett e este lhe pediu que fosse ao camarim e voltasse com alguma caracterização engraçada; começou aí o nascimento do “vagabundo”. Em relação à aparência do *Tramp*, Chaplin comentou:

Eu não tinha a menor ideia sobre a caracterização que iria usar. [...] a caminho do guarda-roupa, pensei em usar umas calças bem largas, estilo balão, sapatos enormes, um casaquinho bem apertado e um chapéu coco pequenino, além de uma bengalhinha. Queria que tudo estivesse em contradição: as calças fofas com o casaco justo, os sapatões com o chapeuzinho. Estava indeciso sobre se devia parecer velho ou moço, mas lembrei-me de que Sennett esperava que eu fosse mais idoso e, por isso, adicionei ao tipo um pequeno bigode, que, pensei, aumentaria a idade sem prejudicar a mobilidade da minha expressão fisionômica.

[...] Quando cheguei em frente de Mack entrei no personagem, andando em passos rápidos, girando a bengalhinha diante dele³⁹.

³⁷ Foi uma atriz popular dos filmes da Keystone, e uma das primeiras mulheres roteiristas, produtoras e diretoras da indústria cinematográfica.

³⁸ CHAPLIN: vida e pensamentos. São Paulo: Martin Claret, 2002. P 29-47.

³⁹ CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. P. 141-142.

A personalidade criada para Carlitos⁴⁰ demonstrava um ser versátil, alguém adaptável ao mundo e às suas realidades, foi intensa e cheia de vida.

- É preciso que você saiba que esse 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 polo. Contudo, não está acima de certas contingências, como a de apanhar pontas de cigarro 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!⁴¹

Em fevereiro de 1914, o “vagabundo” apareceu pela primeira vez com a caracterização completa no filme *Between Showers*, sendo esse o quarto filme da carreira de Charles Chaplin. Os primeiros anos de sua carreira são repletos de obras de curta duração, sendo que assume a direção a partir de seu 13º filme, *Caught in the Rain* (de maio de 1914). A partir daí, Chaplin usaria de toda a sua experiência no teatro para criar seu estilo de atuação e direção. Seus filmes eram atentos a detalhes de interpretação, buscava em pequenos gestos a grandiosidade das cenas, o que parecia importar era o ator e não o cenário. Aprendeu também o funcionamento das máquinas envolvidas no processo de produção, procurando participar de cada etapa.

Em 1915 assinou contrato com a Essanay. Assumiu, ali, liberdade na direção artística, estando encarregado dos cenários, argumentos, escolha de atores e colaboradores e também da direção. Foram 16 filmes nesse período e um lucro para a empresa de 1 milhão e 300 mil dólares. Chaplin começou a fazer dinheiro com seu trabalho e, sendo um homem de poucos gastos, fez fortuna com certa rapidez. Percebe-se pela quantidade de filmes que a liberdade na direção e o perfeccionismo de Chaplin rendem uma quantidade menor de filmes, mas com qualidade e lucros impressionantes.

De março de 1916 a setembro de 1917, foram lançados 42 filmes, esses agora pela Mutual. Chaplin se responsabilizava também nesse momento pelo orçamento das obras. Em 1918, ao assinar contrato com a First National, Chaplin inaugura seu próprio estúdio em Hollywood, onde passaria a produzir todos os seus filmes. Em 1919, juntamente com Mary Pickford, Douglas Fairbanks e D.W. Griffith, funda a United Artists (também conhecida como Big Four), companhia produtora e distribuidora independente, formada exclusivamente por artistas, e que venderia seus filmes no mercado aberto. Para a First National, produziu filmes como *A dog's life*, *Sunnyside*, *The pilgrim*, *Pay day* e o mais

⁴⁰ Nome dado a personagem nos países de língua latina, também conhecido como vagabundo, no original o personagem seria chamado de Tramp.

⁴¹ Idem. P. 142.

famoso, *The Kid*. A partir de 1923, suas produções são todas realizadas pela United Artists. Até 1931, surgem grandes obras: *The gold rush*, *The Circus* e *City Lights*.

1.2.3 O cinema dos EUA em constante mudança

Esses anos iniciais trouxeram ao cinema inúmeras modificações. Os longas-metragens e o *star system* transformaram as produções em obras dispendiosas. Tornou-se necessário maior dedicação aos cenários, ao vestuário e principalmente ao marketing, para que o filme desse o retorno ideal. As empresas criavam departamentos específicos para cada área, e surgiam desse meio as grandes produtoras.

As grandes companhias passam a investir na qualidade dos filmes, buscando obras clássicas para um apelo maior de público. Objetivava-se agora a garantia do lucro nas produções já que estas estavam se tornando cada vez mais caras. Cinemas de grandes magnitudes foram criados, ambientes luxuosos esperavam os espectadores de maior capacidade financeira⁴².

Vale salientar que a economia nos EUA, nesse momento, permitia lucros rápidos a partir do mercado de ações, dando a essas empresas impulsos gigantescos no crescimento. E com a visibilidade dos estúdios de cinema, muitos empresários se aventuram nesse ramo (Joe Kennedy, pai de John F. Kennedy, foi um destes). A Grande Guerra, que teve seu estopim em 1914 com o assassinato do Arquiduque Francisco Ferdinando, quebrou o mercado europeu e fez com que a produção cinematográfica de lá tivesse uma sensível redução, dando a Hollywood uma chance maior ainda de crescimento, sendo uma grande exportadora de obras nesse período.

No ano de 1919, três cientistas alemães - Josef Engel, Joseph Massole e Hans Voght – patentearam um processo chamado Tri-Ergon, que permitia a gravação de sons diretamente no filme. Essa tecnologia fez sucesso na Europa, concorrendo diretamente com os equipamentos americanos. Um americano, Lee De Forest, em visita à Alemanha, conheceu o processo e por ele se interessou, tendo em 1923 desenvolvido, com a parceria de Theodore W. Case, um sistema semelhante que chamou de Fonofilme. Apesar de grande esforço em divulgação não obteve muito sucesso em Hollywood⁴³.

⁴² “O luxo e a magnitude do Roxy eram impressionantes: este cinema tinha seis bilheterias, foyers e lobby imensos, decoração deslumbrante com mármore, tapeçarias e candelabros de cristal, grandes escadarias, poltronas muito confortáveis.” MATTOS, Op cit., p. 34.

⁴³ Ibidem, p.39-40.

Ignorando a rejeição de Hollywood pelos sistemas sonoros, a Western Electric, empresa derivada das companhias de telefonia e telégrafo, desenvolveu um equipamento que seria conhecido como Vitafone. Recusado pelos grandes estúdios, a Western encontrou no pequeno estúdio da Warner Bros. produtores interessados no equipamento. Durante os anos de 1925 e 26 experiências foram feitas e, tendo agradado ao estúdio, este fez uma parceria com a Western Electric e formou a Vitaphone Corporation.

A princípio não houve a intenção de se fazer em “filmes falados”. A ideia era de que o vitafone poderia ser usado para acrescentar um acompanhamento musical sincronizado em todos os filmes da Warner. Tais filmes poderiam ser particularmente atraentes para os exibidores independentes e circuitos de pequenos cinemas, que não tinham orquestra e constituíam a maior parte de sua clientela. O vitafone poderia também oferecer prólogos filmados para substituir os espetáculos ao vivo⁴⁴.

O vitafone estreou, assim, em 6 de agosto de 1926, no filme *Don Juan*⁴⁵. O sucesso dessa apresentação foi grande, mas a indústria do cinema ainda estava incerta com a ideia de inserir o som em suas obras. O medo maior era fazer um grande investimento em algo que poderia ter um sucesso efêmero. Além dos gastos extras, já que o equipamento e a tecnologia eram diferentes do usado para a criação dos filmes mudos, havia ainda o receio de que os artistas, treinados nas artes da pantomima, não se adaptassem ao cinema falado, fazendo assim com que o *star system*, que gerava grande lucro, perdesse mercado.

Chaplin foi um dos que não viu com bons olhos a chegada do som ao cinema. Assim como os demais⁴⁶, acreditava que era algo passageiro, pois o cinema com fala se transformaria em nada mais do que um teatro filmado. Estava ciente também que a pantomima foi o que lhe rendeu grande sucesso, sua extraordinária habilidade de interpretação através de gestos era o diferencial que fez o vagabundo ser reconhecido no mundo todo. A ideia de um filme falado tiraria dele essa universalidade.

Excitada com a boa recepção do vitafone, a Warner começaria a produção do filme que seria considerado como a alavanca do cinema sonoro e da própria Warner. *The Jazz Singer*⁴⁷ é considerado o primeiro filme cantado, e parcialmente falado, sendo a maioria das cenas com som de um acompanhamento musical sincronizado, e apenas algumas falas dentro do roteiro. Estreou em 6 de outubro de 1927, provocando grande impacto no

⁴⁴ Ibidem, p. 41.

⁴⁵ *Don Juan*, 1926, dir. Alan Crosland, estrelado por John Barrymore.

⁴⁶ Em 1928 os cineastas soviéticos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grogori Alexandrov publicaram o texto-manifesto *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*.

⁴⁷ *The Jazz Singer*, 1927. Dir. Alan Crosland. Estrelado por Al Jolson, famoso astro dos teatros de vaudeville.

público. Depois dessa demonstração de sucesso, vários estúdios foram em busca de equipamentos para a criação de filmes sonoros. A Warner foi ainda a responsável pelo primeiro filme totalmente falado, *Lights of New York*⁴⁸, que estrearia em 1928.

O advento do som gerou diversas mudanças na indústria do cinema. Além dos novos equipamentos, que trouxeram para Hollywood técnicos das empresas de telégrafo e telefonia, muitos atores não se adaptaram a esse novo tipo de fazer cinema. Atores de teatro acostumados a interpretar com falas foram inseridos no mercado, enquanto outros tantos astros perderam seus espaços, pois suas vozes não se adaptavam bem ao novo estilo. Algumas obras seriam modificadas para a exibição em países que não falassem inglês, mas ao invés da nossa conhecida dublagem, os filmes ganhariam novas filmagens com atores dos países em questão. Durante muito tempo houve relutância por certos diretores em inserir a fala em seus filmes, justamente por essas barreiras linguísticas que os filmes mudos não enfrentavam (Chaplin falaria apenas em 1940 na obra *The Great Dictator*). Para espanto dos estúdios, os filmes originais eram bem aceitos pelo público de diversos países, graças principalmente à fama de seus astros, fazendo com que o sistema de versões estrangeiras fosse deixado de lado, dando lugar à inclusão de legendas.

1.3 Quebra da bolsa de Nova York: A crise que abalaria o mundo

Antes de iniciar esse pedaço do trabalho, gostaria de apontar que o objetivo nesse momento é situar o leitor dentro de parte do contexto histórico do período que antecede a produção do filme *Modern Times*, para que este possa compreender as diversas análises feitas sobre o filme que se relacionam com as questões políticas e socioeconômicas dos anos de 1930. Portanto, não se pretende estender ou desdobrar estas informações, apenas vislumbrar alguns pontos considerados relevantes.

O conflito armado europeu iniciado em 1914⁴⁹ envolveu, de um lado, a chamada Tríplice Aliança, formada por Itália, Império Austro-Húngaro e Alemanha (a Itália mudaria de lado em 1915) e, do outro, a Tríplice Entente, com a participação de França, Rússia e Reino Unido. Em 1917 os EUA entram no conflito ao lado da Tríplice Entente, enquanto a Rússia deixava seu posto por conta de conflitos internos, o que futuramente seria conhecido como Revolução Russa. O apoio estadunidense marcou a vitória dos

⁴⁸ *Lights of New York*. 1928. Dir. Brian Foy.

⁴⁹ A princípio chamado de A Grande Guerra, foi renomeado após 1939 de Primeira Guerra Mundial.

aliados e a rendição dos países da Aliança. Aos derrotados foi imposta a assinatura do Tratado de Versalhes, que impunha fortes restrições e punições. A guerra gerou milhões de mortos e feridos, arrasou campos agrícolas, destruiu indústrias, além de causar grandes prejuízos econômicos.

As perdas econômicas sofridas pelos países da Europa deram aos EUA um novo mercado, e uma nova responsabilidade e atenção política nas relações internacionais⁵⁰. Boa parte da produção estadunidense seria vendida aos europeus, assim como empréstimos financeiros seriam realizados para a reestruturação dos países atingidos pela guerra. O mercado superaquecido provocava euforia em várias direções. No campo, a mecanização rendeu um aumento de produtividade e safras recordes. As indústrias produziam em ritmo feroz, graças ao consumismo estimulado pelo *American Way of Life*⁵¹. Comprar nunca fora tão fácil, a facilidade de crédito dava ao povo a capacidade de comprar tudo aquilo que desejavam, acreditando que teriam condições de pagar suas dívidas tranquilamente. A prosperidade do mercado e a ascensão de novas tecnologias, que faziam surgir diversas empresas, do zero, gerou um aumento na qualidade de vida de boa parte da população. Imigrantes chegavam buscando oportunidades, e ganhar dinheiro nunca fora tão fácil. Pelo menos para aqueles que investiam no mercado de ações.

Diversas empresas, assim como os bancos, cresciam em ritmo alucinado. A facilidade na obtenção de crédito, e o lucro fácil proporcionado pelo mercado de ações fez surgir novos ricos a cada dia. A especulação na bolsa de valores dava a sensação de enriquecimento facilitado, e todas as pessoas, inclusive as de condição financeira mais baixa, apostavam suas economias em ações. O mercado de ações ficou descontrolado e trabalhava fora do real. A superprodução de mercadorias estava agora dando prejuízo a diversas empresas. Vários empresários previam uma crise iminente na economia estadunidense, Chaplin foi um destes. Percebendo o valor elevado, liquidou sua cartela de ações. A noção de cautela era vista como pessimista e como covardia, pela maioria dos especuladores, um verdadeiro patriota deveria investir no mercado.

A situação começava a se tornar insustentável. Em março de 1929,

Assustados com a quantidade de dinheiro que haviam emprestado, os grandes bancos decidiram pedir enormes somas de volta. O *Fed*, o Banco Central, também se assustou e elevou as taxas de juros, quer dizer, o preço do dinheiro.

⁵⁰ É importante destacar que de início os EUA não estavam interessados nesse papel político maior dentro do mundo internacional, mantendo-se fiel a seu destino manifesto e a seu isolacionismo.

⁵¹ Pregava os princípios de “vida”, “liberdade” e principalmente a “procura da felicidade”. Esta procura se resumia basicamente na busca contínua por uma qualidade de vida melhor, que muitas vezes se resumia ao consumo de bens de forma desenfreada.

Isso dificultou a concessão de empréstimos e, portanto, a ação dos especuladores⁵².

Os corretores continuavam otimistas, acreditando que o mercado permaneceria em alta, e que a recuperação era sempre possível. Grandes empresários, principalmente donos de bancos, agiam de forma direta para evitar a queda, comprando papéis e dando nova confiança aos investidores. A recuperação não durou muito tempo e em setembro do mesmo ano, o *Fed*⁵³ tomou atitude igual a de março, aumentando os juros, preocupado com o excesso de dinheiro emprestado (mais de 6 bilhões de dólares). “Os especuladores reagiram à alta dos juros, pedindo que seus clientes saldasse imediatamente as dívidas. Com isso, menos gente se tornava capaz de comprar ações, cujos preços terminavam caindo”⁵⁴.

Em outubro as quedas eram recorrentes e o mercado estava em desespero. Cada dia o número de acionistas que buscavam liquidar suas ações aumentava, mas não havia quem quisesse comprá-las, fazendo assim o preço despencar. E quanto mais os valores caíam, mais a procura de vendas subia, fazendo os índices caírem vertiginosamente. No dia 24 de outubro, conhecido como quinta-feira negra, outra queda fez com que os grandes bancos decidissem agir novamente, e inflar o valor das ações. Mas essa atitude não mudou a situação por muito tempo. No dia 29 de outubro, cinco dias após, as ações de grandes empresas como a General Motors caíram de forma cruel, dando prejuízos de milhões de dólares. O governo dos EUA, dentro da sua política econômica, não acreditava na intervenção do Estado, confiando que a lei do mercado – oferta e procura – faria as coisas se resolverem. Infelizmente a crise tinha tomado proporções grandes demais para que o próprio mercado conseguisse estabilizar, marcando aquela terça-feira na história, e levando o mundo inteiro para uma crise financeira.

1.3.1 As consequências da crise e a implantação do New Deal

Antes da crise, o cinema dos anos 20 se modernizou de tal forma que os estúdios pareciam fábricas, encarregadas de produzir filmes em massa. Especialização,

⁵² SANT’ANA, Ivan. *1929: quebra da bolsa de Nova York: a história real dos que viveram um dos eventos mais impactantes do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. P. 20.

⁵³ Federal Reserve System, considerado o Banco Central dos EUA.

⁵⁴ SANT’ANA, Op. cit., p. 21.

profissionalização, linhas de produção, divisão do trabalho, eram algumas características que o configuravam dessa forma. A superprodução de filmes, a novidade do cinema sonoro e os grandes lucros iniciais permitiram uma sobrevivência durante a crise.

Entretanto, a partir de 1931, Hollywood começou a sentir os efeitos da Depressão. Nesse ano, o número de espectadores caiu de 80 para 70 milhões e, em 1932, sofreu nova queda para 55 milhões. Em 1933, quase um terço dos cinemas foi obrigado a fechar e as salas remanescentes tiveram de baixar o preço dos ingressos, para que não perdessem a clientela⁵⁵.

Outras áreas da indústria estadunidense não tiveram tanta sorte. O prejuízo nas grandes empresas aumentava o número de desempregados, que, sem dinheiro, não podiam consumir os itens fabricados, que, por sua vez, resultavam em mais danos, causando mais demissões. Herbert Hoover, presidente dos EUA durante os anos de 1929 a 1933, tentou a sua maneira dar suporte à economia durante a depressão. Pediu a criação da Reconstruction Finance Corporation, que forneceu apoio financeiro aos governos estaduais e locais e fez empréstimos a bancos, ferrovias, associações de hipotecas e outros negócios. Seu objetivo era aumentar a confiança do país e ajudar os bancos a voltarem a realizar as funções diárias após o início da grande depressão. Suas políticas não atingiam o grande número de desempregados que vagavam pelas cidades em busca de oportunidades, ou mesmo de um prato de comida, ganhando assim fama de insensível e cruel, responsável pela grande quantidade de pessoas em extrema pobreza.

Se nas cidades a situação era ruim, no campo não estava muito diferente. Com o consumo reduzido, a produção de alimentos perdia valor e os fazendeiros ficavam em prejuízo. Muitos desses estavam endividados pelas grandes somas emprestadas dos bancos, ou investidas em ações que serviriam para o desenvolvimento de suas propriedades; não podendo pagar, viam suas terras serem tomadas pelos bancos, perdendo tudo que possuíam. A maior concentração de renda ainda estava nas mãos de poucos, tornando os ricos pobres e os pobres mais pobres ainda.

O drama dos mais pobres era agravado pela inexistência de um sistema de previdência social. Em 1935, o país que liderava a economia do planeta não tinha um fundo de aposentadoria, que a Alemanha criara em 1891. Os britânicos já contavam com o salário-desemprego, coisa que os Estados Unidos, com sua legião de sem-trabalho pós-29, não conheciam. O país que funcionava como locomotiva do desenvolvimento capitalista mostrava suas entranhas. Como efeito dessa distribuição desigual de renda, a crise seria muito mais dolorosa para os pobres. Na prática eles estavam pagando a conta de um colapso gerado pelos mais ricos⁵⁶.

⁵⁵ MATTOS, Op. Cit., p. 53.

⁵⁶ SANT'ANA, Op. cit., p. 13.

A Grande Depressão, como ficou conhecido esse período da história estadunidense, não atingiu apenas o mercado interno. Por conta de todo o suporte fornecido aos países envolvidos na primeira guerra, a quebra dos EUA causou uma reação em cadeia.

Como observaram os admiráveis especialistas da Liga das Nações, embora ninguém lhes desse muita atenção, uma dramática recessão da economia industrial norte-americana logo contaminou outro núcleo industrial, a Alemanha (Ohlin, 1931). A produção industrial americana caiu cerca de um terço entre 1929 e 1931, e a alemã mais ou menos o mesmo, mas essas são médias suavizadas. Dessa forma, nos EUA, a Westinghouse, grande empresa de eletricidade, perdeu dois terços de suas vendas entre 1929 e 1933, enquanto sua renda líquida caiu 75% em dois anos (Schatz, 1983, p.60). Houve uma crise na produção básica, tanto de alimentos como de matérias-primas, porque os preços, não mais mantidos pela formação de estoques como antes, entraram em queda livre. O preço do chá e do trigo caiu dois terços, o da seda bruta três quartos. Isso deixou prostrados – para citar apenas os nomes relacionados pela Liga das Nações em 1931 – Argentina, Austrália, países balcânicos, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Egito, Equador, Finlândia, Hungria, Índia, Malásia britânica, México, Índias Holandesas (atual Indonésia), Nova Zelândia, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela, cujo comércio internacional dependia em peso de uns poucos produtos primários. Em suma, tornou a Depressão global no sentido literal.

As economias da Áustria, Tchecoslováquia, Grécia, Japão, Polônia e Grã-Bretanha, bastante sensíveis a abalos sísmicos vindo do Ocidente (ou Oriente), foram igualmente abaladas⁵⁷.

Como visto, a quebra da economia dos EUA afetou diretamente muitos países. Sem o apoio dos bancos estadunidenses e o fornecimento de produtos essenciais, a Europa também entrou em crise. Isso traria num futuro próximo, algumas consequências, principalmente na forma de novas medidas políticas tomadas por estes países, para superar a crise.

A situação parecia longe de melhorar, e a população dos EUA, descontente, não via na gestão do governo alguma saída. Com tais perspectivas agindo contra seu mandato, Herbert Hoover foi facilmente derrotado na eleição de 1932. Assume o cargo em 1933 Franklin Delano Roosevelt – primo de Theodore Roosevelt, presidente dos EUA de 1901 a 1909 – montou uma comissão com representantes de diversas orientações políticas e com eles elaborou um plano de intervenção do Estado na economia: o chamado *New Deal*. Inspirado nas teorias do economista John Keynes, que acreditava que o ciclo econômico não é algo que possa se auto regular, já que é determinado pelos empresários,

⁵⁷ HOBBSAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P. 96.

que por sua vez possuem um espírito selvagem de exploração comercial. É por esse motivo, e pela incapacidade do sistema capitalista de conseguir empregar todos os que querem trabalhar, que defendia a intervenção do Estado na economia.

Com a implementação do *New Deal* foram criadas dezenas de agências federais, as quais receberiam o apelido de *alphabet agencies*⁵⁸ (agências alfabéticas), pois eram quase sempre identificadas por siglas de três letras tais como, CCC (Civilian Conservation Corps), TVA (Tennessee Valley Authority), AAA (Agricultural Adjustment Administration), entre outras. Dentre as medidas criadas com esse plano estavam: investimentos em obras públicas, que geravam empregos e criavam movimentação no mercado, além de construir obras de infraestruturas essenciais para a população, como pontes, rodovias, aeroportos, usinas, portos, hospitais, escolas e outros; modificação do sistema monetário e bancário, a fim de impedir novas fraudes financeiras e controlar os juros; fiscalização dos estoques e preços praticados pelas empresas, evitando o risco de superprodução e impedindo a inflação; incentivo para produção agrícola, visando a oferta de subsídios, empréstimos e outras medidas buscando o aumento da atividade no campo, evitando assim o êxodo rural, criando novos empregos e garantindo a produção de gêneros agrícolas; implantação de programas voltados para o social, surgiram a Previdência Social, o seguro desemprego e o seguro para idosos acima de 65 anos.

No setor industrial, a medida com maior efeito foi a redução da jornada de trabalho. A diminuição das horas trabalhadas gerava mais vagas de empregos, o que ajuda a população. Os programas sociais e a criação de sindicatos também garantiam direitos trabalhistas essenciais e um salário mínimo estipulado. Henry Ford teve grande participação nas inovações dos meios de produção nesse período. O Fordismo, caracterizava o sistema de produção que ele implantou em suas fábricas automotivas a partir de 1914. Consistindo em uma linha de montagem que diminuía a locomoção dos empregados, gerando um tempo médio para a execução das tarefas e otimizando as etapas de produção. Com a diminuição de horas trabalhadas e a evolução do sistema de produção em massa, Ford foi capaz de diminuir custos e assim promover uma queda de preços que beneficiou a economia⁵⁹.

⁵⁸ SAFIRE, William. *Safire's Political Dictionary*. Oxford University Press. 2008. p. 15.

⁵⁹ SANTOS, Paula Perin dos. *Fordismo*. In: Infoescola Disponível em: <http://www.infoescola.com/economia/fordismo/> Acesso em 21 Jun. 2016.

O diálogo com esse contexto é marcante em *Modern Times*. As imagens da fábrica, em suas relações com o “fordismo”, do desemprego e da vida das pessoas pobres são provocativas, sem deixar de lado a opção de Tramp em querer manter-se preso para ter uma vida estável. Todos os personagens envolvidos nessa época desenvolveram seus papéis, Charles Chaplin, como bom artista e importante cineasta que era, não podia deixar de marcar presença e expor aquilo que acreditava.

2 A FALA NO CINEMA COMO DIVISOR DE ERAS

Neste capítulo abordaremos com mais detalhes as mudanças que a inserção dos sons, e principalmente da voz dos atores, causaram ao cinema. Traremos para compor o debate o filme *O Artista*, de Michel Hazanavicius, de 2011, fazendo subsequentemente a análise da obra *Modern Times* de Charles Chaplin, trazendo uma leitura da história, grifando pontos que consideramos necessários e algumas imagens para melhor visualização do leitor, expondo os momentos do filme que mais nos chamam a atenção, relacionados às críticas ao cinema sonoro.

2.1 *Modern Times* e *O Artista* – uma crítica em comum

2.1.1 *O Artista*

O que um filme francês de 2011 poderia ter em comum com um filme estadunidense de 1936? Ambos representam o mesmo período histórico do cinema com pontos de vista e em temporalidades diferentes.

Em *O Artista*, Michel Hazanavicius, conta a história de um grande astro do cinema silencioso, George Valentin, que entra em decadência por não se adaptar à ascensão do cinema sonoro, perdendo espaço para novas estrelas, como a jovem Peppy Miller, que nutre paixão e admiração pelo ator.

Tentando ser o mais fiel possível às produções dos anos 1920, o filme apresenta-se sem cores e sem voz, trocando os diálogos falados pelas antigas legendas dos filmes silenciosos. A trilha sonora está ali para completar as cenas, dando a intensidade desejada para cada momento. Os atores, por sua vez, fazem por merecer. Jean Dujardin, que interpreta George Valentin, cria um personagem muito carismático, amante do sucesso e do seu público, suas expressões corporais deixam claras as emoções vividas pelo personagem, desde as glórias de seus sucessos, até a dor de ser reconhecido como o ídolo de um passado não muito distante. Bérénice Bejo, a intérprete de Peppy Miller, nos expõe uma garota alegre, que busca espaço dentro da indústria cinematográfica, e vê no seu ídolo, e sua paixão, inspiração e apoio para começar sua carreira.

Infelizmente para Valentin, a implementação do cinema sonoro, no qual ele desacredita como possibilidade de sucesso, toma espaço no cinema, fazendo artistas gloriosos como ele, que se recusam a mudar de estilo, perderem espaço para novos

talentos, como Peppy, que estão dispostos a participar das inovações cinematográficas. Em uma cena, que representa um sonho de Valentin, o silêncio e o som compõem o momento⁶⁰. Diferente das cenas anteriores, a trilha sonora musical aqui é inexistente, e podemos ouvir cada barulho feito pelos objetos de cena, o que deixa nosso personagem confuso, pois sua voz é o único som que não existe nesse ambiente. O som, para ele, se torna o caos, vê-se em um mundo de sons, totalmente perdido, sem saber como se encaixar. Lembremos que a banda sonora em *Modern Times* é, em muitos momentos, composta pela exploração de ruídos cotidianos.



Figura 1: Cena de Valentin sonhando (30m47s)

Se sentindo obsoleto, Valentin tenta um final drástico para sua vida, destaque nesse momento para a belíssima atuação de seu fiel companheiro, um cão Jack Russel Terrier, que rouba a cena, numa excelente interpretação. Valentin é convencido por Peppy a voltar ao mundo do cinema. Ela utiliza de seu sucesso para fazer com que George seja posto em um de seus filmes. Por fim, nosso ator não interpreta nenhum personagem falante, mas utiliza-se de seu talento como dançarino para estreiar um musical junto com sua amada.

⁶⁰ Essa composição lembra outra cena, do filme *Modern Times*, onde Tramp e a esposa do pastor dividem um momento de silêncio e sons constrangedores, sem trilha sonora e sem legendas, apenas os sons da própria cena.

A história do filme *O Artista* representa a realidade de muitos atores e diretores do cinema silencioso, que foram tidos com ultrapassados ou como inadequados para o cinema sonoro, sendo substituídos em alguns momentos por atores de teatro⁶¹, que já estavam acostumados a cenas com longos diálogos. Algumas qualidades específicas, como o estilo de voz, no caso de Greta Garbo, ou a habilidade de se adaptar, no caso de Chaplin, que soube se inserir no mundo falado mesmo após muita relutância, foram a saída para astros da era silenciosa. A indústria cinematográfica também passou por grandes mudanças, a crise de 1929 já causava estragos na área financeira, e a nova tecnologia impactava diretamente no mercado internacional. Alguns estúdios fizeram versões de seus filmes em idiomas diferentes, algumas vezes trocando o elenco todo do filme para que isso fosse possível. Com o passar do tempo perceberam que não era necessário todo esse sistema, e acabaram por utilizar as legendas⁶².

A diferença entre *The Artist* e *Modern Times*, que envolve suas temporalidades distintas - anos 2010 e anos 1930 - está no fato de que um dos filmes é uma homenagem à história do cinema e à transição da modalidade silenciosa para a sonora; o outro, por sua vez, critica essa passagem no momento em que ela acontece. É contemporâneo a essa transformação, assim como às transformações pelas quais passam a sociedade estadunidense dos anos 1930.

Onde se encontra Chaplin nesse período conturbado do cinema? Sendo ele dono do seu próprio estúdio, Chaplin pode resistir por mais tempo às mudanças. Seu primeiro filme após a implementação da fala foi *Luzes da Cidade* (1931) onde ele apenas se utiliza de música e efeitos sonoros⁶³. Mas em *Modern Times* (1936) temos ainda um filme mudo, mas a utilização do som vai além do que foi utilizado no filme anterior, e partimos agora para essa análise mais profunda do filme em questão.

⁶¹ MATTOS, OP Cit, P. 46.

⁶² Idem. P. 48 a 50.

⁶³ BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. P. 28.

2.1.2 *Modern Times*

2.1.2.1 Apresentação da obra

Volto a enfatizar que o objetivo deste trabalho está em analisar as críticas relacionadas as mudanças no cinema, portanto não será feito desdobramento referente a questões políticas e socioeconômicas, mesmo que existam diversos pontos que possam ser expostos. Em alguns momentos podemos abordar pequenas questões, mas não sendo esse o foco, e por isso muitas observações nesse quesito ficarão em aberto, para quem sabe serem trabalhadas em um futuro próximo.

Começaremos aqui com a apresentação da obra *Modern Times* de Chaplin. Traremos uma exposição da história, grifando pontos que consideramos necessários e algumas imagens para melhor visualização por parte do leitor.



Figura 2: Letreiro inicial

Modern Times – 1936

Escrito e dirigido por Charlie Chaplin

Personagens principais:

Factory worker – Charlie Chaplin

Gamin – Paulette Goddard

Uma das características desse filme é que os personagens não possuem nomes próprios, sendo assim, identificaremos os dois principais por *Gamin* e *Tramp*⁶⁴. Outra característica é a utilização de intertítulos, que aparecem para indicar ações, troca de cenários ou mesmo a fala dos próprios personagens, sendo assim algumas delas serão citadas, para indicar de onde vem a informação que está sendo transmitida.

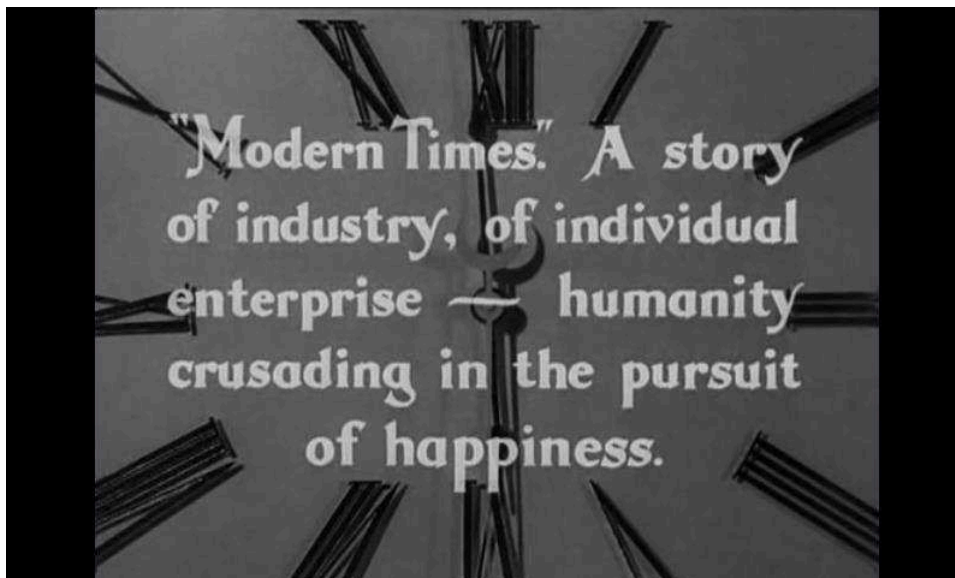


Figura 3: Letreiro de abertura ⁶⁵ (0m56s)

O filme inicia com a tomada de um rebanho de ovelhas em campo aberto, essa imagem se sobrepõe a de um grupo de trabalhadores chegando a uma fábrica através das escadas do metrô. Dentre o rebanho de ovelhas, uma delas tem pelo negro.

Dentro da fábrica⁶⁶, podemos ver sua dimensão, comportando muitos trabalhadores - homens -, sendo tudo limpo e organizado, o maquinário em si é maior que os homens que trabalham a sua volta, parecendo totalmente desproporcional.

A cena corta do maquinário para a sala do presidente; sabemos disso, pois lemos o letreiro na porta. Ele encontra-se sozinho, montando um quebra-cabeça, lendo o jornal tranquilamente, e é atendido por uma secretária, única mulher vista dentro da fábrica. Ele monitora a fábrica através de um sistema de vídeo e também se comunica com um funcionário da mesma forma, este é o responsável por modificar a velocidade do maquinário de acordo com as ordens do presidente. A voz do personagem é transmitida

⁶⁴ Escolhi *tramp* ao invés de *factory worker*, porque o personagem já é reconhecido por esse nome de outros filmes. *Tramp* é um personagem conhecido pelo jeito atrapalhado e por ações oportunistas, sempre tentando se sair bem, sem fazer muito esforço. Em português, Tramp recebe o nome de Carlitos.

⁶⁵ Tradução: "Tempos Modernos". Uma história da indústria, da iniciativa individual – da cruzada da humanidade em busca da felicidade.

⁶⁶ Para quem tiver interesse, é possível analisar a obra a partir da perspectiva de Corpos Dóceis trabalhada por Michel Foucault em seu livro *Vigiar e Punir*.

pelo vídeo, transparecendo uma voz mecanizada e sem personalidade alguma, com essa entonação robótica o presidente passa ordens ao funcionário para aumentar a velocidade das máquinas.

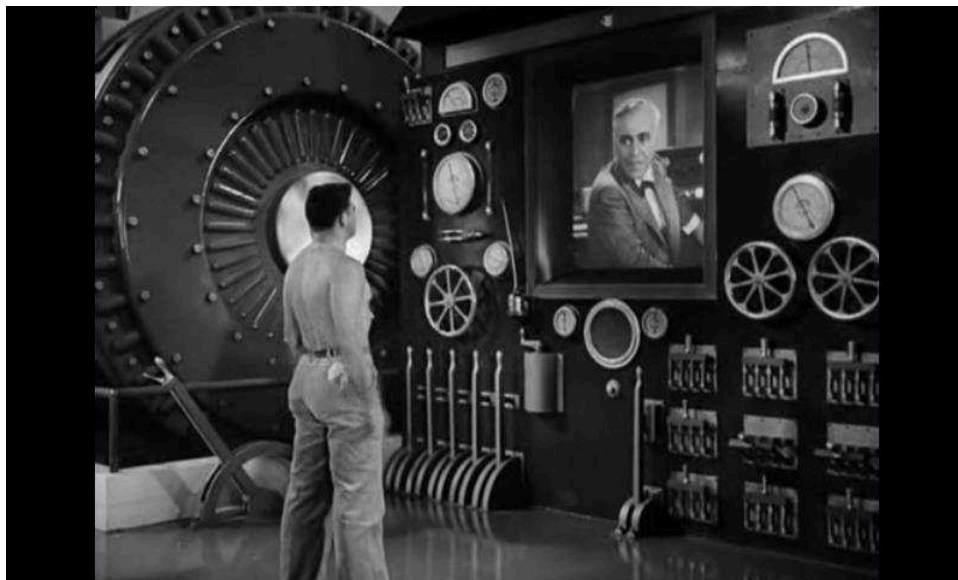


Figura 4: Presidente usando comunicação por vídeo (02m41s)

Vemos então os trabalhadores em ação, no ambiente da fábrica, todos eles usam roupas simples, e estão sujos. Tramp aparece pela primeira vez, trabalhando em uma esteira de produção, sujo, seus movimentos são automáticos, em alguns momentos atrapalha o andamento da produção, pois para por alguns segundos. Por causa de suas paradas e consequentes atrasos é hostilizado por outro trabalhador e pelo supervisor.

Surge na tela uma nova comunicação por vídeo do presidente, pedindo mais velocidade, com a mesma voz mecanizada. A troca de turno nas máquinas é feita por comunicação via alto falantes, sem parada, Tramp sai da esteira com tiques do esforço repetitivo. Em seu momento de descanso, bate o ponto e entra no banheiro para fumar, onde é monitorado pelo presidente, que o manda retornar ao trabalho. Tramp tenta se aproveitar do momento fora da esteira dando ordens ao companheiro que o substitui, mas não tem êxito e precisa volta a trabalhar.

Na sala do presidente, vemos este receber três homens que trazem consigo um maquinário. Nenhum dos três fala em momento algum, um deles abre uma vitrola, que começa a apresentar os homens que ali se encontram e a passar as informações sobre a máquina, os homens seguem apenas demonstrando.

A máquina por eles apresentada tem por objetivo alimentar os funcionários enquanto estes permanecem trabalhando, aumentando a produção e diminuindo o tempo ocioso. Toda a demonstração é feita por gestos, por fim a vitrola diz:

“Let we demonstrate with one of your workers, when actions speaks louder than words.”⁶⁷

Na fábrica é hora do intervalo, a máquina para, mas Tramp continua trabalhando, apertando os parafusos. A secretária aparece em cena e ele aperta os botões da sua saia continuando os movimentos de trabalho, por fim consegue largar as ferramentas, mas continua com os tiques de repetição. Por causa de seus tremores acaba atrapalhando a refeição de outro funcionário.

O presidente aparece em cena juntamente com os homens que estavam em sua sala, estes trazem a máquina alimentadora, entre os funcionários o presidente escolhe Tramp para fazer o teste. Ele é colocado na máquina, onde fica totalmente preso, os homens fazem uma pequena explicação, mas esta se dá sem som ou legendas.



Figura 5: Tramp na máquina alimentadora (10m07s)

Outros homens engravatados aparecem para assistir à demonstração; o início do funcionamento da máquina é bem executado, mas ela começa a dar problemas, os homens tentam arrumar a máquina com Tramp ainda preso a ela, não parecem se importar se ele

⁶⁷ Tradução: "Deixe-nos demonstrar com um de seus trabalhadores, quando *ações falam mais alto que palavras.*" Grifo nosso.

está bem. A máquina continua dando problemas, e o presidente rejeita o produto, indo embora.

Um letreiro informa que a tarde segue lenta. O presidente aparece novamente em vídeo mandando aumentar a velocidade das máquinas.

Tramp fica agitado com a velocidade e com a obrigação de apertar os parafusos. Ele começa a causar confusão, se jogando dentro da máquina, apertando parafusos, dançando e atrapalhando a produção, persegue a secretária para apertar os botões de sua saia, ela foge e ele acaba do lado de fora da fábrica. Na rua vê uma mulher com um vestido cheio de botões e começa a persegui-la, ela encontra um policial e o denuncia. O policial o persegue, Tramp volta correndo para a fábrica, começa a mexer no maquinário e desregular tudo. Tramp causa tanta confusão que é perseguido por outros funcionários. O presidente, a polícia e os outros operários pedem a ele que pare, e por fim ele é enviado para um hospital.

Como espectadores, somos informados das condições de Tramp através da legenda, que informa: “Cured of a nervous breakdown but without a job, he leaves the hospital to start life anew”⁶⁸. Não há indicação de quanto tempo ele passou no hospital.

Na saída, em conversa com o médico, Tramp aparece agora sem as roupas de operário, vestido mais formalmente com seu casaco, chapéu e bengala. Saí do hospital para as ruas, em uma esquina um caminhão deixa cair uma bandeira, Tramp a pega e balança, tentando sinalizar para o caminhão. Ao mesmo tempo surge atrás dele uma manifestação, acidentalmente ele começa a liderá-la, enquanto agita a bandeira. Os cartazes na manifestação dizem *Libertad, unite e Liberty or death*⁶⁹. A polícia aparece, a multidão se dispersa e brigas começam, Tramp é pego pela polícia e preso, confundido como líder da passeata.

⁶⁸ Tradução: Curado de um colapso nervoso, mas sem um trabalho, ele deixa o hospital para começar uma nova vida.

⁶⁹ Tradução: Liberdade, União e Liberdade ou morte.



Figura 6: Tramp lidera manifestação segurando bandeira (19m08s)

Um letreiro anuncia a outra personagem principal: “*The Gamin - a child of the waterfront, who refuses to go hungry*”.⁷⁰

Nossa protagonista aparece no porto, com roupas rasgadas e toda suja, está cortando bananas de um cacho e distribuindo para diversas crianças, o dono das bananas chega e ela sai correndo, carregando algumas bananas a mais. Vai para sua casa, onde um letreiro anuncia que as crianças que ela encontra são suas irmãs, órfãs de mãe e outro letreiro anuncia que seu pai, um desempregado, chega à casa. Ela distribuí as bananas entre todos, que apesar das aparentes dificuldades, comem felizes. Enquanto a Gamin sobrevive no porto, Tramp está preso.

O próximo letreiro nos diz que Tramp “Held as a communist leader, our innocent victim languishes in jail⁷¹”. Na prisão temos um ambiente organizado, confortável. Como sempre as atrapalhadas de Tramp geram confusão com seu colega de cela. Os presos são chamados para o refeitório, Tramp usa de sua malandragem para conseguir mais comida. Dois policiais chegam à procura de um traficante, que coincidentemente está sentado ao lado do Tramp. Para não ser pego com a droga (cocaína) que carrega o traficante a coloca dentro do saleiro, e em seguida os policiais o levam do refeitório sem perceber essa manobra. Tramp continua sua refeição normalmente, e decide colocar sal em sua comida. Utilizando-se do saleiro contaminado suja as mãos com a droga e a esfrega no nariz. Ele sente os efeitos da droga instantaneamente e começa a agir com estranheza. A refeição termina e os guardas encaminham os prisioneiros novamente para as celas. Tramp está

⁷⁰ Tradução: A jovem - uma criança do porto, que se recusa a passar fome.

⁷¹ Tradução: Preso como um líder comunista, nossa vítima inocente definha na prisão.

sob o efeito da droga e acaba por não entrar na cela como os demais prisioneiros. Em um momento de lucidez, percebe que está fora da cela e tenta voltar, mas está tudo fechado. Dois detentos aparecem rendendo os guardas, estes abrem uma cela, libertam um prisioneiro, que é o companheiro de cela de Tramp, e trancam os guardas dentro dela. Tramp aparece e luta, sem querer, com os detentos armados, aparentemente ainda sob o efeito da droga. Enquanto os guardas dentro da cela seguram um dos homens, Tramp briga com os outros dois detentos, os nocauteia, pega as chaves e a arma e abre a cela dos guardas. Por seu ato de heroísmo, Tramp recebe agradecimentos do *sheriff*.

Surge outro letreiro em tela, este nos informa que do lado de fora da prisão há problemas com os desempregados. Vemos uma manifestação e, a seguir, as irmãs no porto catando madeiras. Escuta-se um estrondo, a multidão dispersa, mas um homem fica no chão. Gamin corre em direção ao barulho e encontra seu pai caído. Outra legenda informa que as meninas agora estão órfãs também de pai; a polícia aparece com o intuito de levar as três, mas Gamin foge.

Enquanto a Gamin passa por problemas, Tramp está confortável em sua cela.



Figura 7: Cela onde Tramp reside após salvar os policiais (29m29s)

Tramp leva agora uma boa vida na prisão, tem a disposição muito conforto e possui a amizade dos guardas. No jornal que lê, as notícias falam sobre greves. O contexto histórico dos anos de crise aparece nas notícias do jornal, que serve de elemento narrativo para Chaplin, que dialoga com seu tempo.

Em outra sala um rádio informa que o preso que ajudou a deter uma rebelião será solto naquele dia. Ao ouvir a notícia o *sheriff* manda trazer Tramp.

Ele é levado para outra sala, enquanto aguarda, toma café tranquilamente. Chegam o pastor e sua esposa para a visita semanal. A esposa entra, com seu cachorro no colo e senta ao lado de Tramp, no mesmo banco. O pastor e o *sheriff* saem da sala e Tramp e a esposa do pastor ficam sozinhos.

Nesse momento a cena é de completo silêncio, não há trilha sonora alguma. A mulher bebe o café, e seu estomago começa a fazer barulho, o cachorro late para ela, o silêncio continua. É a vez do estomago do Tramp fazer barulho, o cachorro late para ele também. A mulher coloca o cachorro no chão e o repreende, volta-se ao silêncio absoluto. O estomago do Tramp faz barulho mais uma vez, se sentindo incomodado, ele liga o rádio e começa a ler uma revista, no rádio a transmissão é de uma propaganda de remédio sobre gases, Tramp rapidamente desliga o rádio e volta a ler. O estomago da mulher faz barulho novamente, a mulher decide tomar algo, pega um comprimido de sua bolsa e um pouco de água, ao colocar a água no copo, faz-se um barulho alto, porque a água é gaseificada.



Figura 8: Tramp e a esposa do pastor (30m46s)

A trilha sonora é explorada de diversas formas no filme. Nesse momento, a música reaparece, junto com o pastor e o *sheriff*. O pastor, a esposa e o cachorro vão embora. O *sheriff* informa para Tramp que ele é um homem livre, este então se preocupa, pois é feliz na prisão e gostaria de ficar mais tempo. O *sheriff* lhe dá uma carta de recomendação para que ele possa apresentar na procura de um trabalho. Não nos é dada noção de quanto tempo Tramp ficou preso. Por fim consegue um emprego, mas com suas ações atrapalhadas, causa problemas e acaba indo embora, se mostrando determinado a voltar para a cadeia.

A Gamin volta a aparecer, sozinha e com fome, em roupas esfarrapas e sujas, vaga pelas ruas olhando vitrines com comida. Decide roubar um pão e sair correndo, nesse momento esbarra em Tramp. Uma mulher presencia o roubo e avisa o responsável pelo pão, este corre atrás e agarra Gamin pelo braço, ela lhe implora, Tramp observa a cena. A polícia chega e Gamin é acusada, mas Tramp intervém, admitindo que ele roubou o pão. Tramp é levado preso, ele agradece a Gamin com um aceno de chapéu. Gamin fica no chão sem entender a situação, a mulher que testemunhou o roubo volta para informar que prenderam a pessoa errada, que ele não roubou o pão.

O policial é informado que Tramp não é culpado, este o deixa para trás e vai à busca da Gamin. Tramp se indigna, entra em uma cafeteria e pega uma quantidade enorme de comida, enquanto isso Gamin é presa; na cafeteria ele come tudo e na hora de pagar chama um policial, então pede que este pague a conta porque ele não tem dinheiro. O policial o leva embora, Tramp agradece a moça do café com um aceno de chapéu. Enquanto o policial chama a viatura, Tramp continua aprontando, distribuindo e consumindo coisas sem pagar.

A viatura chega e Tramp é levado, dentro dela há diversos tipos de pessoas, o carro para e nele entra a Gamin, ele a reconhece e oferece seu lugar para ela sentar. Ela também o reconhece, mas começa a chorar por estar sendo presa. Em um arroubo ela tenta fugir, nisso o carro sofre um acidente, ela e Tramp são jogados para fora da viatura junto com outro policial. Tramp acorda na rua ao lado da Gamin e do policial. Ele tenta acordá-la dizendo lhe que deve fugir. O policial começa a acordar, e Tramp bate nele com o cassetete para que volte a desmaiar. Gamin foge e chama Tramp para ir com ela, ele pensa e sai correndo atrás dela. Os dois param sua fuga em uma rua residencial, onde sentam no chão, ele lhe pergunta sobre sua vida, ela responde que não tem lugar para morar. Eles veem um casal se despedindo na frente de casa, e Tramp lhe pergunta se ela imaginaria os dois vivendo uma vida como aquela. A crítica às diferenças sociais fica clara nessa cena-devaneio. Ele começa a descrever seu pensamento.



Figura 9: Sonho de Tramp sobre uma vida feliz (41m35s)

Ele descreve uma casa simples, onde o que não falta é comida. Árvores frutíferas ao alcance da janela, vacas leiteiras no quintal, uma mesa farta. Ao voltar de sua fala, ele decide que ambos terão essa vida, mesmo que ele precise trabalhar para isso, nesse momento um policial aparece e eles saem do lugar tentando não chamar a atenção.

Na cena seguinte vemos uma movimentação em frente a uma loja, Tramp e Gamin descobrem que o vigia noturno quebrou a perna, e Tramp corre para dentro da loja para se apresentar para o emprego. Apresenta sua carta de referência e é contratado. Assim que a loja fecha, Tramp leva a Gamin para dentro e serve-a de muita comida. Depois de alimentados, passam a andar pela loja. Vão para o departamento de brinquedos. Chegando lá Tramp e Gamin colocam patins, ele começa a patinar, e vai para uma área em reforma patinando de costas, vemos uma placa de perigo aparecer na cena. Ainda de costas e sem perceber que em uma parte do salão falta o guarda-corpo, ele decide vendar-se para continuar a patinar. Patina de olhos vendados, sempre na iminência de uma possível queda, a trilha sonora nessa cena garante a descontração do momento, apesar da placa de perigo estar sempre visível.



Figura 10: Tramp patina de olhos vendados em um ambiente perigoso (46m12s)

Gamin mal sabe ficar em pé nos patins, mas, percebendo o perigo, patina até Tramp para tirá-lo de lá. Ao avisá-lo ele tira a venda e se assusta, os dois saem de lá em passos cuidadosos. Os dois dirigem-se para outro setor da loja, ela se encanta com os roupões e ele lhe aponta uma cama. Ela deita na cama, ele usa o roupão para cobri-la e avisa que irá acordá-la antes da loja abrir. Ainda de patins, ele pega o elevador.

No térreo, três homens aparecem, eles se escondem ao perceber a chegada de alguém. Tramp sai do elevador, liga as luzes e fica patinando pelo andar. Dois homens reaparecem armados, ele se assusta, perde o controle dos patins e se atrapalha com a escada rolante. Um dos homens dá tiros de advertência, para que ele saia da escada. Ainda de patins Tramp anda sem equilíbrio, quase caindo, o homem dispara novamente em sua direção acertando um barril de rum, a bebida começa a vazar diretamente no rosto do Tramp, que bebe um pouco. Enquanto isso, Gamin dorme tranquilamente.

Tramp está virado de costas para os três homens encarando os barris de bebidas. Os homens pedem que ele se movimente, ele aparenta estar bêbado. Somos informados por um letreiro, que um dos homens do grupo é Big Bill, ex companheiro de fábrica de Tramp. Big Bill o reconhece e lhe apresenta para os amigos se explicando que eles não são ladrões, estão apenas com fome. Eles pedem que Tramp junte-se a eles para beber. A cena demonstra a solidariedade entre companheiros que vivem a mesma situação.



Figura 11: Tramp bebe com os homens que invadiram a loja (50m33s)

Na manhã seguinte, Gamin acorda sozinha, vê a hora e sai correndo da loja. O tempo passa e a loja abre, Tramp é achado dormindo em cima de um balcão, coberto por tecidos. Os responsáveis pela loja chamam a polícia e ele acaba sendo preso. Gamin assiste a prisão, e Tramp pede que ela fique longe. “10 dias depois” - primeira passagem de tempo anunciada no filme - ele sai da prisão e Gamin o espera do lado de fora. Eles se reencontram felizes, ela lhe diz que tem uma surpresa, encontrou uma casa. Leva-o até um barraco na beira do rio. Ela considera o lugar o paraíso; dentro da casa, Tramp sofre alguns acidentes, a mesa quebra, o teto cai, e ela comenta que o lugar, claro, não se compara ao palácio de Buckingham. Ele dorme em uma pequena casa fora do barraco, enquanto ela dorme do lado de dentro. Na manhã seguinte, ela prepara o café, a mesa está farta, com pão e carne. Ele a repreende docemente pela forma como ela conseguiu os produtos, e ela apenas sorri. Enquanto come ele lê no jornal que as fábricas vão reabrir, ele sai correndo para conseguir um emprego e assim terem uma casa melhor.



Figura 12: Gamin se despede de Tramp em frente ao barraco (57m00s)

Em frente à fábrica, muitos homens esperam para entrar, Tramp chega e ultrapassa a multidão, sendo o último a entrar na fábrica, quando os portões se fecham. Consegue um trabalho como assistente de mecânico, está ali para ajudar a reparar as máquinas que ficaram paradas durante muito tempo. Começa o trabalho causando muitas confusões por causa de suas ações desajeitadas; por fim o mecânico fica preso na máquina, e ele demora em conseguir tirá-lo de lá.



Figura 13: Mecânico engolido pela máquina (1h01m54s)

Podemos nessa cena fazer uma analogia quando o homem é engolido pelas engrenagens, tanto da máquina quanto da sociedade em que vive. Impedido de sair, se vê preso à mercê da iniciativa de outros, para se alimentar precisa da ajuda de Tramp e para

sair da máquina precisa que ela seja ligada novamente. Dentro da máquina nada mais resta ao homem se não esperar pelos demais.

Ao finalmente conseguir retirar o mecânico de dentro da máquina, são informados por outro funcionário que devem sair, pois estão em greve novamente. Os trabalhadores estão saindo da fábrica. Do lado de fora a polícia dispersa os trabalhadores, Tramp se desentende com um policial e atinge outro por acidente, com um tijolo na cabeça, é levado preso mais uma vez. Nova passagem de tempo, agora de uma semana, Gamin é vista dançando na rua, e alguns homens a observam, interessados em seu talento; eles a chamam para trabalhar em um café. Outra passagem de tempo de mais uma semana. Gamin espera Tramp do lado de fora da delegacia, agora ela está limpa, bem vestida, quando eles se reencontram ele percebe o quanto ela está diferente.



Figura 14: Encontro em frente a saída da delegacia (01h07m07s)

Gamin lhe diz que tem um emprego para ele. Ela o leva até o dono do café, este lhe faz algumas perguntas sobre saber servir mesas e cantar, ela responde por Tramp positivamente. Em uma delegacia, um policial preenche um documento com os dados da Gamin, dizendo que ela fugiu dos oficiais do departamento juvenil, os oficiais pegam o documento e saem da delegacia.

Naquela noite, Tramp começa a trabalhar como garçom, como sempre ele se atrapalha, comete erros e faz confusão, o dono do café fica bravo e lhe diz que espera que ele pelo menos saiba cantar. Tramp pega a letra da música e começa a ler enquanto outros garçons se apresentam. Gamin se encontra com Tramp e tenta ajuda-lo com a letra, mas ele não consegue memorizar. Ela então decide escrever a letra em seus punhos de camisa.

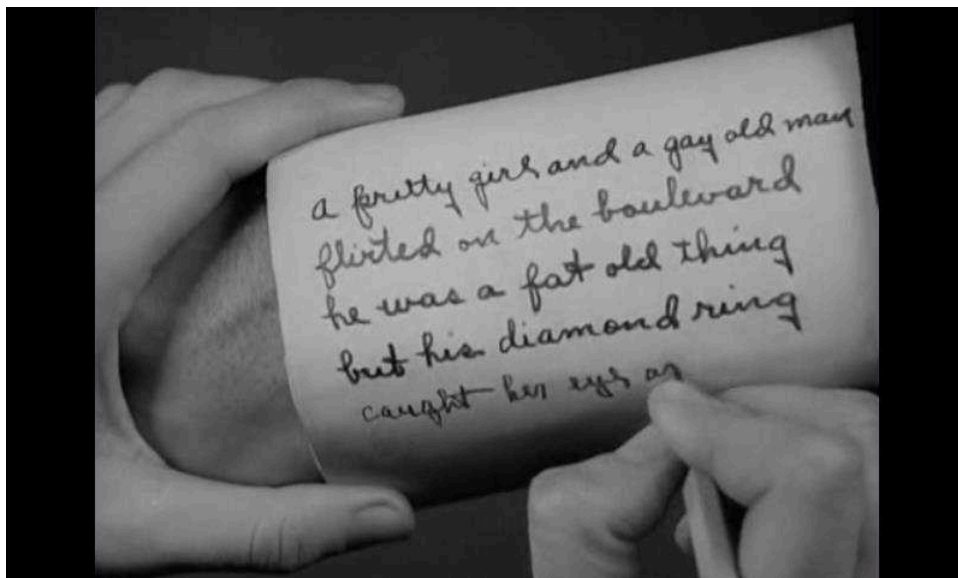


Figura 15: História da música que Tramp cantará⁷² (01h15m23s)

É a vez de Tramp cantar, ele entra no salão dançando, mas em um de seus primeiros gestos os punhos saem voando. Ele fica sem saber o que fazer, procura os punhos, mas não os encontra então a Gamin lhe diz:

“Sing!! Never mind the words.”⁷³

Tramp começa a cantar inventando palavras, e gesticulando para transmitir a história da música. Todos começam a rir. É a primeira vez que o personagem Tramp fala em um filme, mas mesmo assim suas palavras são incompreensíveis, parecem uma combinação entre italiano e francês. Isso potencializa a crítica ao cinema falado, que começa a tomar os espaços dos filmes. Tramp com sua desenvoltura e carisma faz um grande sucesso.

⁷² Tradução: “Uma linda menina e um homem velho passeiam pela avenida, ele é gordo e feio, mas seu anel de diamantes captura o olhar dela.”

⁷³ Tradução: “Cante! As palavras não importam.”



Figura 16: Tramp apresenta-se sem saber a letra da música (01h17m11s)

O dono do café lhe oferece um emprego permanente, graças ao sucesso de sua apresentação, ele e Gamin comemoram. É a vez dela se apresentar, mas é interrompida pelos oficiais do departamento juvenil. Eles informam ao dono do café sobre a situação dela, mostrando o documento preenchido pela polícia. Na descrição do documento aparece pela primeira vez o nome da nossa personagem, Ellen Peterson. O dono do café se isenta da situação, deixando Gamin para os oficiais. Ela tenta fugir, Tramp a ajuda e eles saem correndo do café. No amanhecer daquele dia os dois estão parados à beira de uma estrada deserta, ambos com suas trouxas. Gamin começa a chorar, mas Tramp tenta consolá-la e ela acaba se animando, eles dão as mãos e saem caminhando pela estrada, mas antes de prosseguir ele pede a ela que sorria e, por fim, continuam a caminhada, terminando assim a história.



Figura 17: Cena final, em busca da felicidade (01h22m43s)

Chaplin mantém-se fiel ao cinema silencioso, pelo menos em seus elementos principais. A interpretação mimética, muitas vezes exagerada, está incorporada principalmente na atuação de Paulette Goddard, com movimentos bruscos e expressões fortes. A história mantém uma linearidade, mas intercala os momentos vividos entre os dois protagonistas. Mesmo utilizando-se do som, aproveita ao máximo o uso dos intertítulos e dos textos dentro da própria cena, podemos citar dois exemplos referentes a isso: o primeiro deles é o jornal dentro da prisão, a leitura de Tramp nos permite compreender o contexto socioeconômico do momento, e nos revela mais informações sobre o lado de fora, como é o caso das greves. O segundo exemplo é a letra da música que Gamin escreve em seu punho, como Chaplin decide por cantar em uma língua inventada só nos é possível compreender a história da música por que previamente nos foi apresentado o roteiro da mesma.

Mesmo que o filme seja em preto e branco, não podemos deixar de notar que a intensidade do claro e escuro muda, conforme a passagem do tempo e a percepção de felicidade de cada cena. Chaplin trabalha muito com o elemento de primeiro plano, permitindo assim evidenciar elementos sem que esses precisem ser destacados com closes – podemos lembrar aqui da placa de perigo na cena de patinação, presente a todo momento, mas sem nunca ter ganhado um destaque especial. A fidelidade ao cinema silencioso não impediu Chaplin de utilizar o som ao seu favor. Trabalha com os elementos principais que são o ruído, os diálogos e a música. Os ruídos estão presentes, mas não são constantes, sendo utilizados apenas quando oportunos – sons de tiros, a água gaseificada – os diálogos em si não existem, mas a fala aparece, mesmo que partindo de algum equipamento e nunca diretamente do ator.

Por fim temos a música, Chaplin sempre muito controlador em suas obras, também foi o responsável pela criação da trilha sonora, utilizada aqui para evidenciar sensações e emoções. Na cena final são utilizados o enquadramento e a música para nos dar a sensação de busca por um momento melhor. A eterna busca pela felicidade que Chaplin anuncia no início do filme encerra a sua história.

2.1.2.2 Análise crítica

Como pontuamos, este filme é visto por muitos críticos, pesquisadores e cineastas, como uma crítica satírica ao capitalismo, da grande crise vivida pelos EUA após a crise de 1929. Normalmente relacionado a críticas ao sistema de produção, o filme é amplamente discutido nesse aspecto. Lendo alguns artigos a este respeito, provenientes de diversas áreas, temos as seguintes descrições:

Para João Bosco Ferreira Brandão, em *Modern Times*

[...] o diretor Charles Chaplin aborda temas importantes de sua época, como o desemprego, a fome e a automação no trabalho. No período entre a quebra da bolsa de Nova York e a Segunda Guerra Mundial, Chaplin faz sua crítica ao sistema político e empresarial vigente, utilizando-se de sutilezas e de comicidade. O drama do proletariado, em busca de oportunidades sempre escassas é retratado na história das duas personagens principais: uma mendiga e um operário desempregado⁷⁴.

Já Sérgio Prieb, expõe a noção de trabalho alienado na *Revolução Industrial*. Ele afirma que no filme *Modern Times* “[...] o diretor mostra com maestria os efeitos que o desenvolvimento capitalista e seu processo de industrialização trouxeram à classe trabalhadora⁷⁵”. Adriano de Oliveira, em seu artigo intitulado “A ovelha negra”, faz uma análise breve do filme:

Demonstrando uma grande consciência de seu tempo e também de sua arte, Chaplin sintoniza a ação do filme para o momento de sua confecção. À época dos anos 30, a Grande Depressão americana grassava, como consequência imediata do crack da Bolsa de 1929, trazendo desemprego e fome. A industrialização findou por escravizar o homem, vinculando-o vitalmente ao sistema capitalista. Nesse cenário, o personagem chapliniano é um típico trabalhador braçal de uma indústria que enlouquece devido ao ritmo anormal da linha de produção em que opera e acaba se metendo em inúmeras confusões. A crítica econômico-social se vê dominante, a tecnologia e a desumanização são fortemente combatidas⁷⁶.

Algumas das análises sobre o filme estão em *blogs* da internet, como o Tela Crítica, que se propõe a analisar filmes de forma crítica para discutir conteúdos de

⁷⁴ BRANDÃO, João B. F. Revista fato & versões v.1 n.1 2009. P. 82-90. Disponível em: <http://revista.catolicaonline.com.br:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewFile/77/70> acessado em 15 jun. 2016. P. 82

⁷⁵ PRIEB, Sérgio A. M. ‘Tempos Modernos’: trabalho alienado na *Revolução Industrial*. In: Sul 21. 5 fev. 2012 Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/os-tempos-modernos-de-chaplin-trabalho-e-alienacao-na-revolucao-industrial/> Acesso em 15 jun. 2016.

⁷⁶ OLIVEIRA, Adriano de. *A Ovelha Negra*. In: Cine Revista. Disponível em <http://www.cinerevista.com.br/artigos/TemposModernosAO.htm> Acesso em 15 jun. 2016.

temática sociológica. Neste portal, Giovani Alves estuda *Modern Times* fazendo uma relação direta ao fordismo.

Em *Tempos Modernos*, Chaplin nos apresenta um tipo de fordismo incompleto, tendo em vista que a produção de mercadoria é de massa, mas não se constituiu ainda uma implicação de consumo de massa, [...] Depois, prosseguindo em sua anatomia da produção capitalista, Chaplin nos apresenta as formas de controle do capital sobre a força de trabalho⁷⁷.

No site Cabine Cultural, Josival Nunes realça que “*Em Tempos Modernos Chaplin expõe as mazelas resultantes de um sistema econômico utilitarista, pragmático e impessoal mostrando o drama que se abatia nas massas populares*”⁷⁸. Por fim, no Portal Educação, Bárbara de Paula Stoian de Carvalho explica o filme em pequenos parágrafos, trabalhando com algumas cenas e evidenciando que “O filme faz várias críticas ao tratamento à classe trabalhadora e aos burgueses. [...] Ele critica o modo capitalista de produção. [...] Tempos Modernos satiriza a industrialização. [...] Charles Chaplin retrata a realidade da época.”⁷⁹

Todos os recortes acima apontam para o mesmo foco, a economia. Seja evidenciando sistema de produção, condições de trabalho, ou as diferenças entre classes, a maior abordagem feita sobre o filme está relacionado ao contexto socioeconômico que ele se encontra. O contexto cinematográfico da obra é normalmente negligenciado, quando exposto é feito em pequenas frases, com poucos detalhes. Sendo Chaplin um dos expoentes do cinema nos EUA naquele período, é de se estranhar a falta de estudos que analisem o filme dentro desta situação. Por isso, seguimos aqui com apontamentos voltados para esta perspectiva.

Como no primeiro capítulo deste trabalho, será mantido aqui o mesmo padrão de nomenclatura para as personagens, sendo Chaplin identificado como Tramp, e Paulette Goddard como Gamin. Na primeira cena do filme vemos imagens sobrepostas, enquanto um rebanho de ovelhas passa por um portão, homens caminham em direção ao trabalho. No meio do rebanho uma ovelha negra se destaca, para quem está familiarizado com a

⁷⁷ ALVES, Giovani. *Tempos Modernos e o Fordismo*. In: Tela Crítica. 2005. Disponível em: http://www.telacritica.org/temposmodernos_trabalho.htm Acesso em 15 jun. 2016.

⁷⁸ NUNES, Josival. *Especial Chaplin: Tempos Modernos*. In: Cabine Cultural. 2014. Disponível em: <http://cabinecultural.com/2014/05/19/especial-chaplin-tempos-modernos/> Acesso em 15 jun. 2016.

⁷⁹ CARVALHO, Bárbara de P. S. de. *Tempos Modernos – Charles Chaplin*. In: Portal Educação. 3 jul. 2012. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/pedagogia/artigos/14511/tempos-modernos-charles-chaplin> Acesso em 15 jun 2016.

expressão, uma ovelha negra representa alguém fora dos padrões, que foge do normal. Na obra, quem se mantém alheio à normalidade é nossa personagem principal, Tramp.

Mesmo após quase uma década da implantação da fala no cinema, Chaplin se recusa a fazer seus personagens falarem, mesmo as vozes ouvidas no filme provêm de máquinas, seja vídeo, rádio ou alto-falantes. Nos primeiros minutos temos a primeira fala, o presidente da fábrica passa ordens a um de seus funcionários através de comunicação por vídeo, a fala do presidente é quase desumana, em tom mecânico, diz apenas o necessário, parecendo ser nada mais que uma gravação dita por um robô.

Em menos de dez minutos de filme vemos a primeira crítica direta às falas. O presidente da fábrica recebe, em seu escritório, representantes de uma empresa que produz algo inovador, uma máquina que alimenta os funcionários, para que assim eles não precisem parar de trabalhar, fazendo a produção aumentar. Mesmo com três homens responsáveis por apresentar o produto, nenhum deles diz sequer uma palavra. A apresentação do produto, e mesmo dos homens ali presentes, se dá através de uma vitrola, que com sua gravação expõe cada detalhe da máquina, sendo os homens apenas responsáveis por gesticular. Uma das últimas falas dita pela gravação é “*when actions speak louder than words*”⁸⁰, uma frase comum, mas que dentro do contexto histórico cinematográfico do período nos diz muito. Essa frase nos dá todo o norte do filme quando o assunto é a fala. Ela inexistente na maioria dos cenários e, quando está presente, se dá através de equipamentos, e nunca diretamente por uma personagem.

A seguir temos uma cena conhecida do filme, onde nossa personagem é presa à máquina alimentadora, apresentada na cena anterior. Essa cena é amplamente utilizada em textos que trabalham sobre a crítica ao sistema trabalhista do período. É importante notar que, durante as cenas da fábrica, nunca ouvimos o barulho do maquinário, a escolha de sons dentro do filme é algo interessante. Os efeitos sonoros são, na maioria das vezes, desassociados das cenas, tendo estes sido inseridos após a produção; só ouvimos vozes saídas de equipamentos, como por exemplo do rádio que anuncia que Tramp seria liberado da prisão. Não há barulhos, os transeuntes não falam, os carros não emitem som, as máquinas parecem desligadas, em um período do cinema em que o som ambiente já

⁸⁰ Quando ações falam mais alto que palavras, em tradução literal.

era possível, Chaplin escolhe por manter um estilo sonoro alheio a isso, por isso é importante notar as escolhas daquilo que emite som.

Pulemos agora para a cena de Tramp com a esposa do pastor, um excelente exemplo relacionado a escolhas de sons. O primeiro diferencial que podemos notar aqui é a falta da trilha sonora, o que reina é o silêncio, um amplo silêncio, como se estivéssemos na sala junto às duas personagens, mas sem que nenhum objeto fizesse barulho, os sons que escutamos foram cuidadosamente escolhidos. A esposa do pastor bebe seu café, e instantes depois seu estomago faz barulho, como sabemos que é o estomago? Não há um close no estomago da personagem, nem mesmo um letreiro nos dizendo o que acontece, mas o som característico e o visível desconforto da esposa do pastor nos indicam o ocorrido. O mesmo acontece com Tramp quando este bebe seu café. Temos agora um revezamento de sons, entre o estomago da esposa do pastor e o do Tramp. Sentindo-se desconfortável com a situação, Tramp liga o rádio, para sobrepor os barulhos ouvidos, e para completar a cena, como a “cereja do bolo”, o rádio transmite uma propaganda de remédio para gases. Imediatamente Tramp desliga o rádio e vemos a esposa do pastor tomar algo, que nos parece um remédio, ela então pega um pouco de água e ouvimos o som da garrafa, pois a água que esta busca tomar é gaseificada, o som da pressão da água preenche a cena, interrompendo o último silêncio. A cena acaba e a trilha sonora volta a fazer parte do filme.

A trilha sonora nos dá uma ideia do que esperar da cena que estamos assistindo, exemplo disso é a patinação imprudente que Tramp faz, de olhos vendados. Sem perceber que o local onde pretendia patinar estava sem guarda-corpo, tornando iminente a sua queda, Tramp decide vendar os olhos e patina despreocupadamente, apesar da placa de perigo estar visível em primeiro plano o tempo todo, a música que toca nos indica que o momento não é se não mais uma das trapalhadas de Tramp e que este saíra ileso da situação. Podemos pensar aqui outro significado para o perigo, seria ele um aviso também para Chaplin? Sua insistência em ir contra a maré poderia ser um grande desastre para sua carreira, assim como foi para com tantos outros artistas. Estaria ele brincando com seus críticos? Dizendo que esse perigo ele não corria? Que seu carisma e seu talento eram maiores que todo o sucesso dos filmes falados?

Ainda no mesmo cenário, na loja de departamentos, temos uma outra escolha de sons. Enquanto Gamin dorme, Tramp faz sua ronda pela loja de patins, mas ao chegar a

um dos setores se depara com homens armados, não ouvimos falas, passos ou sons ambientes, mas quando um dos ladrões dispara sua arma, ouvimos todos os tiros, e mesmo o som sendo intenso e a situação preocupante, a desenvoltura de Tramp deixa tudo com ar descontraído.

Partimos agora para uma das cenas mais marcantes do filme, quando pela primeira vez Chaplin fala em um de seus filmes. Tramp consegue um emprego, com a ajuda de Gamin, de garçom cantor. Ele se mostra preocupado desde o início, pois se sente desconfortável com a ideia de cantar. Como garçom ele se mostra um fracasso, sempre causando confusão e deixando a todos nervosos. O dono do estabelecimento lhe dá uma última chance, esperando que como cantor ele não decepcione. Nervoso, Tramp não consegue decorar a letra da música, então Gamin tem a ideia de escrever a história nos punhos falsos que ele está usando. (Figura 16) Com a escrita da Gamin, podemos ter uma ideia do que se refere à letra, sendo que precisaremos dessa noção mais adiante. Enquanto Tramp ensaia, não conseguimos ouvir a sua voz, pois o áudio escolhido aqui é o das canções cantadas pelos garçons que se apresentam no palco. Tramp é chamado para a sua apresentação, começa a dançar, mas em um de seus primeiros movimentos os punhos escritos saem voando. Desesperado, olha para Gamin em busca de ajuda, e eis que ela lhe diz: “*Sing!! Nerver mind the words.*”⁸¹, ao que ele então decide por sua estratégia e começa a cantar algo incompreensível, que soa mais ou menos assim:

SE BELLA GIU SATORE
JE NOTRE SO CAFORE
JE NOTRE SI CAVORE
JE LA TU LA TI LA TWAH

LA SPINASH O LA BOUCHON
CIGARETTO PORTOBELLO
SI RAKISH SPAGHALETTO
TI LA TU LA TI LA TWAH

SENORA PILASINA
VOULEZ-VOUS LE TAXIMETER?
LE ZIONTA SU LA SEATA
TU LA TU LA TU LA WA⁸²

Esse momento pode ser visto como uma menção ao filme *O Cantor de Jazz*, considerado o primeiro filme falado, mas que na verdade tem a maior parte de suas cenas

⁸¹ “Cante!! As palavras não importam.” Em tradução literal.

⁸² Letra retirada do site <http://www.charliechaplin.com/en/lyrics/articles/114-Song-from-Modern-Times-Titine>, acessado em 14/06/16.

compostas por canções, tendo apenas algumas falas sem música. Pela primeira vez em *Modern Times* a voz não sai de um equipamento e sim de uma personagem, e é a primeira vez também que Chaplin fala em um de seus filmes, em uma cena divertida, em que Tramp arranca risos da plateia quando transforma a música em um teatro, encenando os personagens enquanto canta em uma língua inventada⁸³, fazendo com que as palavras não tenham importância alguma, assim como Gamin lhe disse. Ao terminar sua apresentação Tramp é ovacionado pelo público e recebe elogios do dono do estabelecimento, que lhe diz que graças ao seu sucesso acabara de ser contratado como funcionário. Infelizmente a sorte não está ao lado dos dois personagens, pois eis que surge a polícia para levar Gamin para o departamento juvenil. Os dois fogem e o que seria um momento de felicidade se encerra com ambos sentados na beira de uma estrada de chão, prestes a seguir novos rumos. Gamin chora, triste pela situação, mas Tramp a motiva, dizendo que não se deve desistir, eles colocam um sorriso no rosto, e seguem a estrada em busca da felicidade.

Como já dito anteriormente, a trilha sonora do filme faz toda a diferença, e vale destacar aqui uma música em especial que acompanha toda a obra. Intitulada posteriormente de *Smile*⁸⁴, por causa da cena final onde Tramp pede a Gamin que ela sorria, essa composição de Chaplin está sempre presente em momentos chaves, inspirando conforto, amor, carinho e acima de tudo esperança.

Chaplin como ator, produtor e diretor tinha toda a liberdade para escolher os mecanismos de seu trabalho. Em 1936 o cinema sonoro já estava amplamente em desenvolvimento, mas ele se recusava no uso da fala como recurso de interpretação. Dentro da linguagem cinematográfica o som pode ser utilizado de várias formas, e Chaplin não deixou de fazê-lo, seja como trilha sonora⁸⁵, ruídos ou mesmo o próprio silêncio, ele utilizou-se do som ao seu favor o máximo que pôde. A sua escolha primordial estava na fala. Recusava-se a acreditar que a fala pudesse trazer algo de novo ao filme, na verdade defendia que falar prejudicaria a interpretação. No filme *O Artista*, o

⁸³ Utilizaria da mesma técnica em seu filme seguinte, *The Great Dictator*, onde cria um idioma novo para mimetizar o alemão.

⁸⁴ Posteriormente ganharia letra, na mão de outros artistas, inspirada nas cenas finais do filme.

⁸⁵ A escolha do uso de trilha sonora já era conhecida de Chaplin, tendo utilizado da técnica no filme anterior *Luzes da Cidade*, de 1931.

personagem George Valentin tem a mesma reação ao ser apresentado a uma cena falada, ele ri incontrolavelmente e aponta a novidade como absurda.

Em um filme potencialmente mudo, onde as palavras são pouco utilizadas, a escolha das mesmas também é muito importante. Tanto na apresentação da máquina de alimentação onde se ouve que “ações falam mais que palavras”, como na primeira cena falada de Tramp, onde a resposta da Gamin para seu desespero em esquecer a letra da música é a noção de que “palavras não importam” expressam claramente a rejeição de Chaplin quanto à fala como recurso de interpretação. Ele aceita o som, mas a fala não lhe parece pertinente, mesmo por que seu estilo mimético de interpretação não necessita do uso desse recurso.

Considerações Finais



Figura18: Cena de Tramp engolido pela máquina (13m09s)

A imagem acima retirada do filme *Modern Times* é frequentemente utilizada na ilustração de cartazes ou artigos que tratam de assuntos trabalhistas, muito provavelmente pessoas que nunca viram o filme a reconhecem. Normalmente relacionado a críticas ao sistema de produção, o filme é amplamente discutido nesse aspecto.⁸⁶

Chaplin foi o único fundador da *United Artist* a ter sucesso após a ascensão do cinema sonoro. Grande nome do cinema no período, rejeitava amplamente os *talkies*⁸⁷, mantendo-se firme na ideia de que a fala estragaria por completo a obra, que esse novo elemento criaria uma desconexão entre filme e público. Afirmava também que no

⁸⁶ Cf. BRANDÃO, João B. F. *Fato & Versões*, v.1 n.1 2009, p. 82-90. Disponível em: <http://revista.catolicaonline.com.br:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewFile/7770> acessado em 15 jun. 2016, p. 82; PRIEB, Sérgio A. M. ‘Tempos Modernos’: trabalho alienado na Revolução Industrial. *Sul 21*. 5 fev. 2012. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/os-tempos-modernos-de-chaplin-trabalho-e-alienacao-na-revolucao-industrial/> Acesso em 15 jun. 2016; OLIVEIRA, Adriano de. A Ovelha Negra. *Cine Revista*. Disponível em <http://www.cinerevista.com.br/artigos/TemposModernosAO.htm> Acesso em 15 jun. 2016; ALVES, Giovani. Tempos Modernos e o Fordismo. *Tela Crítica*, 2005. Disponível em: http://www.telacritica.org/temposmodernos_trabalho.htm Acesso em 15 jun. 2016; NUNES, Josival. Especial Chaplin: Tempos Modernos. *Cabine Cultural*, 2014. Disponível em: <http://cabinecultural.com/2014/05/19/especial-chaplin-tempos-modernos/> Acesso em 15 jun. 2016; CARVALHO, Bárbara de P. S. de. Tempos Modernos – Charles Chaplin. *Portal Educação*. 3 jul. 2012. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/pedagogia/artigos/14511/tempos-modernos-charles-chaplin> Acesso em 15 jun 2016.

⁸⁷ Nomenclatura usada para identificar os filmes com falas.

momento que Tramp falasse, esse personagem deixaria de existir, previsão que de fato ocorreu, sendo *Modern Times* o último filme do personagem.

Vimos que durante o filme a fala é rejeitada como instrumento de interpretação, usada apenas como meio de comunicação e sendo exposta sempre por maquinários de forma robótica, sem emoção alguma. A ovelha negra da cena inicial, comum expressão do diferente, pode ser vista neste cenário como a representação de ambos, Chaplin e Tramp, autor e personagem indo contra as convenções. Se o nosso conhecido “vagabundo” se vê preso em um mundo autômato e servil, nosso autor está vivendo um momento de transição dentro de seu mundo de trabalho, o cinema.

Indo contra todos Chaplin permanece na pantomima mesmo quase dez anos após a inserção do som; sua personagem fiel, Tramp, não era de falar, preferia se comunicar por gestos mesmo tendo-se a possibilidade de leitura labial, caso de outros atores. Seus gestos eram miméticos, mas suaves, transformando toda a sua pantomima em algo natural. A construção e montagem de *Modern Times* se mantêm fixada a linguagem do cinema silencioso, usando de intertítulos, leitura labial, pantomima, e até mesmo o som, mas este apenas como acessório.

Chaplin manifesta sua resistência aos *talkies*, resiste até o último momento ao recurso da fala, mas dentro de seu filme parece expressar a cobrança que sente do lado de fora. Na cena do café onde causa diversas confusões, é cobrado por seu empregador “I hope you can sing!”⁸⁸, representando ali todo um mercado cinematográfico que lhe insiste em cobrar para desistir do silêncio. Tramp não se sente confortável em cantar, assim como Chaplin não gosta da ideia de interpretar através de falas, mas está em um momento onde a cobrança é grande e parece não ter saída. Tramp hesita, esquece a letra, a voz não sai, está inseguro demais para prosseguir, mas sua parceira Gamin lhe oferece ajuda. Confiante da sua cola, Tramp se arrisca no palco. Com o infortúnio da perda da cola, fixada em seus punhos que voam enquanto dança, Tramp se desespera novamente. O que fazer sem palavras? E eis que Gamin lhe dá a resposta “Sing! Never minds the words.”⁸⁹

Pela primeira e última vez Tramp fala, Chaplin se rende à pressão e mostra ao público ansioso o som da sua voz, mas não deixa de aproveitar o momento para uma última crítica, a letra da música que ele canta não faz sentido algum. Através da

⁸⁸ Tradução: Eu espero que você seja capaz cantar!

⁸⁹ Tradução: Cante! As palavras não importam.

pantomima Chaplin mantém seu discurso, as palavras não importam, a verdadeira interpretação, a conexão de personagem e público se faz pelo gesto. A modernidade venceu, Chaplin soltou a voz, mas não antes de mostrar ao público e à crítica que por mais que a fala seja uma possibilidade, ela não se faz necessária, é um adereço para bons atores.

Ao final do filme, Tramp permanece mudo, assim como sua companheira Gamin; esta chora e questiona “What’s the use of trying?”⁹⁰ - questionamento esse que pode ser feito a Chaplin, em um mundo falado, do que adianta tentar manter o silêncio? Tramp lhe responde, confiante “Buck up - never say die. We'll get along!”⁹¹ e nos faz pensar, será que essa resposta era direcionada apenas à personagem, ou era Chaplin tentando se convencer de que não era o fim, de que a fala poderia lhe dar um futuro? A cena final, embalada pela linda canção *Smile* nos mostra duas pessoas dispostas a tentar, a buscar a realização, mesmo que a estrada pareça longa.

Modern Times permite-se ser um símbolo de resistência dupla, manifesta-se contra o capitalismo selvagem, o esgotamento pessoal para a produção de bens, mostrando que uma vida simples com fartura é tudo o que realmente deseja, e mostra-se relutante ao progresso no cinema. Com as ferramentas em mão esbraveja, não é preciso de fala para se fazer um bom filme, a comunicação está além das palavras.

⁹⁰ Tradução: Do que adianta tentar?

⁹¹ Tradução: Anime-se, nunca desista. Nós vamos conseguir!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Giovani. *Tempos Modernos e o Fordismo*. In: Tela Crítica. 2005. Disponível em: http://www.telacritica.org/temposmodernos_trabalho.htm Acesso em 15 jun. 2016.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4. ed., rev. e ampl. São Paulo: Escrituras, 2012

BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 117p

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas.

BRANDÃO, João B. F. Revista fato & versões v.1 n.1 2009. P. 82-90. Disponível em: <http://revista.catolicaonline.com.br:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/view/File/77/70> Acesso em 15 jun. 2016.

BROWN, Pam. *Charlie Chaplin*. São Paulo: Globo, 1993.

CAMPOS, Thiago; PEIXOTO, Carolina e SERRANO, Ana Paula. *Cinema e História: abordagens e metodologia*. NEC, 2009. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/materia/grandes-processos/cinema-e-hist%C3%B3ria-abordagens-e-metodologia> Acesso em 25 jun. 2014.

CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011. 2a Ed.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Uma proposta metodológica para a análise de filmes*. Niterói: UFF,/mimeog, 2001.

CARDOSO, Ciro e MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema* In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da história: ensaios da teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CARVALHO, Bárbara de P. S. de. *Tempos Modernos – Charles Chaplin*. In: Portal Educação. 3 jul. 2012. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/pedagogia/artigos/14511/tempos-modernos-charles-chaplin> Acesso em 15 jun 2016.

CHAPLIN, Charles. *História da minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CHAPLIN: vida e pensamentos. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural - Entre práticas e representações*. Miraflores, Portugal: Difel, 2002. 2ª ed. CLARET, Martin. *O Pensamento vivo de Chaplin*. São Paulo: Martin Claret, 1984

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

FERREIRA, Ana; FIDELIS, Zé Guilherme. *Linguagem cinematográfica*. In: *Cáries do Cinema* Disponível em: <http://cariesdocinema.blogspot.com.br/2008/05/linguagem-cinematografica.html> Acesso em 21 jun. 2016.

FERREIRA, Jorge e SOARES, Mariza (orgs.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Selva Guimarães. *Fazer e ensinar história*. Belo Horizonte: Dimensão, 2009.

GALLO, Rafael Eduardo. *O cantor de jazz e tempos modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin*. In: *Revista Novos Olhares*, vol 3, n. 2. São Paulo, 2014. P. 239-246.

HOBBSAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUNKES, Lauro. *A narrativa cinematográfica: introdução a linguagem e estética cinematográfica*. Florianópolis: [s.n.], 1979.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. In: *Revista Estudos históricos*, vol 5, n. 10. Rio de Janeiro, 1992. P. 237-250.

LE GOFF, Jaques. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória-história*. Porto: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: *História: Questões & Debates*, nº 38. Curitiba: Editora UFPR, 2003. P.11-42.

NAVARRETE, Eduardo. *O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico metodológicas*. In: *Revista Urutágua* nº 16, ago/set/out/nov Maringá, PR: DCS/UEM, 2008.

NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. In: O Olho da História. UFBA, nº. 3. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br>. Acesso em 25 jun. 2014.

NOVÓIA, Jorge. *Apologia da relação cinema-história*. In: O Olho da História. UFBA, nº.1. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br>. Acesso em 25 jun. 2014.

NUNES, Josival. *Especial Chaplin: Tempos Modernos*. In: Cabine Cultural. 2014. Disponível em: <http://cabinecultural.com/2014/05/19/especial-chaplin-tempos-modernos/> Acesso em 15 jun. 2016.

OLIVEIRA, Adriano de. *A Ovelha Negra*. In: Cine Revista. Disponível em <http://www.cinerevista.com.br/artigos/TemposModernosAO.htm> Acesso em 15 jun. 2016.

OLIVEIRA, Lisbeth. *Cinema e história*. In: Revista Comunicação & Informação, v. 5, n. 1/2, 2002. p. 129-135.

PALMA, Cintia M.S.; COSTA, Mariana A. *Linguagem cinematográfica* In: Cinema, História, Educação. Disponível em: <https://cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-educacao/sobre-cinema-e-educacao/linguagem-cinematografica/> Acesso em 21 jun. 2016.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica. 2004. 2 ed.

PRIEB, Sérgio A. M. *'Tempos Modernos': trabalho alienado na Revolução Industrial*. In: Sul 21. 5 fev. 2012 Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/os-tempos-modernos-de-chaplin-trabalho-e-alienacao-na-revolucao-industrial/> Acesso em 15 jun. 2016.

ROBINSON, David. *Chaplin*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2012.

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

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAFIRE, William. *Safire's Political Dictionary*. Oxford University Press. 2008.

SANT'ANA, Ivan. *1929: quebra da bolsa de Nova York: a história real dos que viveram um dos eventos mais impactantes do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANTOS, Paula Perin dos. *Fordismo*. In: Infoescola Disponível em: <http://www.infoescola.com/economia/fordismo/> Acesso em 21 jun. 2016.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. *Trabalho com Documentos In.____ Parâmetros Curriculares Nacionais/ Terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental – história*. 2008.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2009. 2 ed

SOUZA, Éder Cristiano de. *O uso do cinema no ensino de história: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica*. In: Revista Escritas. Vol 4. Araguaína: Colegiado de História da Universidade Federal do Tocantins (UFT). 2012.

VAINFAS, Ronaldo. *História das mentalidades e história cultural*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da história: ensaios da teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VALIM, Alexandre. *Cultura e mídia em um estudo multidimensional*. In: Revista Tempo Nº 14, 7 letras, 2004.

VIANA, Nildo. *Materialismo histórico e história do cinema*. In: História Revista, v. 11, nº 2, jul/dez. Goiânia, 2006.