UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

GUSTAVO PILÃO RAMOS

**A imagem que se move:
Uma análise do filme “Chaplin”**

São Paulo
2018

GUSTAVO PILÃO RAMOS

**A imagem que se move:
Uma análise do filme “Chaplin”**

Trabalho apresentado ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de
mestre em psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Arley Andriolo

São Paulo

2018

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Arley Andriolo, pela forma tranquila e muito enriquecedora como me orientou e incentivou ao longo de todo esse percurso.

Aos Profs. Drs. Alex Carvalho, Sigmar Malvezzi e Robson Jesus Rusche, pelo interesse e disposição em avaliar o meu trabalho, contribuindo para o seu aprimoramento.

À Profa. Dra. Sandra Patrício Ribeiro, por me aceitar como seu monitor, permitindo que eu experimentasse o princípio da atividade docente.

Aos Profs. Drs. Gustavo Massola, Mariana Cordeiro e Wellington Zangari, pelas aulas, discussões e conversas tidas nos corredores da faculdade.

Aos amigos e colegas pós-graduandos Daniela Vidoto, Richard de Oliveira, Carolina Abilio e Mara Campos, por tantos bons momentos em meio ao caminho tortuoso que compartilhamos.

À Rosangela Serikaku e à Nalva Gil, pela paciência, compreensão e ajuda em tantas vezes que precisei.

À Louise Minski, por ser uma amiga tão solícita e me auxiliar na revisão do trabalho.

Ao Instituto de Psicologia (IP) e à Universidade de São Paulo (USP), pela oportunidade de cursar uma pós-graduação, estudar e desenvolver uma pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por me fornecer uma bolsa de estudos durante o mestrado.

Aos meus pais, irmãos e amigos de fora da pós-graduação que levo no peito, por me acoroçoarem nas horas mais difíceis.

A toda e qualquer pessoa que direta ou indiretamente tenha me ajudado na realização deste trabalho.

RESUMO

O trabalho a seguir propõe um estudo do filme Chaplin (1992), dirigido por Richard Attenborough. Essa investigação foi feita sob a perspectiva da psicologia social da arte e do cinema, procurando entender o objeto dentro do campo em que ele se encaixa: a atividade artística. Levantamos também a discussão das temáticas que a própria obra suscita. Para tal, alguns autores de áreas conciliáveis com a psicologia foram utilizados também. Exemplo disso é a forte presença de estudos iconológicos no trabalho. Em nossa avaliação do filme subdividimos a análise em duas etapas majoritárias. Na primeira delas, separamos a obra por seções, de acordo com o que consideramos como momentos distintos da narrativa. Cada uma delas corresponde a uma fase da vida do personagem principal e/ou uma série de acontecimentos muito marcantes correlacionados. Nessas seções consideramos também algumas categorias técnicas para a avaliação das cenas. São as atuações, a música, os diferentes enquadramentos e cenários e a luminosidade dos *frames*, assim como as suas cores. Já na segunda parte da análise, algumas das sequências são avaliadas mais profundamente, considerando as categorias anteriormente citadas e fazendo uma descrição minuciosa do correr daquele instante narrativo. Além disso, são discutidos os tópicos que aparecem com mais força na sequência. Ou seja, estivemos atentos a dois aspectos principais enquanto analisamos o filme: as temáticas recorrentes da obra (como a relação entre fama, sucesso e solidão, por exemplo) e as estratégias utilizadas pela película para criar as cenas e a narrativa. A forma como ela combina os enquadramentos, a música e os demais elementos. Por fim, estabelecemos algumas reflexões gerais sobre o filme como um todo, pensando na análise das seções e das sequências escolhidas. Assim como também propomos uma continuidade das discussões erigidas nesta pesquisa.

Palavras-chave: Psicologia Social, Psicologia e Arte, Psicologia e Cinema, Psicologia Social e Experiência Estética.

ABSTRACT

The following work proposes a study of Chaplin (1992), movie directed by Richard Attenborough. We carried this inquiry under the Social Psychology of Art and Cinema perspective, trying to understand the object inside the field it fits in: the artistic activity. We also discussed themes the own work of art elicits. For this, we applied scholars whose areas dialogue with Psychology as well. For instance, we have a strong presence of iconological studies in the work. The examination of the film required a two main steps subdivided analysis. On the first one, we separated the movie into sections, according to what we considered distinguished moments of the narrative. Each one of them matches a protagonist's life phase and/or a correlated chain of remarkable events. We also considered some technical categories on these sections, so we could examine the scenes. They are the performers' acting, music, framings and scenarios, and finally the colors and luminosity of these frames. Then we have the second part analysis, which is a deep and detailed examination of some sequences, considering the mentioned categories. In other words, we kept our attention on two main aspects while conducting the analysis: the movie recurring issues (for instance, the relation between fame, success and loneliness) and its scene creation strategies. Namely, the combination of framing, music and other elements. Finally, there are some general reflections about the movie as a whole, contemplating the sections and the chosen sequences analysis. We also propose that the raised debates continue beyond this research.

Key words: Social Psychology, Psychology and Art, Psychology and Cinema, Social Psychology and Aesthetic Experience.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	08
1.1. O começo de tudo	08
1.2. Iconologia e outras áreas.....	11
2. Metodologia.....	18
3. Análise	21
3.1. Análise Geral	22
3.1.1. Seção 1- Prólogo	22
3.1.2. Seção 2- Infância e Adolescência.....	24
3.1.3. Seção 3- Os Primeiros Anos Como Profissional.....	26
3.1.4. Seção 4- Chaplin se Torna Diretor	29
3.1.5. Seção 5- Visita à Inglaterra	35
3.1.6. Seção 6- A Volta aos Estados Unidos	38
3.1.7. Seção 7- O Exílio e a Homenagem	43
3.2. Análise de Sequências Escolhidas	47
3.2.1. Sequência 1- O Desmonte do Vagabundo.....	47
3.2.2. Sequência 2- O Pedido de Casamento.....	56
3.2.3. Sequência 3- O Nascimento do Vagabundo.....	65
3.2.4. Sequência 4- Estrangeiro em Terra Natal	80
3.2.5. Sequência 5- A Morte do Vagabundo	95
3.2.6. Sequência 6- A Homenagem.....	112
4. Sobre o Cinema e o Nosso Objeto de Análise	150
4.1. O filme e suas questões.....	150
4.2. A magia cinematográfica	151

4.3. Ouvir, ver e compreender: a arte da fusão	155
5. Considerações Finais.....	159
6. Referências.....	162
6.1. Bibliografia	162
6.2. Filmografia.....	163
6.3. Musicografia	164
6.4. Suporte eletrônico.....	165

1. INTRODUÇÃO

1.1. O Começo de Tudo

A respeito do trabalho aqui desenvolvido, pensamos que seria interessante falar um pouco sobre o caminho trilhado e o processo de elaboração da pesquisa. Desse modo, conto aqui brevemente um pouco da minha trajetória pessoal enquanto pesquisador. A investigação que foi feita e a que se pretendia fazer no começo do mestrado destoam consideravelmente. Em um primeiro momento, a ideia era fazer uma análise do filme Chaplin (1992), para depois compararmos o que a obra nos mostra com a vida do próprio personagem-título. Faríamos isso através das biografias que serviram de inspiração para a feitura da película. Finalizando, uma discussão entre cinema e história seria travada, pensando em como um afeta o outro, de que maneira um filme reflete a época em que ele foi produzido – ainda que sem essa intenção – e fala de questões ligadas a esse momento histórico específico.

Em verdade, a primeira ideia estava um pouco mal definida. Vida e biografia estavam misturadas na concepção do trabalho. O que eu pretendia era fazer uma comparação com a biografia. Mesmo porque a história de Charles Chaplin só é acessível por meio desse tipo de material: livros, documentos, relatos... Mas não conseguimos ter acesso à sua vida em si, simplesmente por não sermos ele. Dizer isso é uma obviedade, e as questões que o biógrafo enfrenta são relacionadas justamente a essa distância, ainda que ele tenha contato direto com a pessoa. Cabe a ele lidar com essa certa imprecisão. Assim como nós, pois a única opção seria então comparar o filme com uma biografia, ou com depoimentos, entrevistas, esse tipo de fonte.

Primeiramente essa motivação se deu pelo interesse dos estudos envolvendo a psicologia e a arte, em especial o cinema. Podemos expandir as discussões envolvendo todas essas áreas através de análises de filmes e demais objetos artísticos. É uma maneira profícua e proveitosa de estabelecer vínculos entre a psicologia e a arte, sem que reduzamos uma à outra. Isto é, enxergar onde existem temas que podem ser trabalhados a partir da psicologia na obra, sem se esquecer que estamos diante de um filme. Sem que, com isso, deixemos de reconhecer o valor artístico que tal objeto tem e também trabalhem as discussões que ele levanta. Ou seja, preocupar-se também em conhecer mais da própria linguagem cinematográfica.

Durante a graduação, elaborei o meu Trabalho de Conclusão de Curso a partir da análise de outro filme: *Na Natureza Selvagem* (2007), de Sean Penn. Uma das maiores referências bibliográficas utilizadas na ocasião foi Vigotski, estudioso interessado nas questões tangendo a intersecção entre a ciência psicológica e a arte. Mantivemo-lo no rol de autores que compõem as referências da nossa presente pesquisa. E, obviamente, aprofundamos os estudos intercalando as diferentes áreas por meio de outros estudiosos.

A temática escolhida para o mestrado é uma extensão do que desenvolvi inicialmente na minha análise de *Na Natureza Selvagem* (2007). Há algumas semelhanças entre eles. Ambos tratam de personagens inspirados em pessoas que existiram de fato e buscam reconstruir o que teria sido a vivência delas. Creio que a díade realidade *versus* ficção ainda estivesse muito nebulosa na época que fiz o primeiro trabalho, e penso que confundia constantemente o que era encenado com o que foi factual na história de Christopher McCandless (protagonista do filme e pessoa real que inspirou o personagem). Mas também reconhecemos que essa é apenas a ponta do *iceberg*, demos o primeiro passo apenas – isto é, perceber que há diferenças em se tratando de realidade e ficção. Essa ciência, de fato, se deu ao longo do desenvolvimento da dissertação de mestrado. Mesmo porque é muito difícil (se não impossível) não confundir uma categoria com a outra eventualmente.

Os rumos da pesquisa se desviaram, e parte desse objetivo inicial que descrevemos antes perdeu o sentido. Mantivemos a ideia da análise do filme, mas sem a preocupação de estabelecer um paralelo com a biografia do criador do Vagabundo. Verossimilhança era a palavra do momento. Uma das intenções dessa comparação era encontrar as diferenças e semelhanças entre o Chaplin fílmico e o Chaplin biográfico. Quão fidedigno à pessoa descrita na biografia seria esse personagem? Perguntas como essa seriam um dos temas centrais do trabalho. Porém, como dito, essa ideia foi perdendo o sentido. O contato com certos tipos de bibliografias e diversas discussões decorridas das mesmas serviram de motivação para tal. Especialmente no que tange às pesquisas ligadas à iconografia, uma forma de estudo descritivo de imagens.

Percebi então que não havia necessidade de fazer uma comparação mais pormenorizada entre o filme e a biografia. Justamente porque se o que se desejava com isso era discutir as relações entre realidade e ficção, poderíamos assim proceder sem entrar em tamanho detalhamento. Se estivermos suficientemente atentos somos capazes de perceber que um filme sobre a história (ou a biografia de) uma pessoa jamais

corresponderá exatamente a essa mesma história em que ela se baseia. Isto porque a linguagem cinematográfica nos mostra a realidade ao mesmo tempo que a distorce ao seu bel-prazer, buscando com isso construir uma narrativa. Quando notamos isso já estamos discutindo seus efeitos e relações entre o que é real e o que é ficcional.

Ademais, um filme por si só já é uma fonte inesgotável de reflexão. Não seria necessário, e tampouco proveitoso, averiguar quão similar ou não com o Chaplin real seria o Chaplin personagem. Se já sabemos que estamos tratando de objetos diferentes quando falamos em uma pessoa real e em um personagem baseado na mesma, fazer comparações entre um e o outro torna-se prescindível. Estejamos apenas atentos para não confundir o que é encenado com o que não é. Essa é uma tarefa particularmente difícil de cumprir, uma vez que o filme nos convida a misturar as duas instâncias.

A consideração da obra como reflexo do seu tempo – embora seja uma questão interessante e pertinente – nos levaria a analisá-lo sob outra óptica. Para isso seria necessário nos aprofundarmos em estudos envolvendo a história e o cinema. Não descartamos a ideia de discutir os assuntos que o filme propõe, mas não ousamos lidar com dados históricos sobre o momento exato em que Chaplin (1992) foi feito. Identificamos temas centrais suscitados pela obra e refletimos acerca deles.

Então, por fim, o que aqui apresentamos é uma análise do próprio filme. É um estudo dentro da psicologia social do cinema, onde a iconologia aparece para ampliar os resultados da pesquisa. Dizemos tratar-se de uma psicologia social do cinema pois nos preocupamos tanto com a construção fílmica em seu aspecto mais artístico (uma avaliação cuidadosa de elementos como as atuações e a luminosidade das cenas), de modo geral referida como dimensão estética, como também o debate dos assuntos que a obra propõe através de sua narrativa, os quais suscitam reflexões acerca de sua dimensão simbólica. Poderíamos ter uma ênfase maior na música, na paleta de cores ou em quaisquer outros elementos. Mas os rumos percorridos durante a pós-graduação nos levaram a tomar essa influência do estudo das imagens na leitura do objeto artístico.

Dentro das disciplinas e dos textos estudados, tivemos um contato maior com esse tipo de investigação. Então, antes de continuarmos, cremos que seja importante apresentar um breve panorama de que ideias a respeito das imagens estamos querendo trazer para a pesquisa.

1.2. Iconologia e outras áreas

Uma mudança brusca na forma como passamos a enxergar as imagens veio a partir do que Baitello (2005) nos revela da sua origem. Uma *imago*, na Antiga Roma, era uma máscara feita artesanalmente para representar um morto. Dessa maneira, tal artefato já carregava em si uma contradição: a presença de uma ausência e, ao mesmo tempo, a ausência de uma presença. Essa ideia veio como que um golpe na minha percepção sobre as imagens. Pois isso significa que elas existem como uma resistência à morte e ao esquecimento. É um constante firmar-se no mundo. Mais do que isso, não percebemos as imagens apenas através da visão em si.

Se repararmos bem, podemos nos pegar surpreendidos por pensar imageticamente. Uma ideia ou um pensamento podem surgir sem que se expressem verbalmente. Através de quadros, imaginando uma situação, por exemplo. Elas podem se manifestar visualmente, como é mais comum, mas se estivermos atentos, na realidade os sons podem nos remeter a imagens, assim como os cheiros e outros fenômenos perceptivos. E ainda que nem entremos no mérito de pensarmos a respeito dessas outras evocações, é fato que vivemos hoje, como o próprio Baitello (2005) diz, numa selva das imagens. Elas estão por toda parte, tomaram conta de tudo, nos cercam a todo momento. Nada mais justo que estudá-las e compreendê-las.

Também há outro tópico importante no que tange às imagens. Diz-nos Baitello (2005) que podemos classificá-las em exógenas e endógenas. As primeiras negam sua origem mortal, enquanto as segundas se aproximam. Toda e qualquer imagem está inerentemente ligada à morte e à sua resistência por nossa parte, mas nem todas que são produzidas revelam essa qualidade. As imagens exógenas são assim chamadas pois fazem referência a si mesmas, fugindo de seu sentido original e mantendo-se superficiais. As endógenas, entretanto, têm maior potencial dialógico com a mortalidade e reconhecem seu nascimento. São as imagens que nos captam pelas entranhas, e por isso são assim chamadas. Diferente de suas irmãs exógenas, que se mantêm na beirada do oceano da mortalidade. Isso é particularmente importante quando pensamos no conteúdo imagético que se dispõe sobre nós. Faz-nos refletir o quanto aceitamos a mortalidade ou a negamos veementemente.

Dando continuidade a esse estudo, temos também as contribuições teóricas de Panofsky (1986), por muitos considerado como o pai da iconologia. Embora ele centrasse

o seu trabalho em análises de obras renascentistas, é plenamente cabível que apliquemos o seu método de compreensão imagético para outras formas de manifestação das mesmas. Como é o nosso caso; a análise fílmica. Em sua concepção, haveriam três camadas identificáveis numa obra. São elas o tema primário (ou natural), o secundário (ou convencional) e o significado intrínseco (ou conteúdo).

O tema primário é, como o próprio nome diz, a primeira instância a ser considerada. É nela que enxergamos o que há de mais básico em uma obra. Panofsky atém-se à pintura, então, mantendo-se fiel aos seus exemplos, neste nível identificamos se a combinação de certos traços e cores representam uma pessoa, um animal, uma planta, etc. A partir do tema secundário, lidamos com uma profundidade maior dessas representações. Certas figuras com certos artefatos nas pinturas renascentistas eram identificadas como uma ou outra deidade, santo, virtude, vício, enfim. Apenas para deixar mais claro do que estamos tratando:

Tema secundário ou convencional: é apreendido pela percepção de que uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, que uma figura feminina com um pêssego na mão é a personificação da Veracidade, que um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia, ou que duas figuras combatendo entre si, numa dada posição, representam a Luta entre o Vício e a Virtude. Assim fazendo, ligamos os motivos e as combinações de motivos artísticos composições com assuntos e conceitos. (PANOFSKY, 1986, p. 2).

Ou seja, no contexto das pinturas analisadas pelo autor, havia regras de como se deveriam representar determinadas figuras. Suponhamos que um pintor quisesse representar determinado santo em seu quadro. Para isso, era necessário que essa figura tivesse algumas características específicas, tornando possível a identificação. Se o pintor não seguisse essas convenções ele falharia em seu objetivo. Não bastava pintar um homem qualquer para representar um santo. Para cada figura, diferentes características deveriam estar presentes. Esse é o segundo nível de análise, correspondente às convenções de como se representar certas figuras ou ideias. É um passo a mais que o primeiro nível, por conta da especificidade requerida. Por fim, teríamos então o significado intrínseco, o conteúdo da obra trabalhada, ou simplesmente o terceiro nível de análise. Novamente, citando o próprio Panofsky (1986), eis o que ele nos diz a respeito:

Significado intrínseco ou conteúdo: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e, portanto, esclarecem, quer através dos "métodos de composição", quer da "significação iconográfica". (PANOFSKY, 1986, p. 3)

Percebe-se que há uma progressão nas avaliações dos temas elencados por Panofsky (1986). Num primeiro momento, as figuras em seu estado mais básico. Depois, o que essa ou aquela figura representa de fato, dentro da obra. Por fim, um aspecto mais amplo, pensando no contexto social onde nasceu o conjunto dessas significações.

Numa análise aprofundada de um quadro hipotético, digamos que haja a figura de dois homens e uma mulher. Esse é o primeiro nível. Supomos então que, entrando no segundo nível de análise, identificamos um santo, um rei e uma rainha. As figuras de antes não são simplesmente mais dois homens e uma mulher, mas sim figuras específicas reconhecíveis pela maneira como foram retratadas. Por fim, no terceiro nível analítico, pensaríamos além disso tudo. O que essa pintura revelaria da época em que foi pintada, no lugar em que foi criada, e como aspectos particulares dessa época estão contidos na obra. Ou seja, a dimensão simbólica é levantada no terceiro nível de análise proposta pelo autor.

Ainda tratando de iconologia, temos as considerações de Pierre Francastel a respeito da temática. Antes de falar sobre as imagens, ele nos fala um pouco das obras de arte. Para isso, ele se atém à questão da forma de uma obra, assim como a sua estrutura. A diferença entre a forma e a sua estrutura reside na atenção que damos a determinadas características. A forma é a sua aparência sensível, desconsiderando seus elementos internos, vista como um todo. Porém:

Para compreender a forma, é preciso entender, não apenas a totalidade, mas também os elementos e, além disso, a relação que estes estabelecem com os que se encontram associados à forma e com os que denotam o conjunto das experiências comuns do artista e dos espectadores. (FRANCASTEL, p. 28, 1983)

A estrutura seria justamente a visualização dessas partes menores em relação entre si e com o todo. Uma consideração valiosa do autor é a de que são problemáticas distintas,

mas que se somam, avançam os estudos das obras de maneira progressiva, por integração de diferentes aspectos.

Em seu pensamento é importante a distinção entre homogeneidade e heterogeneidade dessa forma. Francastel (1983) diz-nos que não há uma interpretação absoluta e final de qualquer obra que seja. Há diversos motivos para isso. Cada um terá um conjunto de experiências anteriores (muitas delas ligadas à memória, inclusive) que influirá na sua percepção do objeto artístico. Além do que, o conhecimento (ou a sua ausência) de determinadas contingências históricas que se refletem na maneira como uma obra foi realizada também afetam a percepção do espectador. Muito importante também é a consideração do autor de que o que se pretende enquanto obra e o que se resulta disso são coisas distintas. Há, portanto, uma heterogeneidade, uma diferença entre o objeto produzido e o que o artista pretendia realizar. Assim como todos os outros pontos levantados impedem uma interpretação única e final desse mesmo objeto. Seguindo essa linha de raciocínio é que chegamos, finalmente, ao campo das imagens.

As obras são recortes de uma realidade, buscando trazer relações de causalidade entre esses diferentes pedaços, segundo Francastel (1983). Mas isso é uma montagem, é uma artificialidade. Por isso mesmo que não se pode considerar que a projeção sensível de uma determinada imagem esteja presente em algo do tipo, ainda que seja a intenção do seu autor. É como se não fosse a coisa em si, pois ela está em diálogo com outras imagens, registradas em outro momento, e o conjunto todo vira algo distinto das imagens originais separadas. É uma ideia interessante a se considerar. Diz o autor:

O termo da imagem é tão ambíguo como o de estrutura. É de qualquer forma ingênua a ideia de que o espírito, ao pensar, cria automaticamente conjuntos de signos visuais bem organizados e transmissíveis enquanto tal. Qualquer imagem mental tem a mobilidade do movimento do espírito. Estranha ilusão, a de alguns filósofos, que imaginam que a consciência cria espontaneamente representações estáveis e transmissíveis. Nenhuma imagem é isolável de todas as que a precedem e das que se lhe seguem. Só há imagens integradas num movimento mental. (FRANCASTEL, 1983, p. 30)

É da capacidade de certas pessoas de aglutinarem determinadas imagens em sequência, darem-lhe características que consideraríamos humanas e complexificar a relação – de forma que possamos nos identificar ou entender alguma situação como posta nessa sequência – que o nosso imaginário é evocado.

Falemos então de um autor que já mencionamos anteriormente: Vigotski. Assim como Panofsky, ele não trabalhou com o cinema, mas seus escritos trazem grande contribuição para uma compreensão mais aprofundada da arte. Seu método psicológico de análise artística – o chamado objetivo-analítico – busca compreender como a composição de uma obra evoca sentimentos e emoções. Sendo assim, ao tratarmos do cinema, a intenção é perceber como a combinação dos sons com os enquadramentos e outros elementos mais despertam a sensibilidade humana. Vigotski (1999) insiste que esse estudo é direcionado para o objeto artístico. Não lhe interessa o que o artista pretendia ou como o espectador percebeu a obra, mas sim a própria obra de arte. A nossa produção acadêmica vale do mesmo princípio. Consideração vigotskiana interessante também é a ideia de que uma obra de arte é um rearranjo das formas cotidianas. Ela se vale de elementos da vida real, mas não equivale a mesma. Nesse rearranjo, somos capazes de perceber de outra maneira tais elementos. Em sua metáfora, Vigotski (1999) diz que uma obra de arte está para a vida como o vinho está para a uva: sabemos que há uma ligação entre os dois, mas há uma transformação e uma diferenciação entre o produto final e a matéria-prima.

Outro aspecto muito importante das ideias vigotskianas é a distinção entre o que é o *conteúdo* e a *forma* de uma obra. Não confundamos com o “conteúdo” (o significado intrínseco) descrito por Panofsky anteriormente. O conteúdo para Vigotski (1999) é aquilo que pode ser descrito objetivamente. No caso do nosso filme analisado, por exemplo, diríamos tratar-se da história de vida de um artista, desde a sua infância até a velhice, considerando também seus dramas pessoais e a relação dele com sua própria arte. Entretanto, podemos nos perguntar, como isso tudo é-nos contado? Entra em jogo então a forma. É ela quem diz de que maneira foi essa infância, por meio dela que haverá uma maior ou menor ênfase na música, no uso de planos mais fechados ou abertos ou quaisquer outros meios de se narrar a história. Esse é o aspecto genuinamente artístico de uma obra, pois transforma o cotidiano e nos permite emocionar e refletir. O método objetivo-analítico proposto pelo autor busca aí investigar um objeto artístico, por meio da sua forma.

Entrando um pouco no campo da experiência estética temos um autor interessante para evocar. Trata-se de Arnold Berleant. A respeito do cinema propriamente dito, ele elucubra a questão trazendo à tona dois importantes elementos: o tempo e o espaço fílmicos. Conceitos originalmente oriundos da física, mas que logo encontraram abrigo

na psicologia e em outras ciências humanas. É aqui o nosso caso. A proposta de Berleant (1993) é que a corrida espaço-temporal no cinema é distinta da que vivenciamos cotidianamente. O cineasta tem total controle sobre o tempo em sua obra, uma vez que é capaz de controlar os sons que são reproduzidos, os lugares que são vistos, etc. A montagem final do filme é resultado do que ele espera transmitir. É como que uma espacialização do tempo, e por isso, uma experiência distinta daquela do tempo cronológico. Diferentes camadas se misturam criando essa percepção, em cenas onde passado, presente e futuro ocupam o mesmo espaço.

Justamente por haver uma proximidade entre os autores na forma de pensar que se decidiu por considerá-los na análise. Embora sejam de escolas distintas, nacionalidade e formação também diversas, podemos estabelecer alguns paralelos entre eles. A seguir, levantaremos alguns desses comparativos. É o caso, por exemplo, das considerações a respeito do tempo fílmico que Berleant (1993) e Vigotski (1999) trazem. Pretendemos, inclusive, discutir a questão com mais profundidade *a posteriori*. Mas em suma, eis o que acontece. As películas têm um tempo próprio, diferente do tempo cronológico a que estamos acostumados no dia-a-dia, segundo o que nos diz Berleant (1993). Aliás, o autor vale-se da ideia da sinestesia nos filmes, uma vez que os percebemos multissensorialmente. Ao mesmo tempo que nossos olhos são recrutados, também o são os ouvidos e os demais órgãos dos sentidos. Seguindo o mesmo raciocínio, não há uma separação clara entre tempo e espaço na obra fílmica, tudo é tão difuso que a percepção desses elementos todos é simultânea.

Ora, sobre as obras artísticas, Vigotski (1999) tem uma ideia comparável a essa. Ele expressa o seu pensamento de que a corrida temporal é diferente na arte, mas ele foca em outro aspecto da questão. Em um de seus exemplos, o autor nos propõe que imaginemos um assassinato relatado em um romance. Se a obra nos apresenta de cara a cena do crime, com o desenrolar da história acontecendo regressivamente para entendermos como o assassinio se deu, temos uma impressão sensível. Por outro lado, se o romance se desenrola de maneira mais cronológica, com o assassino em busca de sua vítima, sem que saibamos de imediato se ele atingirá o seu objetivo ou não, reagiremos completamente diferente. De qualquer forma, a obra está livre das amarras cotidianas nesse sentido, pois não há a necessidade de aplicar o tempo cronológico. Somos capazes de entendê-la igualmente. Não há estranhamento no tempo que vai e volta, estamos acostumados a tal efeito artístico. A questão é que esse recurso pode ser utilizado ao bel-

prazer dos artistas para nos evocarem emoções diversas. E mesmo que a história ocorra mais cronologicamente é por conta de uma escolha estética dos autores. De uma forma ou de outra, percebemos que há diversas formas de a arte nos propor uma percepção espaço-temporal e sensorial distinta da que estamos acostumados na vida cotidiana.

A ideia de que uma obra utiliza componentes da vida para produzir algo diferente também parece encontrar paralelo com o pensamento de Francastel. Isso tudo nada mais é que uma artificialidade, e lembremos da origem da palavra, onde “arte” significaria técnica, criação. O étimo “artificial” parte da mesma origem, embora o significado tenha rumado o sentido de algo criado também, porém falso, superficial, etc. Um dicionário etimológico se encontra nas referências, caso haja o interesse de averiguação. Seja como for, a consideração de Francastel de que a arte cinematográfica combina imagens e sons desconexos para criar sentidos novos também encontra familiaridade com o que apresentamos.

Outras comparações mais entre os acadêmicos mencionados poderão ser estabelecidas, mas isso será feito mais calmamente depois, após a análise do filme e com base na mesma. Falaremos também de Angelo Moscarillo, autor muito importante para a nossa compreensão da arte cinematográfica. Lembremos o leitor de que não estamos fazendo uma análise teórica dos autores tratados, mas procurando utilizá-los como forma de investigar melhor o objeto em questão. Daí que todos eles têm origens diversas e são de campos distintos. Cremos que assim podemos construir mais profundamente uma psicologia social do cinema, com base em estudos de algumas áreas correlatas, que podem perfeitamente se encaixar nas investigações.

Partindo desse princípio que utilizamos três autores clássicos: Francastel, Panofsky e Vigotski. Os demais autores, mais atuais, nos auxiliam na revisão destes, além de proverem as próprias ideias e contribuições. São eles Berleant e Baitello. Nosso objetivo nessa pesquisa é, portanto, conciliar a psicologia social, a iconologia, a arte e o cinema. Para isso propomos a análise do filme Chaplin (1992), enxergando-o sob a óptica das diferentes áreas citadas, sem que nenhuma se reduza à outra. Pretendemos discutir as temáticas apresentadas pela obra, identificar as suas estratégias de combinação de elementos técnico-artísticos (a música, enquadramentos, dentre outros) e estabelecer o intercâmbio entre os variados campos de conhecimento utilizados.

2. METODOLOGIA

Cada um dos autores citados anteriormente tem pontos diferentes quando pensamos na avaliação de uma obra de arte. Pensando nisso, estabelecemos aqui um método cuja formulação procura abarcar o máximo dessas formas de se observar o objeto. Na medida do possível, é uma síntese das referências.

O resultado metodológico é uma análise fílmica que se divide em duas, a saber: a Análise Geral e a Análise de Sequências Escolhidas. Os nomes são autoexplicativos. Na primeira faremos uma avaliação do filme como um todo, enquanto que na segunda algumas sequências específicas serão investigadas.

Para organizar o trabalho – e como parte do que consideramos ser pontos relevantes de pesquisa – a Análise Geral será feita por seções. De acordo com o momento da história do filme e com os seus acontecimentos teremos uma seção. Elas totalizam 7 no filme. São elas:

- Seção 1- Prólogo (de 00min a 04min32s);
- Seção 2- Infância e Adolescência (de 04min32s a 17min01s);
- Seção 3- Os Primeiros Anos Como Profissional (de 17min01s a 46min59s);
- Seção 4- Chaplin se Torna Diretor (de 46min59s a 01h14min36s);
- Seção 5- Visita à Inglaterra (de 01h14min36s a 01h20min47s);
- Seção 6- A Volta aos Estados Unidos (de 01h20min47s a 02h04min19s);
- Seção 7- O Exílio e a Homenagem (de 02h04min19s a 02h24mins40).

Não há uma divisão formal da obra, ou seja, ela não é declaradamente separada em seções (ou “capítulos”, como também chamaremos essas divisões), como aqui fizemos. Essa partição é, portanto, artificial, mas julgamos ser necessária para melhor compreender o objeto. Assim, fica mais claro como as mudanças ocorrem no desenrolar da narrativa e como podemos compreendê-las. A forma como os personagens se transformam, os tipos de conflito e outras questões que o filme proponha.

Ainda falando da Análise Geral, há mais uma divisão que foi feita, dentro dela mesma. Tratam-se das categorias de análise da seção. Consideramos 4 elementos fundamentais no entendimento das cenas. São eles: atuações, música, planos e cenários

e, por fim, luz e fotografia. Em cada uma das seções avaliaremos como os personagens são retratados (e a interpretação dos atores), o elemento musical (e também a sua ausência), os diferentes lugares e enquadramentos do filme, assim como as cores e as tonalidades predominantes nas cenas. Por fim, uma síntese da seção em questão será feita, com base no que pudemos observar a partir dessas categorias.

Na segunda parte da análise selecionaremos algumas sequências do filme para nos aprofundarmos. As categorias levantadas anteriormente serão consideradas, mas também nos deteremos melhor nas discussões iconológicas. Além disso, traremos mais à tona reflexões feitas a partir da construção das cenas e de temáticas que possam ser frequentes na obra de arte. As sequências escolhidas totalizam 6 dentro do filme. São elas:

- Sequência 1- O Desmonte do Vagabundo (de 00min a 04min32s);
- Sequência 2- O Pedido de Casamento (de 23min50s a 27min25s);
- Sequência 3- O Nascimento do Vagabundo (de 35min59s a 40min41s);
- Sequência 4- Estrangeiro em Terra Natal (de 01h14min36s a 01h20min47s);
- Sequência 5- A Morte do Vagabundo (de 1h44min10s a 1h48min18s);
- Sequência 6- A Homenagem (de 2h08min57s a 2h20min32s).

Mencionemos a primeira sequência para dar uma ideia ao leitor do que ele encontrará na análise. Em O Desmonte do Vagabundo procuramos entender como o ato de Chaplin tirar a maquiagem e o figurino do seu personagem, o Vagabundo, nos revela muito dos caminhos do próprio filme. Além de propormos algumas reflexões a respeito das imagens, de máscaras e outros assuntos mais. É a cena que inaugura a obra e que nos dá uma ideia de como será a película. Todas as sequências em questão tiveram o privilégio de serem escolhidas por considerarmos que são mais sensíveis que as demais. No sentido de que a forma como elas foram compostas procuram emocionar mais o espectador do que outras, assim como também nos revelam mais do protagonista do que em outros momentos. Não à toa que quase sempre são cenas em que o personagem está sozinho, lidando com questões pessoais ou revelando características fortes de sua personalidade.

Não enxergamos nada que a câmera não pretenda nos mostrar em um filme, e nessas sequências em questão percebemos com maior clareza as aflições do âmagô do personagem principal. Obviamente que um filme tem uma história contada a partir da

relação de um ou mais personagens principais com o mundo e outros personagens que os cercam, mas nos parece que nas sequências escolhidas a câmera deseja que percebamos melhor a forma como o protagonista se relaciona consigo mesmo e seus próprios desejos, anseios, dúvidas e impressões. São também momentos mais cruciais da obra, onde grandes acontecimentos mudam os rumos da narrativa.

3. ANÁLISE

Esta análise será feita também baseada nas considerações de Penafria (2009) a respeito do tema. Ela traz pontos importantes, como a diferenciação da crítica e a análise do filme propriamente dita. O que é mais essencial quando pensamos em análise é pensarmos que ela parte do pressuposto de que estamos decompondo o filme. Não há uma única forma de se fazer isso, mas o caminho mais comumente percorrido consiste na separação por elementos, como estrutura da obra, seus sons e imagens, etc. Exatamente como procederemos a seguir. Essa desconstrução é feita para que o funcionamento fílmico possa ser melhor entendido e interpretado. Diríamos até que é essencial quando pensamos na obra como objeto de pesquisa. A crítica, por outro lado, tem outra finalidade.

Já a crítica tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme – trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade, ...). Este tipo de discurso não é, pois, uma análise propriamente dita, mas poderá beneficiar do trabalho de análise que consideramos anterior a uma atribuição de um juízo de valor. Ou seja, consideramos que a atribuição de um juízo de valor deverá ser suportada por uma decomposição do filme em causa. E a nosso ver, a crítica de cinema encontra-se algo afastada dessa atividade que poderia servir-lhe de suporte e dar-lhe uma maior consistência de discurso: a análise. (PENAFRIA, 2009, p. 2)

De fato, crítica e análise são atividades distintas, mas interligadas. Penafria (2009) entra no mérito de dizer que falta à crítica, muitas vezes, um trabalho analítico para que esta seja feita melhormente. Não nos cabe dizer se isso de fato procede, por falta de conhecimento a respeito e por não ser esse o foco do nosso trabalho. Entretanto, é interessante saber da diferença de uma e outra forma de se debruçar sobre a obra.

Pensando nas considerações da autora, e para organização da pesquisa, formulamos a seguir uma ficha técnica com algumas das principais informações referentes à película. Finalmente, depois disso, segue-se a análise que explicamos anteriormente.

Título (em português): Chaplin.

Título original: Chaplin.

Direção: Richard Attenborough.

Ano: 1992.

Países: Estados Unidos, Japão, Itália, França e Reino Unido.

Gênero: Biografia, drama e comédia.

Duração: 2 horas, 24 minutos e 40 segundos.

Sinopse: Um filme sobre a vida de Charles Chaplin, mestre da comédia cinematográfica. Conhecemos todos os seus problemas e percalços desde a infância até o fim da vida.

Elenco principal: Robert Downey Jr. (Charles Chaplin), Geraldine Chaplin (Hannah Chaplin), Paul Rhys (Sydney Chaplin), John Thaw (Fred Karno), Moira Kelly (Hetty Kelly/Oona O'Neill), Anthony Hopkins (George Hayden), Dan Aykroyd (Mack Sennett), Marisa Tomei (Mabel Normand), Penelope Ann Miller (Edna Purviance), Kevin Kline (Douglas Fairbanks), Maria Pitillo (Mary Pickford), Milla Jovovich (Mildred Harris), Kevin Dunn (J. Edgar Hoover), Deborah Moore (Lita Grey), Diane Lane (Paulette Goddard), Nancy Travis (Joan Barry), David Duchovny (Roland Totheroh), James Woods (Joseph Scott).

Trilha sonora: John Barry.

Escritores: David Robinson (livro baseado), Charles Chaplin (livro baseado), Diana Hawkins (história), William Boyd (roteiro), Bryan Forbes (roteiro) e William Goldman (roteiro).

Produção: Richard Attenborough e Mario Kassar.

Distribuidora: TriStar Pictures.

3.1. Análise Geral

3.1.1. Seção 1- Prólogo (de 00min a 04min32s)

Atuações

Apenas um personagem em cena: o Vagabundo que se transforma em Charles Chaplin. Compenetração intensa do personagem na ação que executa. Vagarosidade e

sensibilidade na transformação. Um diálogo ao fim da cena, com a ausência das figuras que conversam. São elas George e Chaplin. Há casualidade e amizade em suas falas.

Música

Uma peça profunda e lenta, composta por piano e cordas. Ela começa com tons graves e médios, mas algumas notas mais agudas que surgem ao longo da execução lhe dão tenacidade, contrastando, complementando e tornando-a mais vivaz.

Planos e cenários

Presença constante e quase que integral de *close-ups* e *close-ups* extremos. Não se sabe ao certo qual o lugar em que o personagem está, mas aparentemente é um camarim.

Luz e fotografia

Este capítulo inicial é preto e branco na maior parte do tempo, num tipo de tonalidade levemente azulada nos matizes claros. Apenas no fim há uma coloração mais variada, onde podemos perceber um lugar um pouco escuro, apesar das luzes do espelho e do abajur. Há uma aparente claridade vinda da fresta de uma janela também, mas o ambiente é amadeirado, o que mantém essa certa escuridão nos tons.

Síntese

O prólogo é breve e apresenta o Vagabundo desfazendo-se lentamente até se tornar o seu criador: Charles Chaplin. A sensibilidade e a leveza com que nos deparamos diante da combinação dos elementos pode nos levar a pensar que não conheceremos tanto a personagem, mas mais o ator (embora, dentro do contexto do filme, tal ator seja interpretado por outro, tornando-se um personagem igualmente). Isso se reforça pelo fato de notarmos uma narração ao fim do capítulo, por meio do qual saberemos que a história de alguém será contada por essa própria pessoa. Metaforicamente, podemos até imaginar que o primeiro *frame* do Vagabundo abrindo uma porta simbolize isso: ele se abrirá com George e com o público, partilhando de suas memórias.

3.1.2. Seção 2- Infância e Adolescência (de 04min32s a 17min01s)

Atuações

As atuações são, em geral, sóbrias e cotidianas. Nisso já percebemos como o filme procura dialogar com a realidade, como se não se tratasse de uma obra ficcional. O que se destaca um pouco disso é a loucura da mãe de Charlie, dando um contraponto dramático, apresentando um conflito. No começo ela parece bem, mas notamos a mudança em sua fisionomia ao longo da seção. Ela passa a trazer um ar inquieto e destoante da realidade. A atuação da plateia efervescida logo no começo da seção também se sobressai. É um público bem passional, porque odeia quando a mãe de Chaplin canta, mas fica absolutamente encantada quando o pequeno Charlie entra em cena. Enquanto criança, o protagonista parece ser mais irrequieto e traquinas. A sua peraltice se mantém enquanto adolescente, porém ele se mostra mais tímido e reservado, mas gentil também.

Música

Não há muita presença sonora nesse capítulo, exceto pela comparência constante dos sons diegéticos, isto é, os sons dos ambientes, tais quais as vozes, e os passos das pessoas. Mas quando alguma música é tocada (incluindo a abertura dessa parte da história) há sempre um tom alegre e animado. Também percebemos um tom infantil nas músicas, no sentido de remeterem a traquinagens e diabruras.

Planos e cenários

Quase nenhum *close-up*, se compararmos esse momento com o anterior. Há muitos planos gerais médios e planos gerais, mostrando, respectivamente, os personagens mais ou menos do joelho para cima ou de corpo inteiro. Alguns planos gerais extremos também, onde os personagens aparecem em tamanho reduzido, como um elemento menor dentro de um cenário mais amplo (MERCADO, 2011). Percebemos que boa parte da seção se passa em algum bairro pobre da Inglaterra, onde várias famílias vivem em condições muito simples. Cenas mais breves mostram o teatro onde Charlie se apresenta no início da seção, hospício onde ele internou a sua mãe e a *workhouse* para onde ele foi mandado quando era criança. Mas, ainda assim, lugares que parecem estar próximos àquele contexto bairrista. A seção termina com uma cena em um ambiente diferente, entretanto. O irmão de Chaplin o leva para as proximidades de um rio, onde ele se encontra com o Sr. Karno para procurar trabalho. O lugar é bem diferente do que vimos antes. É um local próximo a uma floresta, possivelmente afastado da cidade.

Luz e fotografia

Um pouco mais de variedade de cor em relação ao prólogo, mas ainda assim, muita escuridão. Há muitos tons de cinza e marrom, como os tijolos das casas. Um capítulo também um pouco mais claro que o anterior, mas sem muita luminosidade, mesmo em ambientes mais claros. Na cena final da seção, quando Chaplin conhece o Sr. Karno, há mais luz, derivada de cores como o verde – da floresta próxima – e o vermelho e amarelo do carro que aparece. Mesmo o marrom é mais vivaz nesse momento, aparecendo no barco, na floresta e na casa. Apesar de o céu estar um tanto nublado, o novo ambiente nos dá um certo alívio e uma sensação de conforto, por conta da claridade e das cores mais vibrantes.

Síntese

Aqui inicia-se a história de Charles, segundo a sua narração. Ainda que, efetiva e sonoramente, ela não acompanhe a seção ou o filme como um todo. Basta pensarmos que a narração nos chama não só pela audição, mas por todos os sentidos possíveis. Se vemos um pequeno Charlie cantando para uma plateia popular, é porque isso é a sua história sendo contada, sem a necessidade de ele falar algo de fato. Até mesmo porque, filmicamente, as cenas remontam o que o velho Chaplin estaria falando para o seu amigo, George. Considerando isso então, o filme começa seguindo uma certa linha cronológica, mostrando os primeiros anos de vida do protagonista e o seu entorno para que mais tarde se avance conforme o amadurecimento do personagem. Percebemos também o que o Prólogo já antecipava: a história de Charlie, e não a do Vagabundo. E a forma como isso é contado procura dar um ar de realidade, ainda que o espaço seja ficcional.

Na seção, a presença frequente de planos mais amplos possivelmente mostre que a família de Charlie era só mais uma como outra qualquer naquele ambiente. Eles não se diferenciavam de tantas outras famílias pobres daquele bairro. Isso se reflete também nas atuações simples, no sentido de que não vemos grandes emoções na maior parte da seção. Algo mais realista e sóbrio no encenar. Os tons enegrecidos favorecem essa ideia, fazendo-nos pensar até mesmo que há uma certa tristeza, só que sem exageros. Uma melancolia cotidiana, de fato. A ausência quase que total de música também dá um ar de cotidianidade sem muitos floreios ou idealizações, onde a alegria é passageira, tal qual o elemento musical. Uma perspectiva de mudança se projeta ao final dessa parte, quando Chaplin vê no Sr. Karno a possibilidade de trabalhar como artista e, quem sabe, ter uma

vida um pouco melhor. Isso se reflete no ambiente agradável e tranquilo em que a cena se passa, assim como a sua coloração mais vívida.

3.1.3. Seção 3- Os Primeiros Anos Como Profissional (de 17min01s a 46min59s)

Atuações

A partir daqui faremos uma análise mais individualizada dos personagens, já que eles começam a ser mais numerosos e alguns são mais vitais para o desenrolar da história. Os personagens mais relevantes também costumam aparecer bastante, então será interessante mostrar como eles mudam ao longo do percurso fílmico. Isso não quer dizer que todos os personagens que aparecerem receberão uma análise específica, pois alguns deles não têm força de influência suficiente na história para isso. Queremos dizer que um ou outro personagem não tiveram grande destaque na narrativa, sua presença pouco ou nada muda os rumos. Tampouco geram conflitos ou soluções para os mesmos. Claro, pensando na história como retratada no filme, não necessariamente como se deu de fato fora da ficção.

Charles Chaplin: Já durante a sua infância e adolescência, percebemos uma certa ousadia no menino Charlie, mas são nos seus primeiros anos como adulto que ele se mostra determinado a conseguir o que quer. Enquanto adolescente ele parecia ainda um pouco tímido, porém agora isso não se nota mais. Vemos essa coragem e essa audácia quando ele pede Hetty em casamento, quando convence Mack Sennett de que era ele o ator que ele tinha convocado, quando chega a falar com ele sobre o seu desejo de dirigir, etc. Como velho, talvez ele seja um pouco mais sincero quanto ao que sentia nos anos de juventude. Revelando, por exemplo, sentir que era horrível atuando com Sennett, e que ter inventado o Vagabundo o salvou. Assim como o desapontamento por nunca ter conseguido ficar com Hetty.

Hetty Kelly: A jovem não aparece muito, mas ela parece tímida e doce. Um pouco inocente também, talvez pela pouca idade. Aliado a isso, podemos supor que ela é uma menina que se surpreende muito com as coisas, que fica maravilhada por demais com espetáculos artísticos, assim como situações inesperadas. Seu olhar surpreso diante da impossibilidade de jantar com o protagonista no restaurante em que eles vão demonstra isso. Segundo o filme, temos a impressão de ser Hetty a primeira moça a despertar algo

em Chaplin. Haja visto que no momento em que eles se conhecem ele estava rodeado de mulheres se aprumando, prestes a se apresentarem, sem que, entretanto, qualquer uma pareça despertar-lhe muito o interesse. Mas, entre os dois, algo parece surgir.

Sydney Chaplin: Antes mal vimos o irmão de Chaplin. Ele chega a mencionar que Syd tinha recebido treinamento para navios e tinha ido para o mar enquanto o Charlie adolescente vivia com a mãe. Sydney aparece bem no fim dessa seção assim como na anterior, quando apresenta Charlie ao Sr. Karno. Dessas aparições já podemos notar uma determinação forte no personagem, assim como o irmão. Logo notamos a intimidade dos dois, quando eles se reencontram e brincam bastante, conversam animadamente, etc. Há um pouco de tristeza quando o protagonista descobre que sua mãe continuava doente e que Hetty havia se casado. Mas Syd busca consolar o irmão, não o deixa se abater por isso, sinalizando a proximidade dos dois.

Mack Sennett: Um homem que pouco se vê sorrir, parece constantemente estressado pelo trabalho como diretor, gritando e se irritando com frequência. Algo no mínimo irônico, considerando que ele produzia comédias. Tem a mania de cuspir em um vaso, talvez para aliviar o *stress*. Não tem muita paciência e nem muitos rodeios para falar. Um momento em que isso se nota é quando Charlie aparece procurando por ele, dizendo que ele tinha mandado um telegrama para contratá-lo. Sennett o olha da cabeça aos pés e logo o dispensa, dizendo que não tinha contratado um jovem, mas sim um velho que interpreta um bêbado. Chaplin então hábil e performaticamente mostra que era ele mesmo quem Sennet procurava, convencendo-o. Não fosse isso, Mack não teria disposição para dar-lhe atenção.

George Hayden: George é sério, porém amigável. Também é cuidadoso, parece evitar qualquer tipo de conflito, pois quando Chaplin fica incomodado com algum assunto do passado, ele não insiste muito em saber mais a respeito, deixando para depois. Assim como, quando sugere algo, parece escolher bem as palavras certas, para garantir que o outro não se ofenda. Embora sejam amigos, notamos que as perguntas e comentários de George têm um quê de entrevista, falando as coisas certas nas horas certas para que a história seja contada da melhor forma possível.

Música

A música-tema que toca no Prólogo começa a ser ouvida de fundo pouco tempo antes de Charles pedir Hetty em casamento. De novo, não há muita música, exceto quando

ela surge para realçar um momento mais cômico (como a primeira aparição do Vagabundo em um filme), grandioso, ou no caso da profundidade da música-tema, revelando intimidade. Há uma aparição musical muito breve na hora em que o protagonista recebe a proposta de trabalho no cinema. Assim como também quando ele está indo para a Califórnia.

Planos e cenários

Grande variedade de ambientes nesse capítulo. Ainda na Inglaterra, vemos o personagem principal se apresentando em um teatro e saindo para jantar com Hetty em um restaurante elegante. Depois vemo-los em um bar qualquer na rua quando os dois são tacitamente expulsos do restaurante em questão. Nos Estados Unidos, ele vai a uma sala de cinema e conhece o estúdio de Mack Sennett. Chega a aparecer, pela primeira vez, O Chaplin-narrador, juntamente com seu amigo, George, em um lugar totalmente diferente dos retratados até então. Eles estão na varanda de uma casa enorme, na Suíça, onde Charles foi morar mais perto do fim da vida, em meio às árvores. Um ambiente claro e agradabilíssimo.

Luz e fotografia

Maior variedade de cores, ambientes mais iluminados e alegres, de maneira geral. Já não sentimos aquele peso de outrora. Há variedades de vermelho no teatro onde o protagonista se apresenta no início. Um ambiente bem alvo também é a casa atual de Charlie, na Suíça, com presença forte de branco e cinza claro, tanto na parede externa da casa quanto nos talheres e louça da sua mesa de café-da-manhã. Diversos tons de bege e variantes assim como muitos matizes de marrom quando ele está trabalhando para o Sr. Sennett, derivados das roupas, do chão de terra, das paredes, objetos, cenários, etc. Claridade com presença forte nessa seção. Principalmente a partir do momento em que Chaplin está na Califórnia. Ambiente constantemente claro e ensolarado, sem a presença de nuvens no céu. Há também bastante verde nos arredores, pois o estúdio parece ter sido erigido longe da cidade.

Síntese

Acontece bastante coisa nessa terceira seção, mas todas elas têm alguma ligação com o sucesso profissional de Charlie. Desde a sua apresentação em um teatro inglês até

o seu ingresso no cinema. A retratação desse momento é sempre maravilhosa, enaltecendo as qualidades artísticas do nosso protagonista.

Em 1913 Chaplin viaja com o Sr. Karno para os EUA, vão para Butte, Montana. No mesmo ano, o personagem recebe uma oferta de trabalho no cinema, na Califórnia. Na cena, isso acontece logo quando ele conhece esse tipo de arte. No caminho para trabalhar com Mack Sennett, uma música encorajadora, com ar de renovação e de bons auspícios para o futuro. A prosperidade aumenta progressivamente de acordo com o desenrolar da história, e todos os elementos vão de encontro com essa ideia. Há alguns conflitos, mas eles sempre são passageiros. O protagonista os dribla majestosamente. A única questão que parece realmente irresoluta é o desejo de Charlie de ficar junto com Hetty. Aparentemente ele não havia se envolvido com ninguém nos Estados Unidos até então (pelo menos, o filme não nos revela isso), possivelmente por estar esperançoso de que conseguiria ficar com ela. Entretanto, a notícia do casamento o abala, ainda que ele procure não falar muito a respeito.

3.1.4. Seção 4- Chaplin se Torna Diretor (de 46min59 a 01h14min36s)

Atuações

Charles: O seu espírito desafiador e zombeteiro o levou longe, mas também começa a causar alguns problemas para ele. Percebemos o personagem bem desprendido, fazendo e falando o que lhe parecesse o certo, sem hesitação. Na idade avançada, há uma certa calma, embora esse espírito ainda fique em evidência. A grande questão é que da forma como é retratado, Chaplin não parecia ser realmente próximo de ninguém com quem ele convivia ou trabalhava. Exceto, talvez, por uma ou outra pessoa de quem falaremos a seguir. De qualquer forma, o jovem Charlie é bem fechado e reservado, mas muito focado, obsessivo inclusive, com o seu trabalho.

George: Nesse capítulo George fica mais insistente, já não fala com tanto cuidado como antes. Não que ele fique grosseiro, mas apenas tenta ser mais direto em suas perguntas. Mas isso chega a irritar um pouco Chaplin, percebemo-lo desviante de certos assuntos e sem paciência com o amigo. Pensando no que dissemos antes a respeito da intimidade que o personagem tinha com outras pessoas, isso também se mostra diferentemente com George. Conversando com ele, percebemos uma abertura um pouco maior. Haja visto os

seus comentários e desabafos a respeito do que pensava na época em que estava em *Hollywood*.

Sydney: Algumas desavenças entre os irmãos começam a surgir. Syd fica irritado com a forma como Charlie produziu o seu filme *O Imigrante* (1917) pois continha críticas aos Estados Unidos. O fato de eles serem ingleses traria uma certa tensão, ainda mais porque a Primeira Guerra Mundial estava em curso. Por conta disso há o desentendimento entre eles. Percebemos como Syd também tem uma personalidade forte, e não se priva de dizer o que pensa.

Edna Purviance: A personagem não aparece muito, mas ela é a primeira atriz a trabalhar com Chaplin quando ele se torna diretor. Embora isso seja notoriamente importante, o filme não se debruça sobre essa questão. Ademais, Edna parece ser uma moça sagaz e disposta a correr riscos, uma vez que aceitou o trabalho no filme sem nunca sequer ter atuado, de acordo com o seu relato. Outro ponto interessante é o momento em que ela conhece o protagonista. Ao mesmo tempo que há o convite para o trabalho, parece também haver um certo cortejo dele. Entretanto, Edna não parece interessada, apenas se fosse para trabalhar como atriz de fato. Talvez por isso o filme não tenha desdobrado mais da relação dos dois, uma vez que ela foi estritamente profissional. Falaremos melhor das relações profissionais e íntimas do protagonista mais à frente.

Doug Fairbanks: Doug é um homem atraente e muito carismático. Como o próprio Chaplin-narrador diz: “Os homens gostavam dele e as mulheres o adoravam. Ele era da realeza.”. Na sua primeira aparição, vemo-lo travando uma batalha de esgrima com outro homem em uma escadaria, diante de um público em uma festa hollywoodiana. Com incrível habilidade, ele vence o homem e é aplaudido. Além disso, faz algumas estripulias mais durante a sua primeira cena. Logo notamos a amizade que Charlie tinha com ele, quando eles se encontram nesse momento. Em sua presença, o personagem principal parece sempre estar realmente à vontade e aberto. Não à toa notamos que ele ri e sorri quando em companhia de Doug, coisa que, curiosamente, pouco acontece.

Mary Pickford: A relação entre Mary e Charlie não era das mais amistosas. No filme, os dois fingem ser amigos íntimos por pura cordialidade. Ela parece ser uma pessoa agradável e simpática, mas de acordo com o relato do velho narrador (e lembremos que os personagens acabam sendo retratados segundo a sua percepção), temos a impressão de tudo isso não passar de um embuste. Talvez porque Chaplin tivesse algum tipo de ciúme

da relação amorosa (às escondidas, diga-se de passagem) entre Mary e Doug, o que o teria afastado do amigo. É como se Charlie tivesse que tolerar um convívio constante com ela por causa de Doug e não gostasse nada disso. Bom, na verdade, é isso o que deseja a câmera, que tenhamos uma certa má-impressão de Mary e uma simpatia maior por Charlie, pintando-os com as respectivas cores descritas.

Mildred Harris: Mary chega a dizer para Chaplin que ela era algo como uma “isca-de-cadeia”, ou, numa tradução mais próximo de um termo em português, uma “chave-de-cadeia”. Ela quis dizer com isso que ele teria problemas se se envolvesse com Mildred, considerando ainda o fato de ela ser menor de idade. A beleza e a atratividade são características muito fortes na personagem, haja visto que em sua primeira aparição há dois homens cortejando-a, sem que ela demonstre ter interesse neles. Embora estonteantemente linda, no filme ela parece traiçoeira, já que mentiu para Charlie a respeito de uma suposta gravidez. Assim como, por conta de seu divórcio, os advogados de Mildred alegaram que o filme que ele estava produzindo na época poderia servir de recurso a favor dela na causa, o que complicou a sua feitura. O Charlie-narrador, entretanto, afirma que ela não tinha culpa nenhuma disso, ela não seria capaz de tal feito. Segundo o velho Chaplin: “Ela era burra como uma porta. Eu duvido que ela pudesse soletrar a palavra ‘ideia’.”.

J. Edgar Hoover: Firme, decidido e convicto de seus ideais. Gosta de discursar e apontar para o que considera perigoso e alarmante. Edgar é retratado como alguém que tem o dom da palavra e que sabe chamar a atenção das pessoas para o que ele quer dizer. Uma figura muito forte e marcante. Em sua fala, ele diz que seria muito problemático para os Estados Unidos tentarem se abrir para abrigar pessoas de fora. Não seria esse o ideal de América que se falava antes, de acordo com ele. Esse tipo de escória, como Edgar diz, não estaria inclusa. Nessa cena, a partir desse momento, Charlie, Mary e Doug entreolham-se, sinalizando desacordo desse tipo de pensamento. A reação imediata do protagonista é espetar dois garfos em dois pãezinhos e movimentá-los como se estivessem dançando, de acordo com uma animada música tocada ao fundo da festa. Em verdade, isso é uma referência ao filme *Em Busca do Ouro* (1925) – que seria produzido anos depois –, onde o Vagabundo faz exatamente a mesma coisa. Uma clara zombaria ao discurso de Hoover. Logo as outras pessoas da mesa notam a atitude. Algumas riem, outras desaprovam, e outras ainda parecem querer rir, mas se seguram. Então, Hoover e Chaplin trocam algumas farpas, e logo percebemos que essa também será uma questão complicada na

vida do personagem. É interessante acentuar que Edgar diz que os artistas têm de saber do poder de seus filmes, que eles transmitem mensagens e que são a forma de comunicação mais influente já inventada até então. Não há controle sobre isso, e às pessoas basta ver, nada mais.

Hannah Chaplin: A mãe de Charlie aparece no fim da seção, vinda da Inglaterra, para morar perto dos filhos, nos EUA. Interessante constatar que na cena anterior à sua aparição, ouvimos os irmãos cantando *The Honeysuckle and the Bee* (1901), de Albert Fitz e William Penn. É interessante pois é justamente a canção que a mãe dos dois cantava naquela apresentação encenada no começo do filme. Quando Hannah finalmente chega ela está com uma aparência bem mais saudável e fica bem feliz em ver os filhos. No entanto, enquanto tomam chá e conversam, logo se percebe que ela tem comportamentos fora do comum. No caso, ela pega um punhado de biscoitos e os esfarela muito, para depois despejá-los sobre o seu chapéu. Percebemos que a sua perturbação psíquica permanece, mas agora ela parece saber lidar melhor com isso. Talvez pelo fato de os filhos não viverem na pobreza mais, como antigamente. Hannah é muito amável, apesar de tudo. Mas Charlie não sabe como agir, e como a sua própria versão velha diz: “Eu nunca soube lidar com a minha mãe. Eu só lhe dava dinheiro.”.

Música

Até agora o elemento musical não parece ser um recurso amplamente utilizado no filme. Nessa seção mesmo, pouco se ouve algo que não sejam os sons das pessoas conversando, andando ou enfim. Exceto pelos momentos mencionados já anteriormente – a primeira aparição de J. Edgar Hoover e o reencontro de Hannah com os seus filhos – temos também breves trechos musicais em outras cenas. Na exibição particular do filme *O Imigrante* (1917) há uma música diferente da original da própria película (até porque, o filme original é completamente mudo), num tom de conquista pela chegada dos imigrantes à terra da liberdade, os Estados Unidos. Essa substituição, por assim dizer, de um tema musical por outro diz respeito também da capacidade do cinema de criar essa impressão de realidade. Alguém que nunca tivesse visto o filme mencionado poderia facilmente crer que a música utilizada em Chaplin (1992) é a correspondente à composta para *O Imigrante* (1917). Quando Charles entra pela primeira vez em seu próprio estúdio há uma música grandiosa, como uma sensação de sonho realizado também. Um pouco mais à frente no filme há duas cenas próximas nas quais outra vez ouvimos música. No momento em que ele e seus companheiros estão tentando finalizar o filme *O Garoto*

(1921) (já que, como dito, ele poderia servir de recurso em favor de Mildred no divórcio), há cenas de fuga e confusão, com a polícia atrás deles. É engraçado constatar que essas cenas fazem uma clara alusão aos filmes de Charles, pois os personagens agem como se estivessem dentro de um deles, correndo, enganando e desviando dos policiais de maneira jocosa. Para acompanhar a ideia, a música de fundo é típica dessas películas, favorecendo tal impressão. Até mesmo podemos notar uma aceleração nos quadros, tal qual Chaplin fazia em seus filmes, deixando-os mais rápidos e engraçados.

Planos e cenários

A inserção de cenas marcadamente dentro dos estúdios de outrora agora dá lugar a ambientações glamourosas. Vemos o protagonista e seus companheiros em festas de gala boa parte do tempo. Ele também aparece em um quarto com Mildred Harris, onde presumivelmente algo libidinoso acontece. Chaplin também é retratado casualmente jogando tênis com seu amigo, Doug, sendo recebido com fervor por jornalistas e fotógrafos, etc. A maior parte da seção mostra o sucesso que Charlie obteve com o seu trabalho, reservando apenas um *frame* ou outro para a exibição de cenas onde vemo-lo dirigindo ou atuando. Quando isso ocorre, reconhecemos cenas famosas de alguns de seus filmes como Ombro, Armas (1918), O Garoto (1921) e, logo no início da seção, O Imigrante (1917). Ou melhor, representações alusivas a essas obras.

Nos enquadramentos temos bastante variedade, mas o que mais se observa é a presença de planos gerais, planos gerais médios e planos médios. Também é muito comum nesse capítulo vermos *close-ups* médios e às vezes *close-ups* comuns (um pouco mais fechados que os médios). Existe um ou outro plano geral extremo ou *close-up* extremo dentro desse capítulo, mas são poucos. De maneira geral, os quadros mostram bastante os ambientes e as pessoas que neles estão. Não há muito foco nas expressões sutis dos rostos e em pequeníssimos detalhes (como seria o caso do uso de *close-ups* extremos), nem mesmo uma atenção voltada para enormes ambientes (onde planos gerais extremos poderiam ser utilizados).

Luz e fotografia

Os tons são parecidos com o capítulo anterior, mas a 4ª seção já não se mostra tão clara quanto a anterior. Apesar de uma similaridade nos tons, há uma certa mornidão, possivelmente indicando que já durante o estrelato Charlie estava muito bem, mas começou a enfrentar problemas de outra ordem, como a questão política (desacordo com

Hoover) e jurídica (o divórcio de Mildred Harris). Há, inclusive, um tom bem sombrio em uma cena em que Charles chega tarde da noite em casa e há uma certa discussão (branda e triste, nada acalorada) entre ele e Mildred. A variedade dos mesmos tons amarronzados diminui um pouco também, e não há tanto a presença de verde como antes. Entretanto, o preto volta a aparecer mais, assim como há um pouco de azul, principalmente em tons escuros. Ambas as cores presentes em elegantes uniformes, *smokings* e ternos do personagem principal e outros homens envolvidos com a indústria cinematográfica. Ou então, oficiais que aparecem em festas dessas pessoas ou na rua quando, por exemplo, Chaplin e seus colegas fogem de policiais que querem pegar o seu filme.

Síntese

No fim da seção 2 o Sr. Karno pergunta ao adolescente Chaplin se ele sabia o que era comédia. Sem saber a resposta, o empresário lhe diz que comédia é saber quem você e de onde você vem. Provavelmente há uma alusão a isso na seção 4, quando Syd fica bravo com ele por fazer um filme no qual o Vagabundo dá um chute no traseiro do oficial da imigração. No calor da Primeira Guerra Mundial, Sidney estava preocupado por aquilo ter tomado outras dimensões. Ele diz, em linhas gerais: “O filme deveria ser uma comédia, mas você o transformou em um ato político. (...) Não se esqueça de onde viemos. Há uma guerra acontecendo.”. É como se no momento em que Charles ignora o fato de ser inglês e sente-se realmente em casa nos Estados Unidos, suas produções tomam outro rumo. Mas, talvez, a ideia de Karno do que seria cômico não anule essa atitude, uma vez que comédias podem conter duras críticas ao que quer que seja, e encontram no humor uma maneira de dizer o que se pretende de forma mais acessível.

Ademais essas questões, o capítulo em questão mostra um Chaplin obcecado pelo seu trabalho, permanecendo horas a fio gravando e repassando cenas, editando, etc. Se antes os seus problemas eram relacionados à pobreza, agora ele tem de enfrentar as consequências de ser autônomo na produção de seus filmes. De onde tiramos que a sua vida estava boa, mas talvez não tanto. Charles odeia as festas de gala e não suporta as pessoas que frequentam esses ambientes, exceto uma ou outra, como Doug Fairbanks. Sendo dono do seu próprio negócio, ele poderia tomar o rumo que quisesse, e isso logo começou a ser um problema também, conforme falamos antes a respeito da questão política. Por isso a seção tem esse ar mais morno, num geral. Não há melancolia como em sua infância e adolescência, mas há outros empecilhos e incômodos vindos das

escolhas do protagonista. É interessante observar, entretanto, como a música aparece em momentos onde a felicidade parece surgir, quase sempre. Ou quando há uma quebra dessa certa monotonia. Como quando Hannah vai morar nos Estados Unidos, ou na cena de perseguição ao filme.

Outra cena interessante para destacarmos aqui é o primeiro encontro amoroso de Charlie e Mildred. Quando Harris passa batom – conforme solicitado por ele – há alguma referência à primeira vez em que Hetty aparece em cena, e também pinta a própria boca. De fato, vemos como Charlie havia se encantado pela moça, e mesmo estando longe, ela permanecia presente em seus pensamentos. Apesar da fama e do sucesso, ele não havia se esquecido dela.

Aproveitando o gancho da cena anterior, é interessante pensarmos nessa mudança que acontece aqui nessa seção. Antes o protagonista não estava se envolvendo com ninguém, mas a notícia do casamento de Hetty altera a sua atitude. Junto com isso temos também um aprofundamento das questões do personagem. Talvez Chaplin ainda não estivesse à vontade para falar de suas intimidades com George. Porém, elas vão surgindo aos poucos, e conhecemos melhor o que aflige o personagem em seu passado, não apenas as suas glórias. Pensando no capítulo anterior, isso fica claro quando Charlie desconversa quando questionado a respeito de Hetty. Mas aqui, os problemas aparecem com mais força. É diferente da tristeza do começo do filme, pois ela era evidente. Todos que moravam onde o personagem principal vivia compartilhavam desse sentimento. Agora, o que era particular de cada um não se conhecia.

3.1.5. Seção 5- Visita à Inglaterra (de 01h14min36s a 01h20min47s)

Atuações

Charles: O presente capítulo é muito emocionante para o protagonista. Chaplin vai do céu ao inferno em questão de segundos quando descobre que a sua amada Hetty havia morrido alguns anos antes. Ele estava muito contente, conversando com o Sr. Karno e outro velho conhecido, mas sua alegria cai por terra diante da trágica notícia. Entretanto, quando chega à estação o personagem disfarça o desapontamento e se mostra bastante simpático para todos que o recebem. Em determinado momento erguem-no no ar e ele parece genuinamente feliz pela alegria das pessoas em vê-lo. Porém, percebemos também

oscilações em sua expressão, por conta do baque da notícia mortal. Ademais, Charlie trata todos com quem interage muito bem, sem soberba ou coisa que o valha.

Sr. Karno: Este é um personagem muito farrista, ri o tempo todo lembrando de histórias do passado. Diverte-se muito jogando cartas e revendo Charlie depois de tanto tempo. Essa característica risonha já era bem notável quando ele aparecera antes. Entretanto, sua alegria se vai como um raio quando o Sr. Karno percebe que ninguém havia contado a Chaplin que Hetty tinha falecido. O velho amigo parece realmente sentido em ver Charles em tal situação.

Fora os dois personagens, notória também é a multidão que aguardava o protagonista na estação de trem. Todos são muito receptivos, há um grande furor em ver o astro do cinema em pessoa. Na rua e no bar onde Chaplin vai também percebemos essa efusividade. Exceto por um ou outro homem ali que já estavam embriagados. A reação dos ébrios ao vê-lo é de zombaria e agressividade. Acusam-no de comunista e ironizam a sua não-participação no período de guerra.

Música

A visita à Inglaterra parece ser muito breve, assim como essa seção correspondente, mas é um momento extremamente musical. A música-tema, a mesma que ouvimos no Prólogo, é tocada quando Charlie fala sobre Hetty com o Sr. Karno. Em seguida, ouvimos uma variação do tema *Smile* (1936), composta pelo próprio Charles Chaplin em seu *Tempos Modernos* (1936), preenchendo o ambiente quando ele desce do trem. Isso para que logo em seguida ela seja suspensa e ouçamos uma música de fanfarra, vinda de algum lugar em meio à multidão, sinalizando as boas-vindas ao personagem. A música-tema é ouvida mais uma vez, depois que o personagem sai do bar onde quase acontece uma confusão. Podemos perceber que ela é tocada sempre que algo mais profundo ou íntimo do protagonista entra em voga. Nesse caso, seria o descontentamento geral de voltar para a Inglaterra: a morte de Hetty e o sentimento de não pertencer ao lugar. A crítica de parte de seus conterrâneos na postura que adotou na época da guerra.

Planos e cenários

Há *close-ups* médios e planos médios durante a viagem de trem com o Sr. Karno. Quando Charles descobre que Hetty tinha falecido, temos um *close-up* em seu rosto. Planos maiores, como o plano geral, com a multidão e quando Chaplin está na rua, indo

para o bar, assim como também quando ele já está lá dentro, e depois quando deixa o recinto e vê um letreiro de O Garoto (1921). À noite, na rua, neva, e não vemos muita gente andando por ali.

Luz e fotografia

No começo temos tons de cores médios, com matizes neutros como marrom e cinza. Mas logo os quadros se transformam com a infeliz notícia. Ainda há um pouco de claridade na chegada à estação, depois tudo fica escuro e triste, com forte presença de preto e penumbra. Mesmo o bar não é muito iluminado, e o fato de quase que a seção inteira se passar à noite ajuda nessa impressão sombria e lúgubre.

Síntese

O capítulo todo gira em torno da morte da Hetty, como é possível perceber. É por isso que Chaplin não cria raízes na Inglaterra, ele não tinha muito mais porque continuar vivendo ou indo para lá. O enorme cartaz de O Garoto (1921) pode ser bem simbólico em relação a isso, pois mostra um homem com uma criança, apenas, sem alguma mulher ao lado. Ele estaria sozinho ali, tendo apenas a companhia dessa criança. O garoto, por sua vez, poderia simbolizar esse desejo dele de constituir família, e Hetty era com quem ele se imaginava fazendo isso. Mas, infelizmente, isso não é possível.

A rua vazia, a neve caindo, a escuridão... Tudo isso dá essa sensação de solidão que Charlie parece sentir nesse momento. O calor humano é distante, as pessoas se encantam com ele, gostam do seu trabalho, mas não são próximas o suficiente. É mais uma relação de fã que conhece seu ídolo do que de amigos que se reencontram. Não há qualquer vínculo criado anteriormente que o anime, tal qual seria o caso se o personagem pudesse se reencontrar com sua amada. O forte preenchimento musical da seção dá a ideia de sentimentalidade afluída. Enquanto que a escuridão dos quadros tonaliza essa sensibilidade toda com tristeza, decepção e solidão. Embora haja uma receptividade calorosa de uns, o protagonista também sente a hostilidade de alguns outros.

3.1.6. Seção 6- A Volta aos Estados Unidos (de 01h20min47s a 02h04min19s)

Atuações

Charles: Já mais envelhecido, totalmente grisalho – embora algumas mechas já existissem antes – e com algumas olheiras, o protagonista tem um ar mais cansado. Possivelmente por *stress* acumulado com tanto trabalho, além de outros problemas mais. Enquanto velho, Chaplin relata se sentir vulnerável quando não estava trabalhando, e que se as pessoas queriam entendê-lo, que assistissem os seus filmes. Ele se mostra extremamente resistente, ainda assim, a falar profundamente de si.

Doug: Na primeira cena da seção Fairbanks está a cavalo com Charlie no letreiro de *Hollywoodland*, e lá eles conversam sobre como o segundo deveria tomar cuidado, pois o FBI já estava tentando da maneira que pudesse incriminá-lo e enquadrá-lo como comunista. Assim como também conversam sobre o surgimento dos filmes falados. Doug mantém a mesma atitude aprazível de antes. Porém, em outro momento (e seu último no filme), numa festa, ele já está mais cabisbaixo, afetado pela doença que o mataria depois. Na despedida dos amigos, do lado de fora da festa, Chaplin parece pressentir que aquela seria a última vez que os dois se veriam.

Hoover: Edgar aparece logo no começo, em uma das únicas cenas na qual o protagonista não está presente, e discute com um colega de trabalho de que maneira poderia impedir Chaplin de prejudicar os EUA com os seus filmes. Tempos depois, ao assistir o discurso final do Grande Ditador, ele pensa que o protagonista está falando dos Estados Unidos, e não da Alemanha. Nisso, ele manda um subordinado seu para a Califórnia. Ele parece estar tão obcecado em enquadrar Charlie que não consegue perceber que a crítica do filme não se dirigia aos EUA, mas sim ao crescente poder da Alemanha nazista, de acordo com o que o protagonista demonstra enquanto está elaborando a sua obra.

George: Há bastante destaque do personagem nesse capítulo. Ele deixa de lado um pouco a enxurrada de perguntas e passa a opinar mais a respeito dos acontecimentos na vida do amigo. Percebemos como esse é um movimento bem gradual de George, pois no começo do filme ele é extremamente cuidadoso no trato. Aos poucos começa a insistir em pontos mais polêmicos e por fim fala mais abertamente sem medo de fazer comentários sinceros. Há que se considerar também que os dois estão passando o dia inteiro juntos, então é

natural que um fique mais à vontade com o outro conforme as horas passam. A questão ligada à Joan Barry – em detalhes a seguir – é um exemplo dessa mudança no personagem.

Sydney: O irmão não aparece muito. No começo Syd se encontra com Chas (forma carinhosa de se referir ao personagem principal) para insistir na proposta de se fazer um filme falado. Charlie mostra-se irredutível à ideia, pois acreditava que se o Vagabundo falasse, ele morreria. Mais perto do fim da seção Syd aparece de novo, e novamente os dois brigam, pois o primeiro filme falado que Chaplin produz tem forte cunho político. Pensando nisso, Charlie poderia se sentir legitimamente estadunidense (haja visto o descontentamento da sua visita à Inglaterra), mas Syd nunca se esqueceu de sua origem inglesa. E provavelmente nunca sentiu como se estivesse em casa dentro dos EUA.

Paulette Goddard: A encantadora moça de 21 anos é retratada com maturidade na trama. Apesar da pouca idade ela parece ser bem responsável, uma pessoa muito boa para se ter por perto. Além de sua amabilidade, Paulette também parece ter uma inteligência social apurada, sabendo lidar com situações diversas. Entretanto, assim como as ex-esposas de Charles, ela não conseguiu suportar a sua obsessão pelo trabalho. Diversas vezes vemos ela entrando no estúdio onde Chaplin tentava achar a trilha sonora perfeita para o seu Tempos Modernos, chamando-o para fazer passeios em família ou com amigos. Até que em determinado momento ela desiste e pergunta se foi assim que ele se separou de suas outras mulheres. Ele – com ar de alguém que está fora de órbita, de tão imerso no trabalho – diz que acha que sim, mas que ela teria de perguntar a elas. Em outra cena, numa festa, os dois se encontram e conversam tranquilamente, aparentemente sem nenhum tipo de ressentimento. Há, de fato, carinho entre os dois, apesar de tudo. De todas as ex-esposas de Chaplin, Paulette parece ser a única com quem ele manteve uma boa relação após o divórcio.

Joan Barry: Chaplin descreve a personagem como alguém que tinha peitos grandes (de uma maneira um pouco mais grosseira do que essa) em seu livro, o que surpreende George. Na discussão dos dois a respeito dela – em paralelo com cenas que a mostram quando Charles a conheceu – George diz que seu amigo foi tolo de trabalhar com alguém claramente desajustada, assim como também por não ter pedido a moça em casamento, como fez com as outras com quem se envolveu. Obviamente que Hoover se aproveitou disso para prejudicá-lo. Fora isso, como o próprio Chaplin-narrador nos conta, ela era bonita, talentosa, esforçada e muito inteligente. Mas Joan sofreu algum tipo de desequilíbrio emocional e passou a se envolver em polêmicas diversas. Ela

constantemente aparecia de madrugada na casa de Chaplin, principalmente depois que ele a dispensou. Essa suspensão foi de Barry enquanto atriz e amante – coisa que Charlie não parece saber separar muito bem.

Oona O'Neill: Logo percebemos que a atriz que interpretou Hetty também faz o papel de Oona no filme. Com certeza uma escolha proposital. A personagem é uma jovem que aparece na casa de Chaplin para tentar conseguir um papel em algum filme. Charles não estava com vontade nenhuma de recebê-la (algo que devia acontecer com frequência), mas ao deparar-se com ela, um encantamento instantâneo surge. A moça é doce e educada e tem muito interesse em trabalhar no cinema. Não demora muito para que Chaplin acabe casando com ela. O que poderia novamente acabar tragicamente tem uma sucessão surpreendente dos fatos. Até a presente seção, de acordo com a narração, os dois permanecem casados por 20 anos. Uma interessante forma de demonstrar o quanto essa relação permanece estável é a escalação da mesma atriz para representar Oona e Hetty, como dissemos antes. O protagonista veria nela um reflexo do seu primeiro amor irrealizado.

Música

Alguns momentos musicais no capítulo. Quando o protagonista fala a respeito da Grande Depressão, ouvimos *Smile* (1936) sendo executada discretamente. Ao fim da cena da festa onde Chaplin confronta um nazista também há uma presença musical. Ele despede-se de Paulette e Doug e a música-tema surge. Ela parece ser mais direcionada para a relação com Fairbanks. Entendemos então que isso simboliza uma proximidade com a sua pessoa, uma profunda intimidade e cumplicidade. Assim podemos pensar pois em outros momentos onde ela é tocada são cenas onde Hetty aparece ou é mencionada. Talvez tantas outras pessoas não tivesse um lugar especial em seu coração como esses dois, até agora. Esse é o momento musical mais marcante e significativo da seção. Ademais, temos um tom dramático quando Chaplin é considerado culpado no julgamento da filha de Joan Barry. E também um brevíssimo tema agradável abruptamente interrompido mais tarde. Charlie e Oona chegam a um evento, mas logo o teor musical é abafado por repórteres fazendo algazarra perguntando-lhe se ele era comunista. Essa interrupção parece mostrar como tanto quanto a sua relevância artística estava em questão também o seu posicionamento político. Falar de Charles Chaplin significava discutir também quais eram as suas ideias e se de fato ele era comunista. A forma como a música é abruptamente interrompida pelas perguntas pode mostrar como isso era bem inoportuno.

O capítulo finaliza com, novamente, a musica-tema embalando a surpresa desagradável de que o protagonista não poderia voltar para os Estados Unidos. Ele recebe a notícia quando está em um navio, com a família, de férias.

Planos e cenários

Uma variedade enorme de planos e cenários aparece nessa seção. Planos gerais extremos (são planos que captam diversos elementos, onde as pessoas são minúsculas caso apareçam) quando, por exemplo, Charlie e Doug vão até o letreiro de *Hollywoodland* para passar o tempo e conversar. Nesse capítulo também temos a única cena onde o protagonista não está presente. Em Washington, Hoover aparece conversando com um de seus subordinados, refletindo sobre como poderia descobrir se Chaplin era comunista, como poderia impedi-lo de fazer mais filmes, etc. Mas a cena é breve. De fato, o protagonista figura sempre as cenas do filme. Ademais, os planos variam tal qual a seção 4, onde majoritariamente temos close-ups médios, planos médios e planos gerais médios.

Dentre outros cenários e cenas podemos destacar a feitura de *Em Busca do Ouro* (1925) e de *Tempos Modernos* (1936), uma praia ensolarada onde Paulette Goddard aparece pela primeira vez e conhece Charles Chaplin. Mais tarde no filme vemos os dois indo jantar em um restaurante elegantíssimo. Um ponto interessante, e que Chaplin conversa com George a respeito, é o fato de ele nem precisar fazer reserva no lugar, pois já tem uma mesa fixa. Muito diferente do começo do filme, onde ele não consegue jantar no restaurante que havia feito reserva com Hetty. Seu sucesso e reconhecimento são claramente perceptíveis nessa mudança. Também há uma cena de uma festa onde o protagonista se desarranja com um convidado nazista, em meio à ebulição da premente Segunda Guerra Mundial. No fim dessa cena parece haver uma despedida de Charles e Doug. Eles se despedem ao fim da festa, mas havia algo do indizível que se fazia pronunciar ali, como se ambos soubessem que seria a última vez que se veriam. O amigo parecia estar sofrendo do coração, e essa é a última cena em que ele aparece, dando-nos a impressão de que Fairbanks morreu depois mesmo. É emocionante, mas Doug mantém o bom humor até o fim, brincando com Charlie, dizendo que ele se parecia com Hitler, por conta do bigode.

George e Chaplin aparecem em outros lugares. Num ambiente calmo na natureza, com árvores, próximo a um rio. Há a sensação de frio, por conta do tempo nublado e das

roupas que os personagens usam. Depois, os dois são vistos dentro da casa do protagonista, onde temos a impressão de aconchego e conforto.

Luz e fotografia

É simbólico que joguem um tomate bem vermelho na tela do cinema quando o filme do protagonista está passando para um público. Dá essa ideia de que ele seria comunista, por conta do vermelho, mas é também possível fazer paralelo com o começo do filme, quando ele comenta com Hetty que poderiam jogar tomates nele. Nunca havia ocorrido até então. Essa cor, nesse contexto, marca uma agressividade muito forte diante da imagem do protagonista.

Alguns ambientes são bem claros, como a praia, o letreiro e uma festa depois da cena do Grande Ditador. A casa de Chaplin tem bastante tons médios e claros, de cores bem variadas. Mas o que predomina são o marrom e os tons pastéis, em matizes claras para médias, agradáveis ao olhar. O que há de mais escuro são as roupas dos personagens, onde ainda há alguns com tons médios na vestimenta. De fato, os tons escuros não fazem muita aparição nessa seção.

Síntese

Na cena da praia o protagonista aparece com os seus filhos, brincando e se divertindo. É curioso, já que até então não havia sinal deles. A idade estava chegando para o personagem, e essa é uma forma de percebermos isso. Na mesma praia, como dissemos, ele conhece Paulette, de onde mais tarde sairia mais um casamento do personagem.

Essa seção também mostra o conflito que Charlie enfrentava com os filmes falados. Era a grande novidade da época, e ele se recusava a aderir a eles. Syd claramente discordava de sua posição, mas ele se manteve firme na ideia de continuar fazendo filmes mudos. Em sua concepção, o Vagabundo morreria a partir do momento que começasse a falar. Talvez a sua própria morte como artista estivesse representada nessa ideia. Percebemos como esse filme trata do envelhecimento do personagem, e de uma certa inadaptabilidade às inovações que surgem.

Alguns homens aparentemente desempregados surgem na saída do restaurante, do encontro com Paulette. Um homem e uma mulher vêm pedir um autógrafo, mas Charles – como narrador – diz que preferia que eles quisessem o dinheiro dele. Enquanto velho,

ele estava falando com George sobre a Grande Depressão. Depois, na cama com Paulette, mais tarde naquela noite, Chaplin diz que era vergonhoso não ter dito nada sobre aquelas pessoas terem perdido o direito ao trabalho, sendo substituídos por máquinas. No *frame* seguinte vemos cenas do Tempos Modernos (1936), e o personagem trabalhando exaustivamente na trilha sonora desse e de outros filmes. Possivelmente para estabelecer uma ligação com a sua resistência aos filmes falados, resultando em muito mais trabalho do ponto de vista sonoro. Paulette aparece várias vezes no estúdio para tentar fazer ele sair e tomar um ar, passar um tempo com a família, etc. Mas é em vão.

Novamente o conflito referente à feitura dos filmes falados surge quando, em desacordo com o irmão, Charles produz O Grande Ditador. O forte cunho político causou grandes reviravoltas e problemas para o personagem. Na cena onde o tomate explode sobre a sua imagem percebe-se claramente a desaprovação pungente que recebera do público. Se antes a sua figura já era um pouco ambivalente, agora temos certeza disso. Hoover entende a crítica do filme direcionada aos Estados Unidos, e não à Alemanha, como pretendia Chaplin.

Esses elementos evocam uma certa decadência da personagem principal, em todos os seus aspectos. Seu melhor amigo morrera, o seu melhor casamento acabara, ele tinha brigado com o irmão e estava enfrentando sérios problemas relacionados à sua obra. Assim como também houve o problema jurídico, relacionado à guarda da filha de Joan Barry. Mas é no fim do capítulo que uma nova esperança aparece, encarnada em Oona O'Neill.

3.1.7. Seção 7- O Exílio e a Homenagem (de 02h04min19s a 02h24mins40)

Atuações

Finalizando o filme também voltaremos à análise das atuações como um todo, pois nestes últimos momentos não se faz necessária a divisão por personagens. Isso porque a seção foca quase que totalmente em Chaplin novamente, tendo como segundo destaque Oona. George ainda aparece no começo, mas muito brevemente. Ele faz uma pergunta interessante ao protagonista, mas nos debruçaremos sobre ela na síntese. Da seção final podemos extrair que Charlie e Oona se dão extremamente bem. É por isso que continuaram casados por tantos anos. O protagonista ainda está extremamente ressentido

pela expulsão dos Estados Unidos, mesmo passado tanto tempo. A velhice também o incomoda, e ele parece bem debilitado. Ela, por outro lado, continua vivaz e mais otimista que o seu marido, procurando lhe confortar sempre que acha necessário. Oona o bajula muito, inclusive. Sentimos que os dois se amam verdadeiramente.

Música

Há uma música de tom misterioso, saudoso e triste no começo do capítulo, logo depois de Chaplin responder à pergunta do amigo, George. Uma variação sobre o tema *Smile* (1936) preenche a cena final, quando o clipe com cenas de seus filmes é exibido. A música continua ao fundo, já nos créditos, quando um breve resumo do que aconteceu com os personagens mais marcantes acompanha fotos dos atores que os interpretaram. Depois que isso acontece, há um emendo com a música-tema do filme, que continua conforme os créditos seguem. Quando ela termina, uma música alegre e de tom jocoso preenche o restante dos créditos finais do filme.

Planos e cenários

Aqui a ambientação inicia-se na casa de Chaplin na Suíça, mas ao longo da seção nos deparamos com outros tipos de lugares. Ao ir para *Hollywood*, ele e Oona são enquadrados em cenas dentro da cerimônia do Oscar. Então, temos uma variedade de ambientes relativos a isso: camarim, corredores, palco, etc. Quanto aos enquadramentos, predominância de planos médios e planos gerais médios, havendo também a presença de alguns planos gerais. No fim, enquanto é exibido o compilado de cenas de Chaplin, alguns *close-ups* e *close-ups* médios captam a figura do velho Charlie assistindo à homenagem.

Luz e fotografia

Todas as cenas são claras e iluminadas, exceto quando no Oscar ocorre a exibição do clipe em homenagem ao trabalho e contribuição do protagonista. Tudo fica escuro, com foco para o telão e o personagem principal, que está ali próximo, com pouca iluminação. Poucas cores aparecem no fim. Há muito preto e branco (embora as cenas sejam coloridas) e demais tons neutros, com variações mais claras e escuras desses tons primordiais. O que há de mais colorido são tons de vermelho e amarelo e alguns outros que aparecem discretamente em vestidos de gala e um ou outro objeto cênico.

Síntese

Ao começar a seção final, George faz uma última pergunta ao amigo Charlie. Ele queria saber o quanto a loucura (de sua mãe e avó) o afetaram, no que tange às suas produções cinematográficas. Como se o não fazer aquilo o pudesse levar à loucura. O protagonista, entretanto, aponta como isso não tinha ligação nenhuma com a sua dedicação artística. Em sua justificativa, a sua obstinação se deu pela tentativa (sempre falha) de contar uma história, como se cada filme representasse uma chance única. Mas o resultado ideal nunca é atingido. Charlie parece emocionado ao falar isso e George procura consolá-lo, risonho, incrédulo com tamanho perfeccionismo do amigo. Ele sugere que isso seja colocado no livro, mas Chaplin não crê que isso seja importante. “No fim de tudo”, diz ele, “Você não é julgado pelo que não fez, mas pelo que você fez. E eu não mudei as coisas, eu só... **Ele** só alegrou as pessoas. Bom, nada mal.”(grifo nosso e tradução livre). Em seguida o personagem deita a cabeça na cadeira em que está sentado e um detalhe interessante pode ser observado. Há um chapéu em repouso no peitoral da janela próxima, junto com outros objetos. O chapéu está ali de tal forma colocado que quando o personagem muda de posição temos a impressão de que ele paira sobre a sua cabeça, como se estivesse cobrindo-o. Uma sutil referência ao Vagabundo, que não fez nada mais que alegrar as pessoas.

Chaplin dorme, George se vai, e na tela há o anúncio de que 10 anos se passaram desde essa conversa, sem que, entretanto, o enquadramento ou o protagonista mudem de posição. Oona o acorda dizendo que novamente ligaram da Califórnia para falar com ele. Nisso, Charlie diz que estava sonhando que estava respondendo perguntas para George. O caráter delirante e onírico da relação dos amigos se fortifica nesse trecho, ao passo que Oona não comenta nada a respeito do sonho relatado. O mistério sobre a existência de George aumenta, fazendo uma possível ponte com a loucura da mãe e da avó. Se formos reparar, durante o filme toda a conversa foi somente entre os dois personagens e ninguém mais. Nesse final Oona até aparece em cena também, mas não interage diretamente com George. Nos créditos, descobrimos que o biógrafo não existiu de fato, foi um personagem criado para o filme. Possivelmente isso se dê para dar maior dinamismo à obra, onde a escolha pela inserção de um segundo personagem em diálogo com o primeiro diminui a carga introspectiva das lembranças. Sem que, entretanto, o caráter narrativo se perca. O filme poderia ser feito de tal forma que os acontecimentos simplesmente se dessem, sem que um velho Chaplin os direcionasse, mas daí a perspectiva mais pessoal e íntima da

história provavelmente se perderia. Exceto se outros recursos fossem utilizados para manter essa carga. E, nesse caso em específico, a incerteza da existência do amigo gera essa dúvida acerca do protagonista, sobre o quão são ou não ele seria.

Não é à toa então que a atriz que representa Hetty Kelly também represente Oona O'Neill. São elas o primeiro e o último amor de Chaplin. Nenhuma das duas aparece tempo o suficiente para que possamos afirmar isso com certeza absoluta, mas talvez Oona represente Hetty um pouco mais velha, igualmente encantada com as habilidades artísticas de Charlie e igualmente amável. Alguém que não tinha se aproximado dele por interesse (como ele chega a comentar em determinado momento com George). Paulette poderia ter sido tal esposa, porém, aparentemente ela não sabia lidar bem com a sua obsessão pelo trabalho. Mas não devemos culpá-la também, pois o que o filme nos mostra é um tipo de relação que não dura saudavelmente, já que o protagonista ficava dias e mais dias trabalhando obcecadamente, sem sair do estúdio. Possivelmente Oona tenha lidado melhor com a situação pois ele já não estava tão ativo nas funções de ator, diretor, ator, etc. De qualquer forma, Oona representaria esse amor puro e genuíno (e idealizado, por que não dizer?) que Charlie almejava desde que havia se apaixonado por Hetty, no começo da sua vida adulta. Frustrado, jamais tinha encontrado alguém que preenchesse esse vazio em seu coração, até que a jovem O'Neill surge em sua vida. Se a sua figura se assemelha com a do primeiro amor, não é de se surpreender que o protagonista tenha se encantado de cara com a moça, findando por casar-se com ela.

O filme vai se encerrando de forma a glorificar a vida do protagonista. Apesar de todos os problemas e polêmicas, o legado de Chaplin é a sua produção cinematográfica. É por isso que ele é lembrado na cerimônia do Oscar e o próprio Charlie parece ter previsto isso em sua resposta à pergunta de George, no começo do capítulo. O Vagabundo não fez nada mais que alegrar e divertir as pessoas. É um movimento bem interessante, pois o grande foco da película foi tratar da vida do personagem fora das telas. No entanto, isso concerne e afeta diretamente ao próprio protagonista. Ao público em geral, dispõem-se os seus filmes e as intensas emoções que eles provocam. É isso o que fica e também o que as pessoas pensariam ao se falar em Charles Chaplin.

No encerramento, há um breve texto a respeito do que aconteceu com cada um dos personagens mais importantes da película, como o que fizeram, que fim deram as suas carreiras, etc. Algo como que para preencher o vazio que possa ser sentido diante da forma como a história foi guiada, onde muitas coisas são deixadas em aberto, sem que se

fechem. Por exemplo, ao dizer que Syd morreu no dia do 76º aniversário de Chaplin ou que Paulette e seu marido chegaram a ir morar na Suíça, perto de Charlie e Oona. Talvez esse seja o momento mais biográfico de fato do filme, pois as informações são simplesmente fornecidas, ao invés de encenadas.

3.2. Análise de Sequências Escolhidas

Agora faremos, como intitulado acima, uma análise detalhada de algumas sequências escolhidas. A escolha desse ou daquele momento se deu por considerarmos que são pontos muito importantes no filme, e onde o diálogo sensível também se mostra mais forte. Acabam sendo, por fim, situações realmente decisivas para o personagem-Chaplin, acontecimentos que muitas vezes determinam os rumos do filme. Não à toa acabam chamando mais a nossa atenção, pois todos os elementos parecem caminhar para nos despertar emoções mais profundas. Essas cenas são todas muito interessantes. São elas:

- Sequência 1- O Desmonte do Vagabundo (de 00min a 04min32s);
- Sequência 2- O Pedido de Casamento (de 23min50s a 27min25s);
- Sequência 3- O Nascimento do Vagabundo (de 35min59s a 40min41s);
- Sequência 4- Estrangeiro em Terra Natal (de 01h14min36s a 01h20min47s);
- Sequência 5- A Morte do Vagabundo (de 1h44min10s a 1h48min18s);
- Sequência 6- A Homenagem (de 2h08min57s a 2h20min32s).

A seguir, nossa análise acerca das mesmas:

3.2.1. Sequência 1- O Desmonte do Vagabundo (de 00min a 04min32s)

Nada mais imagético que um filme baseado na vida de uma pessoa que existiu de fato.

Algumas dessas sequências são mais breves e outras duram o tempo de uma seção inteira, segundo o que determinamos na Análise Geral. É o caso dessa primeira cena, que

inaugura o filme. Trata-se do Prólogo inteiro, quando o Vagabundo surge e vai se transformando em seu criador, Charles Chaplin.

O filme começa com um breve silêncio, enquanto os nomes dos responsáveis pela sua realização surgem. O fundo é preto e cada um dos nomes é grafado em branco. Um detalhe muito interessante é que há um leve tremular das palavras; é um movimento muito sutil que pode nos remeter ao cinema mudo – uma das características principais dos filmes de Charles Chaplin – tanto em questão estética quanto histórica. No fim, lemos “Estrelando: Robert Downey Jr.”, ao que se segue um breve instante preenchido apenas pelo fundo preto. Logo após isso, uma porta se abre e dela surge o semblante clássico do Vagabundo, andando e depois apoiando uma mão na cintura e a outra sobre a sua bengala, que se curva levemente. Nisso o título do filme – Chaplin – aparece diante da figura, grafado tal qual a sua assinatura. Temos aí um plano geral médio, pois enxergamos completamente o personagem dentro do cenário (MERCADO, 2011). Podemos ver a seguir, na Figura 1.1., esse quadro.

Figura 1.1.: Temos a impressão de ver um desenho, por conta do jogo de luz e sombra da cena.

Fonte: Chaplin (1992).

A cena anterior fica estática durante alguns segundos, no mesmo momento em que suavemente começamos a ouvir uma lenta e profunda música. É a música-tema, que tanto

falamos na Análise Geral. A luz traça a cena de forma muito interessante, pois circunda perfeitamente a figura do Vagabundo, como se ele tivesse sido desenhado. Isso, claro, em contraste à claridade presente na parede, no chão e na porta. É interessante pensar que esse quadro pode até nos remeter a um teatro das sombras. Um jogo entre luz e escuridão, nos remetendo novamente a formas de arte mais antigas. Depois de observarmos essa ilustração de cena, por assim dizer, o título some. Então, o Vagabundo mexe-se um pouco e fecha a porta com a perna, sem olhar para trás, de forma bem teatral. Essa apresentação inicial do filme e da personagem atíçam a curiosidade do espectador, que pode ficar ansioso em ver o que irá acontecer.

Em tons de preto e branco (embora haja um suave azulado também), um *close-up* médio nos mostra o Vagabundo olhando atentamente para um lugar que não sabemos qual é (Figura 1.2.). Segundo Mercado (2011), um *close-up* médio é quando enxergamos um personagem desde o topo da sua cabeça até a altura dos ombros ou do tórax. Dentro dos planos mais fechados (os *close-ups*), este é o mais aberto. Então, depois de alguns segundos de contemplação, um plano médio nos revela o personagem sentando-se numa cadeira, dentro do que parecer ser um camarim (Figura 1.3.). O plano médio é aquele que costuma captar quase que o corpo inteiro de um personagem, em geral da cintura para cima. Além de também registrar parte da área circundante. A partir daí começa um movimento interessante. No instante em que o Vagabundo se senta, a cena congela, e surge à tela o seguinte texto (em tradução livre): “Baseado em ‘Minha Autobiografia’, por Charles Chaplin, e ‘Chaplin - Sua Vida e Arte’, por David Robinson”. A cena congelada nos mostra o exato momento em que ele está diante do espelho, encarando-se, o que enaltece a ideia de alguém que conta a sua vida e a relata numa autobiografia. É algo que, supostamente, exige da pessoa um voltar-se para si mesmo. Podemos pensar se ele olha para si como personagem ou como ator. Ou ainda, se se vê das duas formas.

Figura 1.2.: Close-up médio do personagem, olhando fixamente para um lugar que não sabemos qual é.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 1.3.: O plano médio revela a direção do olhar do personagem: ele mesmo.

Fonte: Chaplin (1992).

Depois disso, a cena segue utilizando-se desse recurso de congelamento previamente descrito. Assim que o texto referente às biografias some, o Vagabundo tira o seu chapéu coco e o joga em outra cadeira. O plano seguinte nos mostra o chapéu

balançando na cadeira e o retrato de uma mulher no criado-mudo próximo. Como já falamos do filme inteiro, sabemos que é a sua mãe, mas nesse momento haveria esse mistério da identidade da pessoa. Depois, na mesma cadeira são deixados o paletó, a bengala de bambu, os sapatos e por último a gravata com o colarinho. A cada objeto posto, diferentes nomes de atores que participam do filme surgem, em blocos. E toda vez que isso acontece a cena congela novamente, casando com a lentidão e profundidade da música que havia começado antes.

Um *close-up* nos mostra bem de perto o rosto do Vagabundo. Segundo Mercado (2011): “... os primeiros filmes mudos usavam apenas planos gerais e nenhuma edição, reproduzindo a experiência de assistir uma peça em um palco (...) um *close-up* permite que o público veja as nuances do comportamento e da emoção de um personagem (MERCADO, 2011, p. 35)”. É um enquadramento bem fechado, focando apenas no rosto do personagem. Depois desse foco descongelar, ele tira o bigode falso, abre uma gaveta e o guarda junto com outros. Em seguida, ele pega um tipo de hidratante e abre. Essa sequência sempre ocorre na mesma lógica citada anteriormente, com congelamentos das ações enquanto os nomes aparecem à tela. Notamos que há um tremular e um efeito craquelado muito sutis na imagem, alusão aos filmes mudos.

Em relação a esse movimento, façamos aqui uma reflexão. Há um jogo muito interessante entre ator e personagem que percebemos nessa cena. Uma das formas de se compreender um palhaço é concebê-lo como uma exacerbação de características marcantes do seu próprio intérprete (LECOQ, 2010). Isso acontece tanto na sua forma de agir como também na forma como ele se veste, etc. Um homem muito alto interpretando um palhaço poderia utilizar calças muito curtas, realçando essa característica, por exemplo. Assim como outro que fosse muito gordo poderia usar roupas muito apertadas. Uma das ideias vigentes na palhaçaria é de tornar risível aquilo que é mais particular do sujeito.

Além disso, diz-se comumente que o nariz vermelho do palhaço é a menor máscara do mundo (LECOQ, 2010). Isso porque ela cobre apenas o seu nariz, e não a face toda. O Vagabundo é um tipo de palhaço – tal qual o Chaplin-narrador revela no fim do filme, em conversa com George – mas a sua máscara é o seu bigode. Toda a vestimenta característica nos permite identificá-lo; as calças largas, o paletó apertado, a bengala... Mas é o bigode a característica mais fundamental do personagem. Depois que o

Vagabundo o tira é que começamos a enxergar melhor o Charlie que se revela gradualmente.

Voltemos então à descrição da cena. Os nomes que surgem a seguir são de outros tipos de profissionais. A imagem muda levemente de tom, e é possível notar que não é mais preta e branca. Ela fica ligeiramente mais colorida. Vemos isso na Figura 1.4., a seguir. Enquanto isso, o Vagabundo vai terminando de se desfazer totalmente para voltar a ser Chaplin. Os elementos citados anteriormente reforçam essa ideia. Podemos até mesmo pensar, por exemplo, que os nomes dos atores surgiram antes para dar a ideia de que primeiro há uma representação, e depois esses profissionais voltam a ser eles mesmos. Seja depois de um *take*, ou quando um espetáculo chega ao fim. O desmonte do Vagabundo para Chaplin assim ocorre. Primeiro conhecemos o personagem, e depois vemos-lo desfazendo-se. Essa cena inicial vai finalizando, juntamente com essa premissa.

O personagem passa um tipo de hidratante em seu rosto, sem que a aparição dos nomes interrompa a cena. Tudo isso é feito através de *close-ups* extremos, ou seja, *close-ups* que mostram detalhes do rosto do personagem, como a boca, os olhos, etc. Isso realça a leveza do momento, mesmo porque os movimentos são feitos com suavidade e vagareza. Assim como o tom musical traz essa sensação.

Figura 1.4.: Leve mudança de tom no processo de desmonte do personagem. Ele passa delicadamente um hidratante no rosto.

Fonte: Chaplin (1992).

Ao fim do processo, a música vai gradualmente desaparecendo para dar lugar a uma risada crescente. Depois, a voz de quem havia rido diz (em tradução livre): “Vamos lá, Charlie, pare de brincar, nós realmente temos que terminar isso. Eu só espero que continuemos amigos quando acabarmos.” Ao que se segue “Ora, George, não seja tão dramático.”. No início desse diálogo, a câmera passa novamente para um *close-up* médio, de onde lentamente vemos o personagem tirar a toalha do seu rosto, com uma leve expressão de admiração e espanto diante do que vê no espelho. A sequência das Figuras 1.5. e 1.6. retrata isso. Por fim, o último nome que aparece é o do diretor do filme, Richard Attenborough.

Figura 1.5.: Pequeno suspense antes de sabermos como é Chaplin sem a caracterização como Vagabundo.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 1.6.: Até mesmo ele parece estar impressionado com a revelação.

Fonte: Chaplin (1992).

Agora, já em cores, sabemos como é o rosto do Charles Chaplin que será retratado. A mudança de fotografia nos diz isso. Assim como também o diálogo que começou. As vozes de George e Charlie conversam a respeito da autobiografia do último, enquanto o Chaplin que vemos continua a se olhar no espelho, possivelmente pensando em algo (Figura 1.7.). No diálogo, George diz que há partes muito vagas no livro e que Charlie deveria atentar-se a isso. Ele fala da mãe dele para exemplificar. Entendemos que ela enlouqueceu em algum determinado momento, mas que o esboço não deixava claro quando e nem como isso ocorreu. A última fala é do protagonista, relatando que era difícil dizer quando foi a primeira vez que ela perdeu o controle. E que ela era uma pessoa maravilhosa quando estava bem. Por fim, depois de dizer isso, ouvimo-lo cantarolando alguma melodia com a boca fechada.

Se acompanharmos a sequência das figuras aqui coladas há uma clara diferença de como essa cena começa e de como ela acaba. Pela óbvia impossibilidade da reprodução sonora do filme, aqui no texto temos que nos atentar a tudo o que é visual, sem desconsiderar o primeiro elemento e outros mais. Mas basta pensarmos que o primeiro quadro aqui posto parecia com um desenho, e o último parece com uma foto. Sentimos que houve essa transição do personagem para o ator.

Figura 1.7.: Agora sabemos que ele se olha como si mesmo, não como personagem. A mudança na fotografia proporciona essa impressão.

Fonte: Chaplin (1992).

Lembrando da origem da palavra “imagem”, é muito interessante pensarmos na feitura do filme, e principalmente, na execução dessa cena. Reiteremos que Baitello (2005) nos diz que as *imagos* eram máscaras representando pessoas mortas. Nesse sentido, portanto: **nada mais imagético que um filme baseado na vida de uma pessoa que existiu de fato.** É a presença-ausência constante e inerente do Chaplin original. O intérprete veste uma determinada máscara para que pensemos tratar-se do personagem-título do filme. Essa máscara não é feita de barro, tal qual a *imago*, mas sim de maquiagem, figurinos e gestos. Assim como podemos remontar as origens imagéticas, podemos também pensar no teatro da Grécia Antiga, referência do que concebemos como interpretação e teatro hoje em dia.

Todos os executantes, coro e atores, atuavam mascarados. Feitas de trapos engomados e pintados, as máscaras frequentemente prolongavam-se em perucas. Cada máscara correspondia a um tipo de personagem. Vistos das arquibancadas, os atores seriam reduzidos a figuras minúsculas. Então, eram ampliados com o auxílio de grandes máscaras e sapatos de sola alta. Com seus robes acolchoados, pareciam gigantes. No palco, em meio a uma paisagem grandiosa, os atores declamavam e entoavam seus textos ao som de uma flauta. Suas vozes cavernosas saíam do fundo das máscaras como se viessem de

autofalantes. Quase irreais, eles avançavam num passo marcado e irregular. (MARCHAND et alii, 1995, p. 3).

Nesse caso, é quase como se personagens e imagens fossem sinônimos. Isso porque temos uma determinada imagem de como seria o Chaplin real, assim como o que ele escreve em sua autobiografia é outra fonte imagética. Baseado nisso, cria-se um personagem idealizado. São imagens de imagens e personagens de personagens. A cena em questão torna-se mais interessante ainda a partir dessa perspectiva, pois como dissemos, traz a ideia de que conheceremos a fundo o criador e não a criatura. Porém, tal movimento é em vão, já que se trata de uma obra cinematográfica, e não um encontro factual com a pessoa. É distante e artificial. Reiteramos que não há nenhum problema nisso, basta termos consciência de que estamos lidando com um filme. Embora, claro, essa ciência nem sempre se mostra evidente, e o mecanismo ilusório cumpre-se tão bem que nos confundimos. Há uma dualidade inevitável ao tratarmos de imagens e personagens.

3.2.2. Sequência 2- O Pedido de Casamento (de 23min50s a 27min25s)

A imago se subdivide.

Esta é uma sequência um pouco mais breve se comparada com a anterior. E, ao contrário da primeira, não totaliza uma seção inteira da nossa divisão fílmica. É uma ação que se desenrola logo no início de Os Primeiros Anos Como Profissional, a terceira seção que analisamos antes.

Antes da sequência escolhida em si, alguns acontecimentos marcam o início do capítulo em questão. Vemos pela primeira vez Chaplin, jovem adulto, se apresentando como artista profissional – em um número onde atua como um bêbado que inadvertidamente entra no teatro e atrapalha o espetáculo. Depois, os bastidores são-nos revelados. Ele entra no camarim cheio de dançarinas seminuas maquiando-se, vestindo-se e preparando-se para a próxima atração. É nesse momento que Charles conhece Hetty. Não sabemos exatamente quanto tempo se passa depois, mas na cena seguinte os dois estão entrando em um elegante restaurante, só que são impedidos de lá comerem, apesar da reserva feita pelo protagonista.

Das cenas anteriores para a que começamos a analisar agora há um tipo de gradação, do maior para o menor. Do mais público para o mais privado. Inicialmente temos uma grande plateia massificada, reagindo quase que igualmente ao número de Charlie. Depois, detalhes dos bastidores exclusivos aos artistas envolvidos. Por fim, a intimidade de uma relação, culminando no pedido de casamento.

Quando se dá início à sequência, temos um plano de ambientação que nos mostra onde se passará a ação (MERCADO, 2011). Trata-se de um lugar escuro, pouco colorido e barulhento (Figura 2.1.). Há diversas pessoas, charretes e carruagens passando, sons de gritos e patas de cavalos chocando-se contra o chão enquanto eles andam. Um contraste gritante com o restaurante, cuja iluminação era boa e a calma reinava. Ouvíamos até uma música agradável, e nem é possível dizer se ela foi inserida artificialmente ou se havia algum quarteto ou quinteto de cordas de fato tocando, pois não há nenhum enquadramento que mostre músicos na cena.

Figura 2.1.: Plano de ambientação antecipando o diálogo dos personagens. Vista assim a imagem até mesmo parece uma pintura muito bem trabalhada nos tons escuros.

Fonte: Chaplin (1992).

Seja como for, Charlie e Hetty estão na rua agora. Essa discrepância revela a nós um pouco da desigualdade social existente ali. Mesmo com a reserva feita, os dois não poderiam comer naquele restaurante por serem artistas populares. O Sr. Karno aparece com a esposa, saindo, mas ele é o dono do circo em que os dois jovens trabalham, não um empregado. E é sobre isso que estão falando os personagens quando o enquadramento seguinte os mostra comendo em um tipo de quiosque. Ou melhor, Charlie é quem fala, Hetty apenas ouve atentamente e comenta vez ou outra. Ao mesmo tempo em que ele reclama, também sonha com o dia em que poderá entrar em um lugar daqueles com o próprio terno, acompanhado da moça igualmente bem vestida. Um terceiro personagem também está em cena: o suposto dono do quiosque. Em um primeiro momento ele poderia passar como uma figura qualquer, mas pouco depois, quando Chaplin pede Hetty em casamento, percebemos a sua importância.

Depois da rápida conversa inicial, um silêncio se instaura. Ele é breve, mas é o tempo suficiente para percebermos que algo inesperado pode acontecer. Um *close-up* médio foca no rosto de Chaplin enquanto ele tira a sua cartola da cabeça e põe a mão na boca como se pudesse conter o que está prestes a dizer, mas o seu olhar impetuoso entrega a sua vontade de arriscar-se (como vemos na Figura 2.2.). Em contraponto, temos outro *close-up* médio, mas para mostrar Hetty. Por acaso ela o olha, só que no mesmo instante em que percebe a expressão em seu rosto, sua reação aparece sutilmente. Um leve movimentar da boca, quase que a abrindo, como se a moça pudesse prever o que está prestes a ouvir (Figura 2.3.).

Figura 2.2.: O olhar de Charlie entrega a sua inquietação.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 2.3.: Já o olhar de Hetty denuncia a sua surpresa.

Fonte: Chaplin (1992).

Detalhe importante é que assim que a câmera fixou o seu olhar em Charlie o som da gritaria do fundo diminui para dar espaço à música-tema, que surge timidamente. Depois de vermos Hetty, Chaplin aparece de novo para pedi-la em casamento. Ela ri e recusa o pedido, totalmente surpresa. É aí que a câmera passa a se interessar também pelo

dono do quiosque. Mas logo falaremos melhor dele. A música vai tomando corpo e há uma constante alternância de enquadramentos que ora mostram apenas um dos três personagens, ora mostram-nos todos.

A moça não acredita na seriedade do pedido, e vai dando razões porque o casamento não daria certo. Insistente, o protagonista sempre tem uma resposta pronta a cada possível impeditivo. O dono do quiosque não diz uma palavra, mas sempre direciona o seu olhar para quem dará a tréplica da réplica anterior. Ele é um tipo de espectador, como nós, mas *dentro* da película. Eventualmente Hetty o olha de soslaio antes de responder, indicando talvez que está embaraçada pelo pedido em tais circunstâncias. Charlie não parece se importar. O que nos leva a pensar em uma série de questões. Será que ele ia pedi-la no restaurante? Talvez ele tivesse planejado tudo antecipadamente, mas dadas as surpresas negativas, viu-se forçado a improvisar um pedido espontâneo, num lugar improvável. Por outro lado, podemos pensar que isso tudo foi impulsivo – característica forte do personagem – e que ele pensou naquilo ali, naquele momento mesmo. O fato de mal conhecer a moça e estar partindo de viagem para os Estados Unidos no dia seguinte apenas reforçam esse seu traço de personalidade. Assim como também a narrativa apresenta Hetty como a única por quem ele teve interesse até então, não houve ninguém mais que despertasse tais sentimentos nele. Outro ponto que reforçaria pensarmos na ideia de que a sua atitude foi mais impulsiva ainda.

Nessa mesma sequência acontece algo notório. Em meio à argumentação sobre os jovens casarem-se ou não, surge à tela pela primeira vez a imagem falante do velho Chaplin narrador e seu amigo, George. O lugar, as luzes e as cores são completamente diferente, como já dito na terceira seção. Basta compararmos com as imagens do próprio filme (Figuras 2.4. e 2.5.).

Figura 2.4.: Eis George, amigo e biógrafo de Charlie. A distância entre tempo, espaço e lugar fica bem marcada nesse instante que sabemos onde estão os personagens que narram a história.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 2.5.: O velho Chaplin enfim revela o seu rosto. Ou melhor, a câmera nos permite observá-lo. A direção da lente faz parecer que a câmera é uma terceira personagem em cena, ao lado de George.

Fonte: Chaplin (1992).

Os enquadramentos mudam ligeiramente também. Enquanto que na cena do pedido de casamento em si a câmera alterna entre *close-ups*, *close-ups* médios e planos médios, quando a sequência muda brevemente para a casa na Suíça a predominância é quase que completa de planos médios. Inclusive, tais planos definem-se por mostrarem um ou mais personagens da cintura para cima, e parte considerável do ambiente circundante (MERCADO, 2011). Ponto também bem interessante é que a perspectiva da lente na casa da Suíça equivaleria, de certa forma, ao papel do dono do quiosque. Da seguinte maneira: quando a câmera olha para George, quase sempre parece que está sentada perto de Charlie. Quando olha para Charlie, parece estar atrás de George (Figura 2.5. novamente). Essa movimentação se assemelha com o direcionamento do olhar do dono do quiosque quando presta atenção nos jovens. Ele literalmente olha para a esquerda, olha para a direita, esquerda, direita, e por aí vai (Figuras 2.6. e 2.7.).

Figura 2.6.: Voltando a dono do quiosque, vemo-lo aqui observando Charlie. Lembremos apenas que essa cena acontece antes do trecho na Suíça.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 2.7.: Pouco depois, ele olha Hetty para saber qual será a sua resposta.

Fonte: Chaplin (1992).

Esse personagem funciona como uma materialização do público interessado na história de Charles Chaplin, só que dividindo o mesmo ar que ele respira. Estando ali, lado a lado dele. Temos essa impressão de intimidade e proximidade, ainda mais porque ele é testemunha de um momento tão importante quanto pode ser um pedido de casamento. O fato de vermos pela primeira vez esse velho narrador pode reforçar tal ideia, pois passamos a ligar a sua figura à sua voz envelhecida sem corpo até então. E quando George – igualmente corporificando-se naquele instante – pergunta se Charlie realmente falava sério quando estava pedindo a mão de Hetty, novamente parece-nos que há um público interessado convivendo com o protagonista no mesmo espaço.

Quando o velho narrador e seu amigo aparecem, eles conversam um pouco, igualmente, sobre a seriedade do pedido. Assim como também conversam sobre a vacuidade das lembranças relatadas depois que a mãe do personagem principal foi internada em uma instituição. O protagonista é sempre reticente e fechado, bem diferente da sua versão jovem. Ele diz uma frase bem interessante a respeito da falta de informações após a internação da mãe: “Eu não quero lembrar disso” (tradução livre). No mínimo curioso que alguém esteja escrevendo a sua autobiografia e não queira lembrar de um ou outro evento. Embora, claro, não deixemos de considerar que nem tudo pelo que passamos é prazeroso ou agradável. Mas o ponto é que aquele ocorrido foi exibido na tela

e pudemos ter acesso a ele. Da mesma forma que o jovem e o velho Chaplin agem diferentemente. Ou seja, ambas as imagens coexistem no espaço fílmico autonomamente, elas não precisam se ligar nem relatar tudo em uníssono. De fato, muitas vezes elas não o fazem. A história pode acontecer independente da narração do velho Charlie, pois há uma versão sua jovem que nos conta como são suas vivências, sem precisar de consentimento nenhum. **A *imago* se subdivide.**

Voltando à sequência em si, também voltamos para a juventude do personagem principal. Novamente temos o mesmo jogo de câmera trabalhando na cena. Ora vemos Charlie, ora Hetty, ora o dono do quiosque, ora todos juntos. Arriscando tudo o que pode, o rapaz diz que ficará devastado se a moça recusar o pedido. Ou se, pelo menos, não disser que esperará por ele. Ela, séria, pergunta quando que ele voltaria da turnê então. Ele não sabe responder, e faz menção de que poderia ser um desastre, e nesse instante a moça mostra que o admira – ela não chega a especificar, mas podemos imaginar que tanto profissional como pessoalmente. Enquanto isso tudo acontece, uma mulher carregando um *bouquet* enorme de flores passa apressadamente e faz alguma transação pouco clara com o dono do quiosque. Nisso também diz qualquer coisa incompreensível. Quase no fim da sequência, Hetty diz (em tradução livre): “Mas sabe o que é engraçado? Você não falou nada sobre amor.”. Ela se refere ao debate sobre o casamento. Charlie então responde (novamente em tradução livre): “Bom, eu acho que não preciso. Preciso?”. E saca de algum lugar que não vemos uma das flores da mulher transeunte. Hetty fica surpresa e sorri.

Não é difícil de pensar que tal gesto represente o amor que o protagonista sentia pela outra personagem. Uma flor – vermelha, diga-se de passagem – roubada e dada de bom grado. Tal intencionalidade fica ainda mais enfatizada se observamos todo o entorno da cena. A cor vermelha contrasta muito com a escuridão dos tons do ambiente, mas ao mesmo tempo combina com o rubro do cabelo de Hetty. A própria roupa da personagem também destoa do lugar, pois é alva e delicada (Figura 2.8.). Na imagem, a rosa roubada de bom grado enfatiza as características amorosas. É como se Charlie idealizasse aquela moça diante de seus olhos, pois mal a conhece e já a pediu em casamento. Quem sabe se eles tivessem se beijado – o que nunca acontece – isso não cairia por terra? Não queremos levar a interpretação da cena para um lado psicanalítico, mas de fato tudo opera no filme de forma a parecer que Hetty foi o grande amor irrealizado de Chaplin. É ainda pensando na composição da obra, como os elementos técnico-artísticos favorecem essa impressão.

Outro detalhe importante: não vemos nenhuma das mulheres do personagem principal sendo pedida em casamento, elas simplesmente tornam-se suas esposas, quase que de uma cena para a outra.

Figura 2.8.: A ruiva e angelical imagem da moça contrasta com a rudeza do lugar em que a mesma se encontra. No detalhe, ao fundo, um chapéu coco anônimo passa pela multidão. Coincidência?

Fonte: Chaplin (1992).

3.2.3. Sequência 3- O Nascimento do Vagabundo (de 35min59s a 40min41s)

O bigode separa o ator do personagem. Ou, o bigode separa o criador da criatura.

Alguns minutos depois da sequência anterior, acontece a seguinte, que analisaremos agora. Apesar dessa curta distância entre uma e outra, se pensarmos no tempo medido por cronômetro, o cenário é completamente diferente de O Pedido de Casamento. Entretanto, essa terceira sequência também faz parte do capítulo “Os Primeiros Anos Como Profissional”, já em seu fim, quando o filme mostra o protagonista tendo seu primeiro contato com o cinema. É a velha distância cinematográfica que não corresponde ao cotidiano. Da mesma forma, em questão de segundos fomos da Inglaterra

do começo do século XX para a Suíça de 1963 na sequência anterior. O que nos lembra, como dizem Berleant (1993), Vigotski (1999) e Moscariello (1985), que o tempo no cinema (e na arte, no caso de Vigotski) é distinto do tempo cotidiano. A respeito do último autor – Moscariello – reiteramos que trabalharemos melhor os seus conceitos no capítulo que sucede a análise das sequências escolhidas.

Chaplin é apresentado ao mundo dos filmes nas cenas que vão encerrando a terceira sessão. Esta sequência em especial nos mostra como ele teria criado o seu mais famoso personagem, o Vagabundo. Antes disso, porém, Mack Sennett mostra a ele como são editados os rolos e como acontece a montagem total dos filmes da época. O personagem principal fica maravilhado com tal manejo das imagens capturadas.

O Nascimento do Vagabundo começa então logo depois dessa cena. Na Suíça, o velho Chaplin fala a George do quanto os filmes o assustavam. Isso logo em seguida após dizer que toda aquela sensação relacionada ao ato de filmar era incomparável, em um sentido de admiração. Mas, se não fosse pela invenção de seu personagem, Charlie teria sido um desastre. Diz ele que Mack teria se arrependido de tê-lo contratado, mas que o Vagabundo o manteve salvo. Enquanto Chaplin revela esse pequeníssimo segredo do passado, George tenta interrompê-lo, justamente porque o amigo havia pedido a sua ajuda para escrever como se deu a criação do Vagabundo. Mas é em vão. Charlie já está imerso na própria descrição do momento.

Enquanto a narração do velho corre, temos um jovem Chaplin abrindo uma porta (algo recorrente em cenas envolvendo o Vagabundo em si, se pensarmos na sequência 1, relacionada ao seu desmonte) e entrando em uma sala de figurinos, com máquinas de costura, espelhos e roupas. Os planos são médios nesse momento, e mostram mais ou menos o jovem protagonista da cintura para cima (Figura 3.1.). A voz do velho deslumbra-se e enche a boca para falar do quão mágico foi o momento do nascimento da sua criatura. No mesmo tom de mistério, esplendor e fascínio, uma música preenche a cena para enfatizar a grandeza do momento. Percebemos até um pouco de fumaça, provavelmente gelo-seco, no cenário. Chaplin descreve aquele instante como se tivesse sido possuído, como se o Vagabundo estivesse o chamando.

Figura 3.1.: O personagem parece não entender bem o porquê de estar ali.

Fonte: Chaplin (1992).

Estaria Charlie apreensivo do que está prestes a acontecer? Afinal, ele entrou no recinto como que tomado por uma força maior, a força de uma criatura exigindo o seu despertar. A porta por onde ele entrou separaria esse lugar ritualístico dos lugares comuns.

Em seguida, a bengala e o chapéu característicos do personagem vão até ele, como que por mágica, e o jovem Charlie sorri, ao mesmo tempo que estranha tudo aquilo acontecendo. Todos esses elementos preenchem a cena com uma aura enigmática e fantástica (Figuras 3.2. e 3.3.). É como se um ritual estivesse acontecendo. O nascimento de um personagem. O desmembramento de uma parte do criador e a sua independência, assumindo a sua forma no corpo do intérprete.

Tanto o protagonista em sua forma envelhecida quanto em sua forma jovial estão totalmente imersos no rito de criação do Vagabundo. É um momento de acordo entre eles. O Vagabundo os enfeitiçou desde o primeiro até o último momento de sua vida. A criatura é reflexo de traços tão marcadamente chaplinianos que a idade do criador é fator independente para a profunda emoção evocada no despertar do personagem. É uma parte sua, mas é aquele conjunto de aspectos seus pelos quais o protagonista tem grande apreço. Embora, como retratado na cena, a ideia que os Chaplins querem transmitir a nós é a de que a criatura era externa a eles. Uma entidade vivente no camarim apenas à espera de um corpo pelo qual ela pudesse se manifestar fisicamente.

Figura 3.2.: Sua Majestade, o chapéu coco. Chaplin curva-se diante do objeto, que em seu brilho roxo parece dizer “Venha até mim”.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 3.3.: A imagem mostra a bengala um pouco borrada, pois ela se move sozinha, chamando a atenção do protagonista.

Fonte: Chaplin (1992).

Tudo isso cai por terra quando George diz (em tradução livre): “Bobagem. E você sabe disso.”. Tal fala é dita exatamente no momento em que o jovem Chaplin estava

prestes a pegar a alada bengala que vinha em sua direção. Temos um *frame* muito interessante nesse instante (Figura 3.4.). Sem todo o deslumbre de antes, o velho responde (em tradução livre): “Mas a verdade é tão entediante, George!”. Após isso, outro detalhe importante: o jovem protagonista muda a direção do olhar para o sentido oposto ao da bengala, como se pudesse olhar para a sua versão envelhecida e o seu amigo. Pode-se ter a impressão de que ele diz, com o olhar: “O que eu faço?”, ou “O que aconteceu de verdade então?”. Vemos na Figura 3.5. esse momento. Um brevíssimo diálogo imagético do qual somos apenas espectadores. As imagens conversam entre si e devemos esperar que elas nos mostrem o que quiserem. Ou talvez esperar que a câmera decida quais as imagens ela verá e, por consequência, nós mesmos.

Figura 3.4.: A bengala simplesmente voa em direção à mão do personagem. Esse conjunto de elementos transmite a sensação de que os figurinos escolheram Charlie, e não o contrário.

Fonte: Chaplin (1992).

Antes de George se manifestar as imagens fazem consonância com a ideia de que houve um tipo de ritual nesse nascimento, a criatura estava fora do corpo do criador e se apoderou dele, usando-o apenas de receptáculo. Ele não teve escolha senão deixar-se ser possuído por semelhante força criativa.

Figura 3.5.: A intervenção de George mostra que cada acontecimento tem sempre, no mínimo, duas versões diferentes. Uma triangulação invisível acontece aqui, entre o jovem, o velho e o biógrafo.

Fonte: Chaplin (1992).

Uma interessante contradição na imagem anterior também é possível de se perceber. A mágica que está suspensa por um lado – a mão que quase pega a bengala alada – e a suposta realidade dos fatos, representada pelo olhar do atento personagem que espera uma conclusão do diálogo entre os narradores.

Depois que isso tudo acontece, o enquadramento muda completamente e vemos o mesmo cenário sob outro ângulo (Figura 3.6.). Um plano geral capta boa parte do recinto em que o jovem Chaplin está, e vemo-lo se movimentando rapidamente enquanto tenta escolher inúmeros figurinos. Desse ponto de vista, fazendo um paralelo inesperado, talvez, é como se estivéssemos vendo a cena da óptica de uma câmera de segurança de um estabelecimento comercial. Embora seja uma comparação um pouco parva, fizemo-la para instigar o leitor, mostrando quão contrastante é o plano que tínhamos e que temos agora. Se a verdade é tão entediante, nada mais justo que a câmera olhe para a cena da forma como ela aconteceria na vida real, já que nesse caso ela seria equivalente à tal verdade de que falou Chaplin. Ora, nessa vida real, os enquadramentos não são deslumbrantes, não há *glamour* nem romantização dos fatos. Mas a grande ironia é que, embora isso aconteça nesse momento, ainda estamos assistindo a um filme. Mesmo o

ângulo mais cotidiano, por assim dizer, tem uma razão de assim ser. E nesse caso, essa visão de cima, “realista”, confronta a magia do relato do velho Charlie. Porém, ela mesma também tem seu quê mágico, ao provocar essa surpresa no espectador de propósito. Ela não deixou de ser uma cena fílmica para ser uma cena cotidiana, mas procura nos iludir fazendo-se passar por acontecimento comum.

Figura 3.6.: Nessa nova versão da história, Charlie corre afobado de um lado para o outro pegando roupas sem muito critério nem tempo para analisar. Essa seria uma criação de personagem mais crua, feita pela necessidade, e não por qualquer tipo de chamado sobrenatural.

Fonte: Chaplin (1992).

Elementos que nos lembram que se trata de uma obra do cinema são a música em tom jocoso e a aceleração dos quadros da cena. Elementos tais que fazem alusão às produções cinematográficas cômicas da época. Mesmo nesse jogo há esse paralelo com a realidade em que se baseia a obra, a saber, uma determinada época e uma forma específica de se fazer cinema da mesma. Sobre uma qualidade tão própria dos filmes mudos, diz Moscariello (1985):

Por seu turno, a “câmara acelerada” presta-se melhor a efeitos cômicos, hábil como é em transformar cavalheiros que se passeiam calmamente em desenfreadas marionetes esquizofrênicas, o que acontece

obrigatoriamente nos cômicos do período do mudo. Pode também produzir hipérboles em cadeia, ocorrendo em auxílio do protagonista em dificuldades. (MOSCARIELLO, 1985, p. 31).

Depois disso há outro enquadramento notável. É um outro plano geral (pois vemos o personagem inteiramente na cena) que mostra três espelhos, cada qual recebendo em sequência uma imagem de Charles se vestindo. A Figura 3.7. mostra esse detalhe. Isso acontece até que cada um deles tenha um Chaplin um pouco mais vestido que o anterior. O último deles a aparecer faz um “pss”, chamando os outros, e todos eles somem do alcance dos espelhos.

Figura 3.7.: As imagens são múltiplas e este é um belo exemplo disso. Charlie divide-se em três para dar conta de vestir-se logo e estar pronto para a filmagem.

Fonte: Chaplin (1992).

Vamos analisar mais profundamente a imagem acima. Nela percebemos o personagem em diferentes estágios de vestimenta final, sempre em escala ascendente, da direita para a esquerda. É um plano muito curioso, pois talvez se encaixasse no tipo subjetivo, embora seja impossível alguém se ver de tal forma em três espelhos distintos. Planos subjetivos são aqueles em que enxergamos algo do próprio ponto de vista de um personagem (MERCADO, 2011). Como se os olhos do personagem também fossem os nossos. Tecnicamente falando, essa cena é uma colagem. Primeiro foi gravado um

espelho, depois o outro e por fim o terceiro. Na edição, todos os trechos foram compilados em uma cena só, causando a impressão desejada. Mas e se observarmos o milésimo de segundo depois que todos os Charlies saem? Vejamos na figura a seguir:

Figura 3.8.: Os espelhos vazios. Esse frame é brevíssimo e passa despercebido pelo olho desatento.

Fonte: Chaplin (1992).

Novamente, pensando em um aspecto técnico, é difícil de dizer onde a câmera poderia estar localizada para conseguir esse ângulo sem que ela própria aparecesse. De onde estamos vendo a cena, pareceria natural que víssemos o seu reflexo no espelho do meio. Mas essa câmera vampira tem os seus truques. Quanto menos percebermos esses detalhes técnicos (considerando um olhar leigo, especialmente), mais hábil foi o artista em sua criação. Isso significa estarmos dispostos de uma obra e não percebermos quão complicada foi a sua realização. É o caso quando assistimos um espetáculo de dança cujos movimentos são levíssimos, mas por trás daquilo há um artista que dedicou horas a fio para obter a força e a perfeição técnica da execução. No caso do cinema, podemos fazer alusão a isso nessa capacidade de sermos iludidos espaço-temporalmente. Assim como também enxergarmos uma cena filmada de diversos ângulos diferentes sem nos darmos conta. Nesse sentido, a arte é técnica. Um conjunto de habilidades específicas.

O volume da música cai drasticamente, assim como o seu humor, voltando-se novamente para um tom mais misterioso. Temos, com isso, o enquadramento de outro lugar. Trata-se do *set* de filmagem de Mack Sennett. Ele reclama com Rollie (o *cameraman*) que Charles está demorando muito para se vestir. Rapidamente a cena volta para o protagonista e o mostra quase pronto, pegando os seus enormes sapatos e sorrindo. Imediatamente o volume da música aumenta nesse instante, insistindo no quê mágico da criação do Vagabundo.

Em seguida, a câmera faz outra angulação. De fora do camarim, com a porta aberta, um plano médio mostra Charles Chaplin completamente vestido de algum personagem qualquer, enquanto Sennett grita para que ele ande logo. Dizemos que ele está apenas vestido de um personagem qualquer pelo seguinte: falta-lhe o bigode. Tanto esse pequeno detalhe faz diferença que ainda antes de seguir rumo ao *set* ele para, reflete, e volta para dentro. Pouco depois, já sai com o bigode colado ao buço. E a sua postura também muda com isso. **O bigode separa o ator do personagem. Ou, o bigode separa o criador da criatura.** A câmera move-se para a direita conforme ele sai andando, decidido de como se apresentar, e um último pormenor finalmente fá-lo virar o Vagabundo de vez. Ele dá uma leve tropeçada, olha para os sapatos e volta a andar. Mas agora com o caminhar e a postura característicos do personagem. Quase como se os calçados o dissessem o que fazer para que o processo de nascimento chegasse ao fim. Lembrando que a música novamente muda o seu humor, indo de misteriosa para fantástica, coadunando com a sensação de plenitude da criação do Vagabundo.

Um pormenor interessante é o fato de haver uma flecha pintada na porta por onde sai o personagem. Talvez com isso queira se dizer que temos enfim a criatura finalizada, pronta para ser filmada. Ou ainda, indicando qual a direção que ela deve seguir rumo ao seu destino. Na sequência de imagens a seguir (3.9., 3.10., 3.11. e 3.12.) vemos toda essa transformação.

Figura 3.9.: Chaplin está quase pronto, mas ainda falta algo. Ele reflete e, não à toa, coloca o dedo justamente onde se encaixará o detalhe final da sua criação.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 3.10.: Aqui está! É o que a flecha indica. Eis o Vagabundo, com toda a sua caracterização. Ele provavelmente olha para um espelho dentro do camarim nesse instante, mas o jogo de angulação da câmera faz parecer que ele olha para a própria flecha.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 3.11.: O personagem anda normalmente em direção ao set. Porém...

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 3.12.: Ele percebe que o verdadeiro caminhar do personagem exige outra postura. Muito mais cômica e estereotipada.

Fonte: Chaplin (1992).

O simples ato de vestir uma roupa diferente às vezes faz toda a diferença para um ator que está compondo um personagem. A consciência corporal pode mudar. Isso porque certas vestimentas podem nos fazer perceber melhor uma ou outra parte do corpo. Consequentemente, o conforto ao se vestir é alterado e a postura em decorrência disso também. Quando o ator se olha no espelho usando uma roupa que não costuma vestir normalmente a percepção sobre si próprio também está passível de transformação.

Ao começar a maquiagem, o ator, pouco a pouco, visualiza os traços mais típicos do rosto do personagem, que ele reproduz no seu próprio rosto e, através desses traços físicos, vê a vida interior do personagem refletida no seu próprio rosto. Assim o ator parcialmente já se encontra em estado cênico, porque usando corretamente um dos elementos, – a visão do personagem que se materializa no espelho, – ele certamente conseguirá atrair os outros elementos. (...). Daí a importância enorme do ator fazer sua maquiagem pessoalmente, em vez de entregar esse trabalho ao maquiador. O mesmo acontece quando o ator começa a vestir a roupa do personagem. Se, ao vestir a roupa, o ator consegue fazê-lo “como se fosse” o personagem, ele já está agindo como o personagem e, por conseguinte, se aproxima ainda mais do estado cênico. Através dessa ação física o ator consegue, por assim dizer, vestir e maquiar a sua alma. (KUSNET, 1968, p. 116).

Chaplin foi tomado pela pressa e pela necessidade de criar algo marcante. Mas mesmo nessas condições, ao fim, o ritual ainda apareceu. A cena do nascimento do Vagabundo demonstra tudo isso que citamos. Ela é feita de detalhes, pois os elementos que parecem ser mais dotados de magia são o bigode e os sapatos do personagem. Ou quiçá sejam eles a cereja do bolo, aquilo que realmente faz toda a diferença na composição, as características mais marcantes. Se pensarmos bem, ainda reconhecemos o Vagabundo quando ele tira seu chapéu, está sem o paletó ou deixa a bengala de lado. Mas sem o bigode ou os sapatos grandes (talvez, em verdade, o seu andar com os pés bem abertos), parece que algo está faltando. Um exemplo bem claro disso é a cena de luta do filme *Luzes da Cidade* (1931) em que o Vagabundo aparece vestindo apenas o uniforme de boxeador, mas seu bigode e trejeitos continuam intactos. Segue a imagem:

Figura 3.13.: O verdadeiro Vagabundo chapliniano. Mesmo aqui, com tais trajes, reconhecemo-lo facilmente.

Fonte: Luzes da Cidade (1931).

Ainda que não estejamos diante do Vagabundo original no filme que estamos analisando, essa percepção é igualmente possível. É um personagem de um personagem, mas muito bem caracterizado. Do contrário, ele faria alusão a qualquer coisa, menos à criação de Charles Chaplin.

Dando sequência à cena, o Vagabundo entra no *set* inesperadamente, quando a gravação já havia começado. Trata-se de um cenário onde dois noivos e seus convidados estão posando para uma foto (como nos mostra a Figura 3.14.). À sua maneira típica de palhaço, o personagem atrapalha a fotografia e por pouco não há um corte. Sennett decide deixar que aquilo continue e vai dirigindo todos os atores em função das ações do protagonista. Quando ele entra, a música volta para a mesma parte alegre e divertida de quando vimos Charlie correndo para se arrumar, sem todo o encantamento prévio que a sua versão velha tentou imprimir. Em consonância com isso, os atores estranham a figura do Vagabundo, embora a noiva tenha lhe demonstrado simpatia. A cena segue com os atores, caindo, correndo atrás dele e sendo ludibriados, em meio a muitas trapalhadas típicas das comédias-pastelão (Figura 3.15.). No fim, o Vagabundo e a noiva tiram uma foto e Sennett manda cortarem a cena. Rindo, ele chega a exclamar que fez a coisa certa em contratar Charlie.

Figura 3.14.: Tudo corria bem, mas quando o Vagabundo entra em cena...

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 3.15.: O rumo da gravação muda completamente.

Fonte: Chaplin (1992).

Esse último comentário do diretor nos faz perceber como a história que está sendo contada tem diversos lados. É claro, podemos imaginar que Mack teria dito aquilo naquele satisfatório instante, após a gravação bem-sucedida de uma cena, mas depois de fato haveria algum arrependimento por conta de atritos envolvendo ele e o protagonista.

Entretanto, não esqueçamos que o próprio nascimento do Vagabundo teve duas versões diferentes, dentro do mesmo filme. A questão não é definirmos qual é verdadeira e qual é falsa, mas percebermos como o cinema é capaz de brincar com a nossa percepção. Afinal de contas, antes de mais nada ele é uma montagem artificial de diversos elementos, como já assinalamos. A música que ouvimos não estava tocando no *set* de fato, e a mais simples das cenas pode levar diversos *takes* para ser gravada da forma exata como se pretende. É irônico, mas mesmo um filme como esse que mostra parte dos bastidores ainda nos ilude. Esse tipo de magia é inevitável em se tratando da arte cinematográfica.

3.2.4. Sequência 4- Estrangeiro em Terra Natal (de 01h14min36s a 01h20min47s)

O sorriso é a solução para tudo, mas guarda em si um terrível segredo.

Assim como O Desmonte do Vagabundo equivale a toda a seção 1 – o Prólogo do filme – esta sequência equivale ao capítulo 5 em sua totalidade, a Visita à Inglaterra. O título é autoexplicativo. Em meio a todo o sucesso que Chaplin estava fazendo como cineasta, ele decide voltar a sua terra natal. Entretanto, a viagem não pareceu ser tão agradável quanto se esperaria.

Antes mesmo da sequência acontecer, algumas cenas mostram a mãe de Charlie e Syd enfim indo morar nos Estados Unidos, assim como os filhos. Ela toma um chá junto dos dois e da esposa de Syd, enquanto conversam. Seu comportamento é estranho, pois ela esfarela alguns biscoitos até que sobrem somente migalhas, para em seguida despejar tudo sobre si própria. Mas Hannah está muito feliz de poder estar cercada da família. Entretanto, a sua forma de agir claramente incomoda a todos presente. Tanto o velho Charlie quanto o novo desviam do assunto. Na cena, o jovem sai do recinto, muito desconfortável. Na narração, conversando com George, ele admite que nunca soube lidar com a mãe, apenas dava-lhe dinheiro. Em seguida, o amigo tenta persuadi-lo a explicar, em seu livro, porque decidiu viajar para Londres naquele momento. Irritado, ele diz que não tem de explicar nada, apenas estava cansado e queria visitar alguns velhos amigos. Além do que, haveria a estreia de um filme.

É curioso pensar que talvez Charlie tentasse fugir da mãe, de certa forma. Durante todo o tempo em que ela esteve na Inglaterra, não vimos nenhum sinal de que ele fosse vê-la. Entretanto, bastou que ela fosse viver perto dele para que ele decidisse fazer a

viagem. Da forma como os acontecimentos são encadeados, há que se pensar que não há coincidência entre um evento e outro. Do que o personagem estaria fugindo? O que ele estava evitando?

Pensando no enredo, lembremos que o protagonista passou boa parte da infância e adolescência vivendo com a mãe, sem a presença do irmão. Devido à condição psicológica de Hannah, o jovem personagem viu-se obrigado a cuidar dela, em plena fase de desenvolvimento próprio. Com certeza não foi das mais fáceis tarefas, tal qual retratado na Seção 2- Infância e Adolescência. Este foi um período duro para Charlie. Na verdade, percebemos como nessa visita a intenção do protagonista é se encontrar com pessoas que proporcionaram mudanças positivas em sua vida: Sr. Karno e Hetty Kelly.

Mas ele não poderia imaginar quão desafortunada essa viagem seria. Este é um dos momentos mais lúgubres e sombrios do filme inteiro. Reflexo disso são as suas cores escuras e de pouca variedade, além da iluminação mais tímida se comparada com outras cenas. Mesmo o começo da sequência (Figura 4.1.), um pouco mais claro, não tem o mesmo brilho da cena anterior, onde o chá com a mãe traz lembranças desagradáveis. Ainda que não se fale do passado (Figura 4.2.).

Figura 4.1.: Um plano de ambientação mostra que a próxima cena acontecerá dentro do trem

Fonte: Chaplin (1992).

Sobre a imagem anterior, repare como há uma inscrição especificando o ano e o lugar onde se desenrola a ação. Esse recurso é muito utilizado na película para dar ar de

veracidade, aumentando a impressão de que a história que estamos assistindo é a de Charles Chaplin.

Figura 4.2.: Este frame não faz parte da sequência conforme a determinamos, mas não podemos deixar de considerar o que a antecede.

Fonte: Chaplin (1992).

Apenas para contextualização, relembramos o que está acontecendo no trecho referente à Figura 4.2. Em cena vemos Syd e sua mãe, Hannah. A iluminação é ótima, assim como a coloração da cena, dando um ar de paz, felicidade e tranquilidade. Mas a atitude da personagem muda essa perspectiva, complicando a narrativa. Não basta uma vida confortável e sem preocupações, a mãe dos Chaplin será sempre esse fantasma, essa ferida que não se curou adequadamente. O elefante branco está na sala e ninguém sabe como domá-lo.

Continuemos com a descrição da sequência escolhida. Já dentro do trem vemos Charlie, Sr. Karno e um outro homem jogando cartas e fumando charutos dentro de uma das cabines. Pormenor interessante é que em cima da mesa onde eles jogam as cartas há um cartaz promocional de *O Garoto* (1921), filme que o protagonista estava indo divulgar na ocasião. Há mais dois homens ali, mas eles não interagem com o trio. A risada esganiçada característica do Sr. Karno é ouvida em alto e bom tom, enquanto ele conta alguns dos episódios em que ele e Charlie estavam juntos. São casos que nós mesmos

presenciamos anteriormente; quando ele estava tentando impressionar o empresário para conseguir um emprego e quando por acaso se encontraram no restaurante *chic* onde Chaplin levou Hetty para jantar.

Ao se falar disso a conversa já perde um pouco da graça de antes. O Sr. Karno faz menção de que algo triste havia acontecido e Charlie entende que se tratava dela ter se casado com outro homem. Já mais estarecido, o empresário realmente passa a falar sério e diz que na verdade ela morreu por conta de uma epidemia após a guerra. Ele fica surpreso de Charlie não ter sido informado a respeito disso. Enquanto esse humor da cena vai mudando, também aos poucos vai surgindo e crescendo a música-tema, que nesse instante enfatiza a tristeza da notícia, além de mostrar como tal infortúnio afeta diretamente o âmagô do personagem principal. A vista de fora também muda brevemente, quando o campo arborizado de antes é substituído por uma parede negra, juntamente com o som agudo do contato das rodas do trem com os trilhos enquanto ele vai freando. Esse som que ouvimos equivale a apunhalada no coração que Charlie sentiu diante da notícia mortal.

Percebemos o impacto dessa informação por meio do semblante transformado do personagem. O trem vai parando na estação e alguns rapazes animados com a chegada do astro batem no vidro e gritam pelo seu nome. Ele, entretanto, está arrasado. O personagem levanta-se, sai da cabine e encosta a cabeça em uma parede, parecendo chorar levemente. O outro homem que o acompanhava no jogo procura consolá-lo enquanto lhe ajuda a vestir o casaco e o chapéu. Durante essa ação, ele pergunta (em tradução livre): “O que nós fazemos, Charlie?”, ao que ele responde “Sorrisos.”.

Então vemos o trem do lado de fora novamente, já estacionado na estação, enquanto o protagonista fica parado diante da porta. A música de antes emenda-se com uma variação do tema *Smile* (1936), composta por Charles Chaplin de fato. Clara referência ao breve diálogo de antes, assim como o diálogo também faz referência à própria música e o cinema chapliniano. O tema original é instrumental, mas anos depois John Turner e Geoffrey Parsons escreveram uma letra para ela, tornando-a mais famosa ainda e consequentemente sendo gravada por diversos artistas. Maiores informações a respeito podem ser encontradas nas referências. Em livre tradução e adaptação, segue a letra da música:

Sorria

Sorria, apesar da dor no coração
 Sorria, ainda que ele esteja partido
 Quando houverem nuvens no céu
 você vai atravessá-las

Se você sorrir
 e aguentar o medo e a tristeza,
 Amanhã talvez
 o Sol brilhe para você

Ilumine o seu rosto com alegria
 Esconda qualquer traço de tristeza,
 mesmo que uma lágrima queira brotar

É esse o momento certo,
 você deve continuar tentando
 Sorria! Para que serve chorar?
 Você vai ver que a vida ainda vale a pena

Se você simplesmente sorrir

Mesmo a canção recebendo uma versão letrada muito tempo depois da primeira ser composta, ela coaduna com a ideia primordial. O enredo está se passando em 1921 nesse instante, mas Tempos Modernos foi feito em 1936, assim como a versão letrada da música é de 1954 e a própria obra cinematográfica é de 1992. Ou seja, há uma grande mescla de épocas numa cena só. O que nos rememora constantemente que estamos tratando de um objeto fílmico, onde as leis do espaço-tempo têm outro funcionamento. As imagens e a reconstrução dos fatos facilmente podem se misturar. Baitello (2005) já apontava como a natureza das imagens não é necessariamente visual, mas pode ser igualmente olfativa, sonora... Ao pensarmos em Charles Chaplin diversos elementos nos são evocados; sejam os seus filmes, seus personagens ou canções. Não há um ordenamento cronológico exato. É por isso que em uma cena como essa é plenamente

plausível fazer referência a uma canção que foi composta muito tempo depois sem que o enredo seja comprometido.

Quanto à qualidade sonora das imagens, basta pensarmos no exemplo de *Smile* (1936). Inevitavelmente ao ouvirmos o famoso tema somos inclinados a pensar no seu compositor, incitando a visão a reconstruí-lo imagetivamente. O mesmo ocorreria se frente a um determinado cheiro evocássemos a memória de um parente, de um lugar ou situação. Nesse seguimento que as imagens não se contentam em se manifestar visualmente, mas também nos outros sentidos.

Já em relação à letra em si, temos alguns dados interessantes. Seu caráter é extremamente motivador, buscando promover no ouvinte (ou leitor) um sentimento de superação, o incentivo ao enfrentamento e solução dos problemas. A ideia de que se seguirmos em frente e não nos deixarmos abater pelas dificuldades seremos sempre vitoriosos em nossos objetivos. **O sorriso é a solução para tudo, mas guarda em si um terrível segredo.** Ele não é suficiente. E mais, muitas vezes apenas esconde um sentimento totalmente contrário ao que representa. Exemplo disso é o trecho da letra que diz o seguinte: “Esconda qualquer traço de tristeza, mesmo que uma lágrima queira brotar.”. Essa ambiguidade é perfeitamente retratada na cena, pois há um tema melancólico no arranjo feito para a música.

Às vezes o palhaço carrega esse fardo, o de esconder por trás do seu nariz vermelho um abatimento mortal. Há uma ópera onde podemos perceber claramente essa angústia. Trata-se de *Pagliacci* (1892), composta por Ruggero Leoncavallo. Não faremos uma análise completa da obra pois isso resultaria em outro trabalho. Mas, em linhas gerais, o herói da trama tem de lidar com um conflito similar ao do nosso Chaplin. Canio é um artista de circo interpretando o *Pierrot* em um espetáculo ambulante. Em determinado momento o *Pierrot* descobre a traição de sua mulher, a *Colombina*, com o *Arlecchino*. Esse enredo faz parte de um número que a companhia apresenta ao público, porém, a vida fora dos palcos dialoga com a arte. Canio vê-se diante da mesma situação que o seu personagem em seu casamento de verdade.

Um dos ápices da história acontece quando o personagem interpreta a *aria Vesti la Giubba*. Isso acontece justamente logo depois de Canio de fato flagrar sua esposa, Nedda, com outro homem, Silvio. Ele avança sobre ela selvagememente e quer saber o nome do amante a qualquer custo, mas é em vão. Os outros artistas da companhia surgem e

impedem que algo mais trágico aconteça. Dizem, ainda, que ele deve começar a se apumar, pois em breve o público chegará para assistir ao número da noite. Conforme Canio se maquia e veste seus trajes de palhaço, ele canta a dor de ter de estampar um sorriso no rosto enquanto sente uma dor profunda. A letra diz respeito dessa necessidade de se apresentar, independente do que se esteja sentindo de fato, e que o público paga pelo espetáculo pois deseja rir. Se o *Arlecchino* rouba a sua *Colombina* ele deve rir para animar a plateia. Dadas as devidas proporções, há grande semelhança entre a ideia que se transmite na execução dessa *aria* e na cena da chegada à estação de trem do filme aqui analisado.

Em verdade, as duas obras têm muitas semelhanças quanto aos temas tratados. Ambas buscam mostrar como seria a vida nos bastidores. Elas tentam humanizar os artistas de palco, no sentido de evidenciar como eles também são feitos de carne e osso. O intento de indicar como podemos facilmente idealizar nossos ídolos e esquecer que eles padecem de angústias e alegrias tais quais nós mesmos. O próprio prólogo de *Pagliacci* (1892) fala disso. Tonio, um dos personagens da obra, canta sobre como as tristezas, as lágrimas e o amor interpretados na obra que se inicia são reais, pois os atores são homens reais que sentem e se emocionam. As cenas iniciais de Chaplin (1992) também tratam disso, mostrando como há uma pessoa por detrás de um personagem.

Através dessa ideia que não raro encontramos *clowns* cuja maquiagem contém uma lágrima próxima aos olhos. Na versão fílmica da ópera em questão (feita em 1982), o protagonista assim pinta o seu rosto quando está caracterizado como *Pierrot* (como vemos na Figura 4.3.). Isso marca bastante a complexidade da trama, em uma imagem muito contraditória.

Figura 4.3.: Esta é a imagem do cartaz promocional do filme.

Fonte: *Pagliacci* (1982).

Canio está maquiado, mas não enxergamos o Pierrot. A sua angústia é tanta que o sorriso vermelho e as sobrancelhas alegremente arqueadas não disfarçam seu sentimento mais íntimo. Sua expressão facial transpassa a pintura. Somente a lágrima se mostra mais evidente, pois coaduna com a tristeza sentida pelo personagem.

Feitas tais considerações, voltemos então ao filme chapliniano em si. Dando sequência à cena, vemos vários policiais tentando conter uma multidão eufórica pela chegada de Charlie. Ele sorri e acena para todos, mas algo em seu olhar parece vago, como se ainda pudéssemos notar o quanto a notícia o afetou. Assim como o percebemos também na imagem anterior, onde o que se figura mais é a tristeza do palhaço. Uma observação feita com calma permite dizer que Chaplin não está completamente feliz pela recepção calorosa do público (Figura 4.4.). Um garoto consegue fugir da barreira de policiais e corre para pedir um autógrafo. Ele está extremamente empolgado, e em seguida algumas outras crianças conseguem driblar os oficiais igualmente. Mas não demora muito para que alguns deles se aproximem e afastem os pequenos, para então acompanharem o astro na travessia do mar de gente.

Quando isso acontece, o ângulo de visão vira-se no sentido contrário, o de quem vê a multidão, e não a de quem olha para o trem (como era o caso antes, onde se avistava Chaplin de frente). O mesmo tipo de visão que o personagem teve ao chegar na estação,

mas com uma amplitude muito maior, onde percebemos o tamanho do aglomerado. Um movimento muito interessante acontece nesse instante. O tema de *Smile* (1936) vai gradativamente sumindo para que passemos a ouvir a banda que toca uma música animada pela chegada do cineasta. É como se esse preenchimento sonoro correspondesse à transição do mundo interno do protagonista para o mundo externo, conforme ele adentra a massa.

Mesmo triste, ele sorri, para agradar ao seu público. Em meio a tamanha festividade a plateia o ergue no ar e ele até parece gostar de fato da recepção (Figura 4.5.). Mas em um ou outro momento percebemos o esvanecimento breve do sorriso em seu rosto, apenas para que segundos depois ele volte e não permita que as pessoas percebam que algo de ruim havia acontecido com o personagem. É um misto de emoções, pois de fato Chaplin parece contente em ser tão efusivamente recebido. Por outro lado, não há como negar a tristeza que ele sente ao descobrir que sua amada havia falecido e ninguém o informou anteriormente.

Figura 4.4.: O sorriso pode estar estampado no rosto, mas há uma morbidez no olhar do protagonista, denunciando a multiplicidade e intensidade de sentimentos contrários.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 4.5.: O momento em que Charlie é erguido no ar. Há um chapéu coco perto dele, no lado esquerdo, em meio a tantos fedoras e boinas. Eis aí a sutil referência a tamanha alegria: o Vagabundo. Ele alegra as pessoas.

Fonte: Chaplin (1992).

Essa sequência fala muito sobre solidão e os próximos quadros enaltecem bem isso. Gradualmente a cena da estação de trem se esvai e vemos depois Chaplin em outros trajés caminhando na rua. Há um clima ermo no lugar, e a escuridão e a neve dão conta de enfatizar essa fria sensação (Figura 4.6.). Charlie então entra em um bar e pede uma cerveja. As pessoas ao redor sorriem ante a sua presença, mas alguns ébrios tentam provocá-lo e incomodá-lo, tecendo comentários a respeito da sua ausência quando a guerra estourou. Assim como também o acusam de ser comunista.

O *drink* tranquilo que o personagem pretendia tomar naquela noite caiu por terra, devido à pequena confusão causada pelos homens embriagados. Ele sai do bar pelos fundos, sem nem ao menos encostar na cerveja que havia pedido. Este é um dos aspectos da solidão de que falamos. Charlie sente-se um estrangeiro no próprio país onde nasceu e cresceu. Embora seus filmes fizessem muito sucesso, havia uma parcela de desaprovação, por razões políticas, tal qual a cena demonstra. Chaplin era chamado de comunista por falar em favor de classes menos favorecidas. Essa é uma constante na narrativa, especialmente figurada por Edgar Hoover. E no caso da Inglaterra, há esse

agravante da guerra, pois ele não lutou pelo seu país. Aliás, ele se sentia muito mais norte-americano do que inglês.

Figura 4.6.: O amplo enquadramento da cena mostra o quão vazia está a rua por onde Charlie passa. Há uma quebra total desse instante com o anterior, fortificando o quão solitário se encontra o protagonista. Quase como se estivesse exilado, longe de tudo e de todos que conhecia.

Fonte: Chaplin (1992).

Essa é uma das grandes questões do filme: o não-lugar do personagem principal. Ele é querido e bem-quisto por muitos, mas desdenhado por outros. De certa forma, ninguém o queria por perto. É como se os dois países o empurrassem um para o lado do outro, por não desejarem abrigá-lo. Nesse instante da narrativa isso ainda não aparece muito, mas como bem sabemos, o conflito é aprofundado ao longo da película. Chaplin é um viajante, um homem sem lugar no mundo, um andarilho. O Vagabundo nada mais seria que a representação desse seu aspecto tão íntimo de não-pertencimento. Lembremos que o *clown* pode ser entendido como o ridículo particular de cada um de nós (LECOQ, 2010). Ou seja, aquilo de que mais nos envergonhamos. As características que socialmente mais buscamos esconder são deflagradas no ator que se veste de palhaço. Ele realça os seus defeitos e falhas de maneira cômica. O *clown* é aquele que ri de si mesmo, e fazendo isso, permite que os outros riam dele e procurem rir de si próprios igualmente.

Pensando no nosso caro protagonista fílmico, a sua solidão é evidenciada na tela. O Vagabundo não tem lar fixo, nem amigos, família ou nação. É um alguém sem rumo, que faz bicos para sobreviver. Quando vimos o personagem compondo O Imigrante (1917) percebemos também a gravidade do caso, ampliando a questão. Esse personagem, representando tantos que se encontram na mesma situação, busca um lugar para se estabelecer de vez. Pessoas que vivem à margem, que não têm muitas condições materiais ou financeiras. Exatamente como o pequeno Charlie do começo do filme, que vivia na pobreza, sem muitas perspectivas de um futuro grandioso. Devido a uma série de eventos, entretanto, tudo isso muda. Mas nem sempre a migração tem um final feliz como nos filmes. As cenas que vimos até então dão uma pequena amostra do quão complicada pode ser a condição migratória.

Mas, por pior que seja a sua situação, o Vagabundo sempre sorri. Talvez para mascarar a tristeza de sua condição, talvez por ter esperanças de que tudo melhore no fim das contas. Ou pelos dois motivos de fato. Seja como for, tanto Chaplin quanto o Vagabundo são personagens marcados por essa solidão. Se pensarmos bem, há um grande individualismo no protagonista, pois ele se encarrega de trabalhar em quase todas as etapas de suas películas. Charlie atua, escreve, dirige, produz, escala a equipe, compõe a trilha sonora, faz a montagem... São muitas funções concentradas em uma pessoa só.

A própria viagem do protagonista foi feita sem ninguém para acompanhá-lo. Talvez Syd pudesse ter ido junto, ou algum amigo ou colega de trabalho. Entretanto, não é o que vemos. Há que se pensar que essa característica marcante do personagem é ambivalente. De maneira geral ele não parece se incomodar em ficar ou trabalhar sozinho, aguentar o fardo de tomar para si as diversas etapas do processo de filmagem. Porém, nesta sequência percebemos o outro lado da moeda. Nem sempre estar sozinho é sinônimo de solitude.

Após o pequeno tumulto ocorrido no bar, vemos Chaplin andando por um beco (Figura 4.7.). A escuridão é de fato um elemento muito forte na sequência, pois os tons noturnos pintam a cena com a tristeza da visita ao país natal. Se antes isso era evidente, agora é declarado. Como se o amargor fosse maior nesse momento. Charlie segue caminhando até se deparar com um brilhante letreiro de seu filme em cartaz. A sequência vai se encerrando e reforça o sentimento negativo sentido pelo personagem através da aparição de outro.

Figura 4.7.: Diferentemente do primeiro frame do filme, esse jogo de luz e sombra deflagra a tristeza e a solidão do personagem, ao invés de mistério. Mas em ambos os casos percebemos a intimidade do protagonista sendo explorada.

Fonte: Chaplin (1992).

Na Figura 4.8. percebemos uma construção cênica que nos chama a atenção. Trata-se de uma imitação do letreiro mencionado anteriormente. Nele vemos o semblante do Vagabundo com o garoto do filme de 1921. Ao passo que um menino surge e cumprimenta Chaplin animadamente. Quando isso acontece ele lhe diz (em tradução livre) “Bem-vindo à sua casa, Charlie!”. Pouco depois, as luzes da rua se apagam e ouvimos o velho dizer “Eu percebi que não tinha um lar ali. Então eu decidi criar raízes nos Estados Unidos”.

Figura 4.8.: O encontro entre Charlie e o menino.

Fonte: Chaplin (1936).

Vamos avaliar um pouco mais cuidadosamente a última imagem. O plano geral mostra as duas figuras de corpo inteiro. O Vagabundo e o garoto parecem olhar para a câmera, enquanto Charlie e o menino a ignoram, olhando um para o outro. O criador e a criatura são elementos distintos. Ora dialogam, ora são independentes um do outro. Assim como a versão jovial e velha do protagonista. É interessante observar que o cartaz não é mostrado em sua inteireza, podendo simbolizar esse sentimento de incompletude do protagonista. Ele veio em busca de algo que não encontrou. E isso o torna menos ídolo e mais humano. A frase do letreiro não está completa, e não somos capazes de dizer o que seria. Podemos apenas imaginar que possa ser algo como “Em sua aventura mais humana”, “Em sua história mais humana” ou algo que o valha. De qualquer forma, é uma interessante forma de mostrar como o personagem não é perfeito. Tampouco está imune às intempéries da vida. Mas lembremos também o quanto o filme não expõe somente esse aspecto, pois sempre que pode enaltece as qualidades do seu protagonista.

A respeito dos momentos finais da sequência, notamos algumas combinações importantes dos diversos elementos. É, no mínimo, irônico pensar que o menino saúda Charlie da forma como o faz – já que “casa” não descreve exatamente a forma como o personagem percebe o lugar onde se encontra. Para reforçar tal ideia que as luzes se apagam, escurecendo de vez o ambiente e o seu estado de espírito. O comentário narrativo

reforça a sensação de desolação. Seria de fato o caso de esquecer o passado melancólico e focar no futuro, enfincando os pés aonde ele realmente se sentiu acolhido, no lugar onde a sua vida mudou por completo para sempre.

Hetty morreu, assim como a Inglaterra, na visão de Charles Chaplin. Não havia motivo algum para continuar visitando aquele lugar ou tentar viver ali. A sua maior motivação era o amor que nunca se concretizou, e uma vez que isso já não mais seria possível, que fosse deixado para trás. Entretanto, a angústia é muito forte, e o último enquadramento capta bem o sentimento de Charlie. Em *O Garoto* (1921) o *Vagabundo* é um pai solteiro que, sem que pudesse imaginar, torna-se responsável por uma criança órfã abandonada ao relento. O garoto cresce sem mãe e o pai não tem esposa. É uma família, mas que de certa forma reflete a sensação de incompletude vivida pelo protagonista. Podemos imaginar que Chaplin gostaria de se reencontrar com Hetty e convencê-la a deixar o atual marido para viver com ele, constituindo uma nova família. O seu casamento com Mildred só lhe causou problemas. Mas quem sabe, nessa idealização, não haveria ele de casar-se com o primeiro grande amor e começar tudo de novo?

Ledo engano, jovem Charlie. O seu recomeço de fato ocorre, mas sem companhia ou filho. Na verdade, sem que esta correspondesse a essas expectativas. No capítulo seguinte Chaplin casa-se e tem filhos com Lita Grey, mas quase não se ouve falar dela no filme. Ela nem mesmo tem alguma fala. Do que podemos pensar que a união não foi satisfatória. O recomeço do personagem tem ligação direta com isso, e muito também com um novo conflito enfrentado por ele: os filmes falados. Mas isso será melhor tratado na sequência a seguir, quando temos o ápice do problema. Nele, vemos em cena o *Vagabundo* morrer, pois ele não encontra alternativa que não seja acompanhar a mudança dos tempos e enfim falar.

Deixemos aqui registrado uma breve reflexão sobre imagens e palhaços, derivada da avaliação das últimas sequências. Se as imagens endógenas estão dentro de nós, isto é, nos afetam mais profundamente que as exógenas, podemos dizer que são aspectos nossos. Uma forma de entender os personagens é essa: características do ator que podem ser ou não evidentes. O ator jamais será capaz de interpretar algo que não faz parte dele. Mesmo um ator de temperamento calmo pode incorporar um personagem mais agressivo por possuir também tal característica, ainda que ela não se manifeste muito. Como já desenvolvemos antes, o palhaço é um tipo de personagem extremamente particular por justamente enaltecer características ridículas do próprio intérprete. Se as imagens são

representações (BAITELLO e CONTRERA, 2006), logo os personagens – em especial o palhaço – são imagens endógenas que vêm à tona, que usam o corpo, a voz e os gestos de um ator como meio para se manifestar. Mas, como dissemos, este é apenas o esboço de uma ideia que pode ser desenvolvida mais tardiamente.

3.2.5. Sequência 5- A Morte do Vagabundo (de 1h44min10s a 1h48min18s)

É preciso morrer para se encontrar.

Este próximo trecho que selecionamos para analisar encontra-se no sexto e penúltimo capítulo do filme: A Volta aos Estados Unidos. A ação acontece por volta da segunda metade da seção e reúne em si diversas temáticas. O sexto capítulo em especial mostra muito como a fama pode ter consequências negativas. Os problemas enfrentados pelo personagem principal são de uma ordem diferente daqueles que vimos no começo da obra, por exemplo. O que está em questão é o seu desejo de transmitir as suas opiniões e ideias através do cinema. Mas nem sempre o público concordará com o seu pensamento. Aquele que é conhecido está sujeito a esses julgamentos, podendo sofrer consequências mais drásticas em alguns contextos.

Procedendo como antes, as cenas anteriores preparam o desenrolar da sequência selecionada. Durante uma festa, Charlie conversa com Doug e Paulette. Os três parecem um tanto quanto desanimados, possivelmente por estarem sem trabalhar já há algum tempo. Mas há outro incômodo tácito no ar: Fairbanks está doente. De fato, seu vigor de outrora parece ter minguado um pouco, e os outros dois conversam discretamente a respeito do estado do amigo, preocupados com ele.

A cena segue até que em determinado momento um personagem toma a atenção da câmera. Trata-se de um homem alemão que enche a boca para falar sobre as ideias de Adolf Hitler. Estamos aqui falando de meados da década de 1930, pouco tempo antes da II Guerra Mundial eclodir. Muitas pessoas estão admiradas com o seu discurso e prestam atenção nele como quem estivesse diante de um semideus. Chaplin enraivece-se com aquele borbulhar de palavras e causa uma situação constrangedora. Enquanto ele ia passando o homem alemão sorri e tenta cumprimentá-lo, dizendo que é um grande fã dele. Mas Charlie mantém-se firme sem lhe oferecer a mão dizendo que prefere não cumprimentar nazistas. Em meio à reação inesperada, o alemão pergunta-lhe o que ele tem contra eles. Na tréplica, o protagonista questiona o que os nazistas têm contra todos

que não sejam como eles. Agindo como um moderador – mas sem nenhuma imparcialidade – outro homem sarcasticamente diz que Chaplin deve ser perdoado, por ser judeu. O alemão ri surpreso, mas fica sério logo depois de seu oponente dizer que não tem a honra de ter essa origem. Nisso, ele sai andando sob uma desaprovação geral daqueles que assistiram o breve debate.

Já do lado de fora do local da festa, Doug brinca com Charlie falando que ele causou um pequeno incidente internacional ali. Cansado, ele vai andando até o seu carro e segue gracejando com o amigo, falando como Hitler e Chaplin (vestido de Vagabundo, na verdade) se pareciam, por conta do pequeno bigode. Eles se despedem e aquela parece ter sido a última vez que os dois se viram.

Depois, a cena que segue mostra George e o velho Charlie conversando um pouco a respeito da tristeza que o falecimento de Doug causou no segundo. Pelo que ele diz, esse fato o afetou até mais que a morte da própria mãe. Mudando de assunto, George faz algumas perguntas a respeito da feitura de *O Grande Ditador* (1940) e é aqui que oficialmente começa a sequência conforme a determinamos.

Segundo o amigo, foi através dessa produção que Chaplin foi considerado um gênio do dia para a noite quando a guerra estourou. Mas o próprio Charlie diz que não foi exatamente assim que aconteceu, mesmo porque havia quem achasse que ele era comunista. No *take* seguinte temos um plano geral onde o protagonista está numa sala de projeção vendo e estudando os movimentos de soldados nazistas marchando sob uma música que os acompanha. Depois, o próprio Hitler aparece discursando na gravação e ele igualmente o imita, de maneira levemente cômica. O filme acaba, Charlie aponta para a tela branca e diz (tradução livre): “Eu te conheço, seu desgraçado!”.

Mudando o foco, a cena nos mostra outro lado da sala, onde Syd está sentado e chuta uma cadeira próxima. Jogo curioso de câmeras esse, pois até então tínhamos a impressão de que Charlie estava sozinho ali. Na verdade, ele mesmo também pensava isso. Logo os dois irmãos começam uma discussão, pois Charlie faria um filme criticando Hitler e isso irritava Syd profundamente. A mesma discussão de quando foi feito *O Imigrante* (1917), por envolver questões políticas na obra. Pensando nos detalhes técnicos da cena, notável é o fato de os irmãos estarem totalmente distantes no quadro. De fato, não temos noção do quão longe um está do outro, pois a câmera nunca os mostra juntos em um quadro só, ela sempre alterna o olhar entre Syd e Charlie, mas nunca os dois ao

mesmo tempo. É interessante pensar o quanto isso simboliza o afastamento entre eles, tanto de ideias quanto possivelmente na relação profissional e pessoal. Syd foi tendo cada vez menos destaque ao longo da película e essa é uma das últimas vezes que ele aparece na obra.

Quanto à coloração, nada que evoque uma alegria ou tristeza em especial. A cena toda é muito cinza, com mais uma ou outra cor igualmente mais neutra e sóbria. Nesse caso a função da cor é apontar quão séria é a situação. Foi-se o tempo em que Charlie calava-se diante do que julgava ser errado. A luminosidade da cena também é boa, indicando a clareza que o personagem tem em agir assim, a certeza impassível de que é esse o tipo de cinema que ele quer fazer.

Há alguns detalhes mais da cena, mas cremos que seja melhor falar deles nos próprios comentários das imagens. Afinal de contas, elas falam por si só. Cabe a nós a função de desvendarmos os seus segredos e explicarmos-los. A seguir, das Figuras 5.1. à 5.6., as devidas considerações.

Figura 5.1.: Charlie debatendo com Syd.

Fonte: Chaplin (1992).

Dois elementos chamam mais a nossa atenção nessa imagem. O primeiro deles é a presença de microfones atrás de Charlie e o segundo é a porta com a placa onde se lê

“Saída” em inglês. Esse é o momento em que o protagonista finalmente fará um filme falado, mas não como Syd esperava. Bom, ele falará, e será justamente aquilo que lhe parece mais importante ser dito. O microfone é o grande símbolo desse avanço tecnológico no cinema, assim como também representa essa necessidade de Chaplin de dizer o que pensa, se manifestar abertamente a respeito de Hitler e o nazismo. Com o microfone, vozes que nunca antes foram ouvidas agora teriam força. Esse é o único caminho possível, na visão do personagem. Eis que o primeiro elemento casa-se com o segundo, a saber, o avanço do cinema e a necessidade de se dizer algo. É mister mostrar uma outra forma de enxergar o fato. Não há como se abster. Entretanto, ao fazer isso, Charlie também recebe uma avalanche de críticas, aproximando-se cada vez mais de um possível ostracismo. É como se essa porta também simbolizasse a vontade popular de expulsá-lo, de tentar impor que ele se limitasse a fazer filmes menos politizados.

Figura 5.2.: Aqui temos os mesmos elementos de antes, mas o plano mais fechado enfatiza tudo o que já dissemos a respeito do poder do microfone e da porta de saída. Vale dizer que a expressão séria do personagem realça a sua intenção na produção do filme que satirizará Hitler e o nazismo.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 5.3.: Syd estava sentado, mas logo que a discussão começa ele se levanta, inconformado.

Fonte: Chaplin (1992).

Os gestos de Syd são muito mais agressivos que o do irmão (embora Charlie depois jogue uma cadeira longe). A imagem corporal construída pelo ator também é bem interessante aqui. Ao mesmo tempo que uma de suas mãos gesticula veementemente tudo o que sua boca proclama, a outra mantém-se escondida no bolso da calça. Em um certo sentido ele pode estar se segurando para não partir para a agressão física, mas de alguma forma essa mão escondida também pode representar uma passividade. Imageticamente é uma metáfora para o seu evitamento desses assuntos polêmicos. Ou seja, ele não quer se envolver de forma alguma com brigas e discussões que estão acontecendo do outro lado do Oceano Atlântico. Junto dele está uma plateia de cadeiras vazias. Elas dão força ao discurso de Syd, como se fossem todas as outras pessoas que discordam da posição de Charlie. No fundo há uma cabine com um homem dentro. Não temos ideia de quem ele seja e a sua própria presença é enigmática. Talvez ele represente nós mesmos, espectadores da briga entre irmãos, entre diferentes posições políticas.

Figura 5.4.: Charlie e a ameaça sombria.

Fonte: Chaplin (1992).

Há um enquadramento muito interessante na última imagem. O plano geral mostra a pequenez do protagonista diante da grande figura sombreada de seu irmão projetada sobre a tela em branco do projetor. As cadeiras são a multidão e Charlie é um homem de ideais firmes, que enfrenta vigorosamente as forças contrárias à sua posição. A sombra indefinida de Syd representa bem esse claro descontentamento com as escolhas que Charlie fez na sua forma de produzir filmes. O irmão não fala somente por si, mas em nome de muitos outros.

Essa cena trata muito de engrandecer o personagem principal por meio desses elementos. Na verdade, muito do filme se trata de mostrar essa firmeza no protagonista. Não é raro vermos Charlie ocupando o lugar daquele que vai contra a corrente. Talvez por isso ele tenha se mantido tão bem-sucedido durante anos, justamente por ser capaz de fazer algo diferente do que era comum. Mas lembremos que isso também teve o seu preço, pois há grandes conflitos na vida íntima do personagem. A série de casamentos desafortunados é um belo exemplo disso. Ele ficava tão focado em produzir seus filmes que deixava de fazer outras coisas. Nem todos conseguiam conviver com isso, e por isso afastavam ou rompiam relações.

Figura 5.5.: No fim da sua fala, a câmera faz um ângulo mais fechado e Syd diz (tradução livre): “Você é um comediante!”.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 5.6.: O telefone e a bengala em primeiro plano, desfocados. Refletiremos um pouco sobre isso a seguir.

Fonte: Chaplin (1992).

No fim da discussão vemos a bengala do Vagabundo ao lado de um telefone, marca da tecnologia que se aprimora constantemente, afetando tudo o que diz respeito às sociedades. Incluindo o cinema. Era o fim de uma era, onde os filmes não tinham som. Através do telefone podemos ouvir a voz de alguém, mas em contrapartida, não vemos a pessoa. É o que acontece com o Vagabundo na sequência. Não mais o vemos, só sabemos que ele tem uma voz e tem algo a dizer.

A questão migratória volta a ter força nessa sequência. As imagens já demonstraram como temos dois personagens fortes com pensamentos opostos em cena. Charlie chega a dizer que no fim das contas o filme não é para falar de Hitler, mas sim do Vagabundo. Ele é um barbeiro judeu buscando um lugar para ficar. Mas Syd diz que o que está acontecendo na Europa não é problema deles e que 9 em cada 10 americanos não acham que os EUA deveriam entrar na guerra. Por último Syd diz que ele é um comediante, ao passo que Charlie diz que ele é um judeu. O silêncio toma a palavra por alguns segundos na cena.

O fim da discussão nos leva a pensar se Syd estaria se incluindo como estadunidense na estatística que apresenta. No começo do filme, na briga entre os irmãos derivada da produção de *O Imigrante* (1917), ele chega a dizer que os dois são convidados, são visitantes, estrangeiros. Mas passado tanto tempo depois, indagamo-nos se esse sentimento no personagem prevaleceu ou esvaeceu. A narrativa não explora muito o lado íntimo dele, de modo que é impossível ter certeza. Mas se nos basearmos nos indícios, nas pistas que o filme nos dá, diríamos que Sydney acabou se assentado de vez nos Estados Unidos. Sendo assim, todo e qualquer problema de outros países não lhe interessava. Ele era americano e ponto. Ele também devia ter o mesmo sentimento de satisfação por tudo o que a imigração lhe proporcionou. Mas ao contrário do irmão, não devia sofrer de algum tipo de relação ambivalente com o novo país em que se estabeleceu. Afinal, seu trabalho era feito nos bastidores, Syd não era uma figura pública tal qual Charlie. De forma que sua opinião política não era exposta, e sua relação com o lugar era possivelmente mais tranquila.

Temos a impressão que se, por qualquer motivo que fosse, Syd continuasse vivendo na Inglaterra, ele estaria bem e satisfeito. Talvez a questão da guerra e como ela atingiu os judeus abalasse a sua percepção, mas estando ele na Terra da Rainha isso não lhe afetaria tão intensamente. Sydney não quer confusão e sabe se adaptar melhor que seu irmão a um lugar novo. Ao passo que o protagonista traz à tona de novo o seu sentimento

de não-pertencimento, a não-fixidez de um lar. Ele se interessa pelos outros lugares, pois nunca está completamente em paz aonde quer que esteja. É o típico espírito de sua criação, o Vagabundo. As necessidades de cada um dos irmãos são distintas e, mais do que nunca, percebemos nessa cena como são cada uma delas. Syd não se liga ao seu passado inglês ou judeu, enquanto que Charlie interessa-se pelo assunto, mesmo sendo de outra etnia e religião. Em um certo sentido, são dois párias. Um por ter a capacidade de se estabelecer em qualquer local. Outro por ser inquieto e nunca se identificar totalmente com o lugar onde vive. A falta de uma identidade de nação verdadeira parece ser um traço forte na família Chaplin.

Sem falar que Sidney acusa Charles de ser apenas um comediante. Ora, mas justamente por isso que esse filme tem de ser feito, na visão do personagem principal. Para o coadjuvante, um comediante deve apenas fazer as pessoas rirem, esquecerem dos problemas. Não é assim que Charlie enxerga as coisas. Aparentemente ele pensa que o comediante deve ser aquele que ao mesmo tempo que faz rir, também faz refletir e perceber o entorno e suas questões. É um tipo de humor mais politicamente engajado. A velha colocação do Sr. Karno ecoa até o fim do filme e em cenas como essa a frase tem corpo; “Você sabe o que é comédia? É saber quem você é e de onde vem. E ainda por cima fazer um número perfeito!”. Ou seja, neste caso, a comédia deve ser fácil, acessível e universal. O comediante deve ter a consciência de quem é e onde está pisando quando tenta entreter uma plateia diferente. O sucesso de Charlie mostra que até então ele havia conseguido cumprir o requisito do riso acessível e universal. Mas ainda lhe faltava a questão mais íntima: encontrar-se a si mesmo.

O nascente filme sobre a morte do Vagabundo é a sua grande tentativa de desvelamento do eu. Não à toa parece ser a sua *magnum opus* segundo o que George diz. Foi a obra que o separou de cineasta grandioso para cineasta genial. Mas isso não aconteceu sem que muitas polêmicas acompanhassem a película. Foi o preço que ele pagou por uma das maiores questões que qualquer homem gostaria de saber a resposta. Disso tudo, podemos concluir o seguinte: **é preciso morrer para se encontrar.**

Voltando aos irmãos e seus contrapontos sobre as questões de identificação nacional, pensemos o seguinte: seus pontos de vista são duas dentre várias formas de se encarar a migração. Um imigrante dificilmente se tornará membro efetivo do país que ele passe a viver. Isso vai muito além de resolver burocracias envolvendo documentações e conseguir viver uma vida digna. Marcas visíveis de seu passado estrangeiro costumam

ser fáceis de perceber. Um sotaque, uma forma de se vestir, fisionomia, costumes... São vários os traços.

Não é difícil de repararmos como “estrangeiro” e “estranho” têm a mesma origem etimológica. No francês, por exemplo, *étranger* é um étimo que designa ambas as palavras que se distinguem no português. Mas os diferentes significados que damos a uma e outra facilmente se confundem e se misturam. Ao mesmo tempo que o estrangeiro nos fascina, também sentimos algum tipo de aversão por ele. Afinal, ele costumeiramente não convive conosco, não compartilha das mesmas ideias, crenças e hábitos.

Isso torna evidente o quanto as relações de alteridade são marcadas pela complexidade. As contradições são postas em jogo e devemos tentar entendê-las. Mas é importante que tenhamos em mente essa noção, possibilitando enxergar mais amplamente o fenômeno. A relação entre o sujeito local e o estrangeiro é uma via de mão-dupla: nem um nem o outro estão a salvo das contradições e complexidades inerentes.

Voltemos à descrição da sequência. Na cena seguinte temos imagens da gravação do discurso final de *O Grande Ditador* (1940). A câmera expande muito o seu olhar para que seja capaz de ver o tamanho do *set* (como se vê na Figura 5.7.). Esse movimento é proposital e serve para nos lembrarmos de quão menor o plano precisava ser para encobrir todo o *set* na sequência onde se dá o nascimento do Vagabundo. Quando ele vem ao mundo, o cinema ainda era uma grande novidade para todos. Nem mesmo os cineastas sabiam direito como trabalhar com aquilo. Com o passar dos anos as técnicas de filmagem e edição foram se aprimorando e o cinema passou a ter mais etapas. Assim como também um longa-metragem passou a exigir maior tempo de produção. Nesse espaço mais tecnológico e complexo não havia lugar para o nosso pequeno Vagabundo. Eis então a sua despedida.

Por meio desse trecho podemos fazer um breve comentário. Conforme o cinema se consolidou enquanto arte, foram estabelecidas convenções de como se usar os manejos técnicos para criar as cenas. Um tipo de plano mais fechado ou mais aberto costuma ter esse ou aquele objetivo. Ou, uma determinada transição de cenas serve mais para transmitir certa ideia. Lembremos de Panofsky (1986) e como também haviam convenções de representação nas pinturas que ele analisa. O mesmo acontece no cinema à medida que ele se desenvolve.

Figura 5.7.: Imagem do set de gravação.

Fonte: Chaplin (1992).

Na figura acima vemos a complexidade do novo cinema falado. O cenário filmado é maior, temos refletores de luz por toda parte e diversas câmeras espalhadas para captar inúmeros ângulos possíveis. Dezenas de pessoas trabalham em funções variadas. Observe como há três homens manipulando um microfone, que fica logo acima da cabeça do ator. Ele capta a sua voz com maior precisão, para que depois esse som se funda com a imagem falante que a câmera capta. Para isso que se usa a claquete, pois o seu som característico ajuda os editores depois quando eles têm de unir a voz e o som gravados no *set*. Curioso é pensar que os microfones à frente do personagem que a câmera efetivamente olha, (nas figuras seguintes vemos melhor isso) nem devem estar ligados, são apenas objetos cênicos. A ilusão está exposta.

Durante um breve tempo nos alocamos nesse novo espaço e percebemos um pouco da sua movimentação. Mas não demora muito para que a cena do filme comece a ser gravada. Durante um tempo há um misto de encenação e bastidores, uma vez que o Vagabundo começa a falar o seu discurso e ainda temos acesso a ângulos que não são incluídos na película final. Como se fôssemos trabalhadores do próprio *set*. Depois, essa dubiedade é abandonada e a câmera presta maior atenção ao discurso, mostrando ângulos que correspondem de fato à obra fílmica que está sendo feita. Na sequência das Figuras 5.8., 5.9. e 5.10. isso fica muito claro.

Não só o discurso passa a ser o centro das atenções (ele como um todo, incluindo aí, além das palavras, o enquadramento, a pose do ator e demais elementos) como isso nos mostra a transformação instantânea dos bastidores em produção final. A ideia transmitida é a de que o primeiro *take* bastou para que a cena final fosse gravada. Sabemos, inclusive, que é o primeiro *take* pois assim é-nos apresentado o bater da claquete no começo desse trecho.

Não sabemos efetivamente se assim procedeu nessa simulação do filme verdadeiro (ou seja, a cena sobre os bastidores de um filme que de fato existe), mas ainda há um quê mágico que a junção dos elementos todos tenta trazer, como se não houvesse toda uma complexidade muito maior na gravação de um mísero *take* de uma obra. É comum que sejam necessários diversos *takes* até que a cena corra perfeitamente como deseja o diretor.

O filme brinca conosco o tempo todo em se tratando da questão da realidade e da ilusão. Ele mostra um *set* que não é um *set* de fato. O verdadeiro *set* da película está escondido de nós, localiza-se nas costas da câmera que nos permite enxergar o que bem entende. A metalinguagem é um elemento muito forte nessa obra, tanto na relação com o cinema quanto também nas imagens. Não vemos de fato Chaplin vestido como personagem atuando, mas podemos ser facilmente convencidos (e muitas vezes o somos) se nos permitirmos. Tamanho é esse poder que a forma como o discurso é feito é praticamente idêntica à original do Grande Ditador (1940). Por um lado o filme quer apenas nos fazer acreditar que estamos vendo de fato a biografia filmada de Charles Chaplin. Mas isso não é possível, justamente por se tratar de uma imagem dele, não a sua presença factual. Há uma série de elementos que se misturam nesse caldo cinematográfico. Temos como referência um filme, uma biografia e uma vida, de modo que é difícil distinguir o que é fantasioso do que é real.

É interessante pensarmos nesse movimento tal qual uma problemática comum nas traduções entre línguas. Se traduzimos um livro do inglês para o português, haverá uma margem de imprecisão, pois as línguas são distintas e há características muito próprias de uma e de outra que eventualmente são difíceis ou impossíveis de se transmitir. Apenas para exemplificar: certas palavras, conceitos ou expressões. Se outro livro tiver sido escrito em alemão, depois traduzido em inglês, e depois essa tradução inglesa for utilizada para se traduzir para o português, a distância entre o original e o produto final será maior

ainda, pelo mesmo efeito. Assim, uma vida “traduzida” para uma biografia e depois “traduzida” em filme terá traços de imprecisão inerentes.

A grande diferença entre a tradução literária e o cinema é que no primeiro busca-se minimizar essas diferenças, mas no segundo não necessariamente. Pelo contrário, isso é explorado intensamente. O filme costuma realçar suas características próprias de linguagem cinematográfica. Claro que há aproximações possíveis entre a vida, a biografia e a película, existe um diálogo. Mas há barreiras intransponíveis também. Ler um texto em alemão é diferente de lê-lo em inglês ou em português. A experiência é outra. Por isso que ver um filme sobre Chaplin, ler a sua biografia e viver a sua própria vida são instâncias muito diferentes.

Figura 5.8.: Em cores.

Fonte: Chaplin (1939).

Figura 5.9.: Perdendo as cores.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 5.10.: Preto e branco.

Fonte: Chaplin (1992).

Nesta breve transição percebemos alguns pontos. As cores dão vivacidade à cena enquanto ela ainda faz parte dos bastidores. Ao mesmo tempo, mostram a intencionalidade do personagem em transmitir uma mensagem importante. Porém, essa mensagem fatalmente sofre alterações. Quer dizer, pode haver desentendimento do que ele quer dizer e do que é entendido por aqueles que ouvem. Em sua fase de transição final, percebemos uma diferença clara entre a intenção original e o produto final. Mais do que mostrar o filme enquanto filme, essa transformação gradual do *frame* ilustra a distorção que o discurso sofreu quando foi ouvido pelo público. O preto e o branco até dão um tom trágico à transformação.

Recordando as considerações de Francastel (1983), ressaltamos essa característica própria do cinema e da arte. Não há uma reprodução exata e instantânea das ideias de um artista para a sua obra. É necessário que se crie aquilo que foi imaginado, e durante esse processo é muito difícil haver completa e absoluta transmissão. De forma similar, as interpretações que o público pode ter do filme não necessariamente coadunarão com a intenção primeira do artista. No caso do nosso personagem isso é mais grave, pois, como já vimos, acabam o levando à expulsão dos Estados Unidos.

Sobre o discurso do personagem, ele fala de como quer ajudar todo e qualquer tipo de pessoa e não deseja o mal para ninguém. O ódio é passageiro e os ditadores morrem. Em seguida o Vagabundo encoraja os soldados a não obedecerem ordens que busquem ferir os outros. Convoca-os, pelo contrário, a lutar por um mundo novo e decente. Termina o discurso em tom de triunfo, e pede que, em nome da democracia, eles se juntem a ele.

Enquanto essa cena acontece, paralelamente outras correm ao mesmo tempo. Por um instante o Vagabundo toma a tela toda, mas depois é visto em um projetor por onde Hoover e seu assistente estão assistindo ao filme. Extremamente revoltado, o diretor do FBI grita que tudo aquilo não está sendo direcionado à Alemanha, mas sim aos próprios Estados Unidos. Nesse momento já percebemos a primeira distorção do discurso. Em um segundo momento, uma sala de cinema exhibe a película enquanto o público está sentado vendo (Figura 5.11.). A reação é ainda pior, pois um homem enraivece-se tanto que levanta-se e joga um tomate diretamente na tela (Figura 5.12.). Em seu ato, ele ainda exclama (em tradução livre) “Comunista maldito!”. Logo depois, vaias abafam a voz do Vagabundo.

Figura 5.11.: O filme sendo exibido em uma sessão de cinema.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 5.12.: A desaprovação é geral.

Fonte: Chaplin (1992).

Embora o Vagabundo esteja caracterizado de forma a aludir a Hitler, a percepção geral é totalmente diferente. Eis aqui o outro lado da ilusão que o filme pode causar. Apesar de haver um certo controle sobre como os elementos são combinados para se criar determinadas impressões, as possibilidades de interpretação são quase infinitas, e vão

muito além do que pretendia o cineasta quando realizou a sua obra. De modo que é possível que a crítica originalmente direcionada à Alemanha fosse entendida como crítica aos Estados Unidos. Ou que o tom pacífico e anti-bélico das palavras do personagem fossem enxergadas como ideologia comunista.

Nos segundos finais da sequência, temos esse trecho extremamente interessante figurado pela imagem do tomate arremessado na tela. O Vagabundo já está enfim terminando de discursar, mas ninguém quis lhe dar atenção. A forte cor vermelha do tomate também representa diversas ideias. Primeiro de tudo há um contraste entre a cor forte e o preto e branco de antes. Depois, o vermelho faz menção ao comunismo, corrente político-ideológica que Chaplin era acusado de seguir. Ainda, o vermelho muitas vezes representa o sangue ou a raiva, e nesse caso, a morte derradeira do personagem. É como se em suas palavras finais ele tivesse sido interrompido e fuzilado. Quando ele finalmente quis falar, ninguém quis ouvir. Não permitiram que ele se definisse por si só, pintaram-no da cor que julgaram melhor representá-lo.

A forma como a sequência termina é bem trágica, do ponto de vista narrativo. O personagem morre sem que sua mensagem final seja transmitida em sua real intenção. Marca forte disso são os últimos segundos que a encerram, figurados nas imagens anteriores. Lembremos, inclusive, do começo da película, quando Hetty conversa com Charlie a respeito da sua vinda aos Estados Unidos. Ele brinca que não sabia quando tempo ficaria lá, dependeria do seu sucesso, se jogariam coisas no palco. A moça ri e diz que isso jamais aconteceria, que o achariam maravilhoso, assim como ela o via. Pois é, caro Charles, parece que o seu número finalmente sofreu algum tipo de desaprovação do público.

Ninguém estava interessado em ver filmes que propusessem algum tipo de reflexão, que deflagrassem os problemas do mundo. Todos que iam às salas de cinema queriam apenas rir, nada mais. Só que o protagonista não estava satisfeito com isso. O sucesso lhe era bem quisto, evidente, mas algo estava faltando. Incomodava-lhe ver injustiças sendo cometidas. Talvez isso o sensibilizasse tanto justamente por ter sofrido do mesmo mal no passado. Essa também é uma forma de entendermos a frase do Sr. Karno sobre o ser quem se é e lembrar-se de suas origens. O Vagabundo é um reflexo de tudo o que Chaplin viu e presenciou enquanto criança e adolescente. Ele não tinha voz para mostrar o quanto sofria. Aprendeu logo que era necessário sorrir e seguir em frente. Ao perceber que conseguia fazer os outros rirem e se divertirem, teve a oportunidade de

mudar tudo isso. Manteve a sua postura calada, mesmo com forças externas tentando obrigá-lo a vocalizar algo. Cansado de permanecer em silêncio, resolveu aderir à nova moda dos filmes falados, mas do seu próprio jeito.

Um pormenor que não podemos deixar de mencionar é que em nenhum momento o Vagabundo aparece de fato na cena. No máximo já trajado como comandante, quando o confundem com o ditador Hynkel. Mas isso já aponta como era o seu fim. Temos aí, na verdade, o resultado de uma amálgama do Vagabundo e do próprio Charles, satirizando Hitler e buscando o seu lugar no mundo. O discurso é proferido pelo criador e pela criatura de uma só vez. Aquilo que se diz é o que ambos pensam e acreditam.

Por último, mas não menos importante, observamos que não há qualquer música de fundo durante toda a sequência. A única exceção é logo quando ela começa e vemos Charlie imitando a marcha dos soldados, pois há uma música que acompanha os militares. Fora isso, ausência total de sons que não sejam os diegéticos. Esse importante elemento traz à tona a seriedade da questão que busca ser retratada na despedida e morte do Vagabundo. Essa característica da presente sequência enfatiza a necessidade que o criador e a criatura tinham de ser ouvidos. Além do mais, obriga-nos a prestar maior atenção nas palavras ditas no discurso final, assim como nas que são ouvidas em decorrência do mesmo.

3.2.6. Sequência 6- A Homenagem (de 2h08min57s a 2h20min32s)

O protagonista se torna espectador de si mesmo.

A última sequência que analisaremos faz parte também do último capítulo e das últimas cenas do filme. É também o maior dentre todos os trechos que escolhemos aprofundar as nossas observações. Nele vemos Charles Chaplin enfim cedendo ao pedido de ir receber um prêmio honorário durante a cerimônia de premiação do Oscar de 1972. A homenagem se daria pelo valor incalculável que o seu trabalho no cinema gerou, garantindo que os filmes se tornassem obras de arte no século XX.

Vale dizer que este trecho é um dos momentos mais imagéticos de todo o filme. Isso se não for o mais imagético de fato. É óbvio que a obra como um todo é composta por imagens que se sucedem incessantemente, mas neste caso elas se multiplicam ainda mais, e temos um maior número de imagens dentro de imagens e ainda: o diálogo

imagético entre figuras produzidas na própria película e outras que já existiam antes dela mesma.

Como de costume, contextualizemos a cena antes da sua análise. No capítulo final há uma fusão de temporalidades, e o jovem Chaplin que havia se tornado o maduro Chaplin agora mescla-se completamente com o velho e narrador Chaplin. Todos eles são um só a partir desse instante. Em sua união, eles envelhecem ainda mais, mostrando o personagem sozinho em sua varanda na casa na Suíça, dormindo sentado. Oona sai de dentro da casa e o acorda. Um pouco assustado, ele diz que estava sonhando que respondia perguntas a George. Sem responder a tal afirmação, a esposa apenas diz-lhe que estavam novamente ligando da Califórnia para ele. Profundamente magoado, Charlie faz menção de não ter interesse nenhum em falar com tais pessoas que telefonavam de tão longe. Entretanto, os quadros seguintes mostram que ele mudou de ideia, pois enfim voltou aos Estados Unidos para participar da cerimônia do Oscar daquele ano. Quer dizer, há uma brincadeira feita na montagem para causar contradição, surpresa e possível riso nos espectadores.

É já nesse contexto que se inicia a nossa sequência selecionada. Em um camarim, Oona e Charlie conversam enquanto ela cuida para que o traje do marido esteja impecável. Tão logo a cena começa e já temos o primeiro diálogo imagético de que falamos. Uma pequena televisão exibe a transmissão ao vivo do Oscar, enquanto os dois personagens estão no camarim. Tratam-se, de fato, de imagens da 44^a cerimônia da Academia, em contraponto com as imagens ficcionais de Oona e Charlie (Figura 6.1.). Este tipo de construção de cena vai acompanhar todo o resto do trecho final escolhido para análise.

Figura 6.1.: O televisor transmite a cerimônia enquanto os atores incorporam personagens baseados em pessoas reais. Imagens em algumas de suas variadas formas.

Fonte: Chaplin (1992).

O fato de o filme misturar imagens previamente existentes com outras que ele mesmo cria tem diversas implicações. Uma delas, já explorada anteriormente, é a intenção de nos iludir enquanto obra que retrataria uma realidade ficcional. O caso da sequência anterior, onde o discurso de *O Grande Ditador* (1940) é imitado é um belo exemplo disso. Por falta de palavra melhor utilizamos esse termo, pois “reproduzido” ou “encenado” não dão conta de significar a forma como a cena é apresentada. Dizemos isso porque de fato há uma preocupação em tornar o discurso do ditador o mais parecido possível com o original, e não fazer uma livre interpretação sobre ele.

Mas agora não há nada que esteja sendo imitado, temos de fato a coexistência de figuras de caráter distinto. A cerimônia corresponde a si mesma, os personagens correspondem a uma encenação. Mas mesmo a cerimônia assume uma ligeira mudança de significação. Neste caso ela passa a servir ao objetivo do filme, e não o contrário. Os personagens agem sob influência da transmissão ao vivo, mas a própria transmissão ao vivo, artificialmente exibida no televisor, está subordinada à lógica fílmica. Nessa lógica, a obra deseja ao máximo que o espectador seja enfeitiçado e creia, de fato, estar diante de uma cena que corresponderia a um acontecimento histórico: o prêmio especial dado a Charles Chaplin na cerimônia do Oscar do ano de 1972. Essa junção de imagens têm a

mesma intenção da sequência anterior – ou seja, tentar ao máximo fazer-nos crer que estamos diante de um Charlie real, e não ficcional – mas seu poder é muito maior agora, pela presença de imagens factuais. Presença, inclusive, muito constante durante todo o desenrolar das cenas seguintes.

Apenas a efeito de comparação, lembremos que em determinado momento do filme temos algo próximo disso acontecendo. Quando Charlie estava trabalhando em seu Tempos Modernos temos um breve trecho do filme factual sendo exibido em um projetor. Temos Chaplin e Paulette Goddard na cena, e é precisamente um trecho em que ela aparece dançando na película. Mas quando o seu rosto estava para ser focado, a atriz que a representa na obra que estamos analisando encobre a projeção, pois isso deflagraria que se tratam de pessoas diferentes. Ao mesmo tempo, reforça a ideia de que seria ela quem dançou na gravação exibida pelo projetor. Agora, porém, tal tipo de encontro se dará de forma muito mais íntima. Mesmo na sequência anterior há outro exemplo, quando no começo temos a imagem factual de Hitler. Mas tal recurso não foi explorado com veemência como será nesse instante.

Por conta desse recurso fortemente utilizado na sequência final trataremos de nos referir às imagens de duas formas: factuais e ficcionais. O leitor pode já ter notado que estamos fazendo essa distinção. Por factuais queremos falar de imagens já existentes antes mesmo da obra aqui analisada. São elas os trechos originais dos filmes de Charles Chaplin, assim como cenas da cerimônia do Oscar. Todas as outras imagens que não sejam dessa natureza são as ficcionais, ou seja, aquelas que nasceram no e do próprio filme Chaplin (1992). Temos como exemplo desse tipo de imagens os personagens caracterizados como Charlie, Oona e os diversos figurantes que aparecem nas cenas (assim como os ambientes que os cercam). Obviamente ao estarmos diante da figura do Vagabundo factual estamos diante de uma ficção – afinal de contas, ele só aparece em filmes, que por excelência têm a intenção de nos iludir – entretanto, cabe realçarmos que tal imagem já existia independente do nosso objeto de estudo. Cremos ser importante pontuar essa distinção dos tipos imagéticos pois ela guiará boa parte da nossa análise da sequência em questão.

Percebemos (e a própria Figura 6.1. nos mostra isso) como o ambiente do camarim é alvo e agradável. Mas a insegurança sentida pelo protagonista contrapõe isso. Ele está muito receoso com relação à recepção do público, pois acredita que a idade avançada de suas produções não será capaz de agradar os espectadores. Sempre em tom acolhedor,

Oona tenta convencê-lo do contrário. Charlie mantém-se firme em sua postura descontente, e ainda diz que a pior coisa de ser velho é não ser capaz de se defender. Mas ele atribui seu ato defensivo à sua capacidade jovial de produzir um filme que faria as pessoas rirem e chorarem. Entretanto, agora estaria à mercê deles. O personagem não identifica quem são “eles”. Seria a Academia? O público? Os seus opositores? Ele mesmo não chega a dizer, pois é interrompido pelo bater da porta de uma mulher que informa que em breve a sua homenagem acontecerá. Podemos apenas imaginar que “eles” representariam todos aqueles que algum dia o criticaram e que viam o mundo de forma muito distinta da sua. O espírito audacioso do velho Charlie ainda queima, mas o corpo ancião não acompanha mais esse ritmo.

Enquanto Oona vai levando Charlie para fora do camarim por meio da cadeira-de-rodas, anuncia-se pela televisão a entrada de Daniel Taradash no palco. Assim como a transmissão de antes, o discurso que vemos e ouvimos é de fato o que foi proferido pelo presidente da Academia na época. Suas palavras acompanham-nos desde a saída do casal do camarim até o momento em que Charlie está prestes a entrar no palco. Antes, entretanto, é interessante observarmos os bastidores, cheios de pessoas fantasiadas de *cowboys*, dançarinas e outros tipos de personagens. Todos parecem seguir o velho casal conforme eles andam em direção ao palco, e vez ou outra mais televisores aparecem exibindo o discurso (Figura 6.2.). Quando não o vemos visualmente, continuamos ouvindo-o, como se estivesse ecoando dentro da grande estrutura por trás do espetáculo cerimonial.

Todas essas pessoas vestidas de maneiras diversas mostram a evolução do cinema ao longo dos tempos. Quando Charlie começou a trabalhar com filmes tudo parecia mais simples, e não ouvimos falar desse tipo de cerimônia. Vale dizer que elas já existiam, mas na composição do filme, não temos acesso a isso. Seja como for, a grandeza do evento revela também a grandeza que o cinema foi adquirindo ao longo dos anos. Essa sequência é também muito metalinguística, pensando nesse aspecto. É o cinema falando sobre si mesmo através de um dos seus maiores ícones. Não é só uma homenagem a Charles Chaplin, mas também à própria 7ª Arte.

Figura 6.2.: A imagem factual de Daniel Taradash discursando parece até estar olhando para a imagem ficcional do casal neste breve frame. Sua fala engrandece magnificamente todo o trabalho fílmico realizado por Charlie e exalta seus talentos artísticos diversos.

Fonte: Chaplin (1992).

Em seguida a câmera fixa seu olhar sob tal ângulo em que temos um plano geral extremo. Daqui podemos observar o que provavelmente corresponde às costas do palco, onde diversas luzes estão penduradas, pessoas perambulam como em um formigueiro e escadas dão acesso a lugares que não sabemos quais são (Figura 6.3.). Depois, já no fim da fala de Taradash, continuamos no mesmo ambiente, mas agora em outro ângulo, como se estivéssemos do lado de Oona e Charlie. Os dois dão um delicadíssimo beijo antes de a mulher que os acompanhou o caminho todo leve Chaplin para o palco.

Em meio às colunas cortinadas temos o casal Oona-Charlie abrindo caminho em meio ao formigueiro humano. Da esquerda para a direita, podemos vê-los na segunda coluna do enquadramento. Atrás deles uma legião de fiéis fantasiados. Há um quê messiânico nessa sequência, onde o velho líder espiritual do cinema atendeu às preces de seus devotos seguidores para receber uma homenagem pelos seus grandes feitos artísticos. Lembremos sempre também do quanto há diferença desse tipo de evento relacionado ao cinema comparado com a simplicidade do começo dessa arte, onde as produções eram menores e mais rudimentares.

Figura 6.3.: A imagem correspondente à descrição anterior.

Fonte: Chaplin (1992).

Aqui cabe uma breve observação. Ouvimos, sim, a fala factual de Daniel Taradash que precedeu a homenagem. Mas além do que já falamos sobre tais imagens estarem a serviço do filme, temos outra evidência dessa ideia: a edição. O discurso original é um pouco mais longo. Mas ele foi cortado para que coubesse na cena de acordo com o que se pretendia criar. De modo que novamente notamos tratar-se de um filme esse conjunto de imagens sobrepostas. Em se tratando de obra artística, a ausência de um ou outro trecho da fala original não fez falta, uma vez que as partes escolhidas serviram ao seu propósito de preparar os espectadores para a cena da homenagem, onde os clipes de alguns dos filmes de Chaplin serão exibidos. A combinação de elementos foi feliz em criar a expectativa do momento final da película.

Na sequência da cena, uma música de ar triunfante anuncia o início do clipe. Em verdade, é uma música composta pelo próprio Charles Chaplin para um de seus filmes, no caso, *Luzes da Cidade* (1931). Durante toda a homenagem a trilha sonora que a acompanhará segue a mesma lógica (ou seja, todas composições chaplinianas), enaltecendo os momentos alegres e tristes, em consonância com as imagens visuais. Enquanto isso, a mulher mencionada anteriormente vai levando Charlie até o canto do palco, e temos um *frame* interessante, ilustrado na Figura 6.4. a seguir. Da mesma forma como o filme se iniciou ele também vai terminando, com muita presença de preto e branco

(embora haja mais cores neste caso). Essa fotografia remete ao tempo dos filmes mudos e dá um ar de nostalgia à cena. Mas também remonta à nossa própria experiência de ir ao teatro ou ao cinema para assistir a um espetáculo, pois tudo fica imerso na escuridão, exceto o próprio palco, direcionando nossa atenção para ele.

Figura 6.4.: A centralização da cena mantém-nos atentos ao caminho percorrido pelos personagens. Parece que estamos entrando em uma sala de cinema nesse instante.

Fonte: Chaplin (1992).

A moça segue levando Charlie até o palco e o deixa sozinho então. Nisso ele se levanta e fica atrás de um púlpito, enquanto a sequência de clipes corre. Algumas risadas do público são ouvidas, mas não sabemos bem onde ele está localizado. O protagonista parece levar um certo tempo para entender exatamente tudo o que está acontecendo e sua expressão denota isso. Mas enfim Chaplin percebe que o compilado de cenas está sendo projetado atrás dele, fazendo o personagem vagorosamente virar-se para poder assistir. A seguir, na Figura 6.5., temos esse momento evidenciado:

Figura 6.5.: Uma das cenas iniciais de Luzes da Cidade (1931) está sendo exibida na tela. Charlie e o Vagabundo quase se encontram por completo no frame, mas a câmera se move de tal forma que nem um nem o outro sejam enquadrados totalmente ao mesmo tempo. São as imagens buscando um diálogo mais profundo.

Fonte: Chaplin (1992).

A partir daqui então começa uma movimentação muito interessante na construção cênica. A Figura 6.5. apenas nos deu um preâmbulo de como isso seria, pois até o fim da exibição do clipe as imagens factuais dos filmes de Charlie Chaplin nunca dividem o quadro com a imagem ficcional do mesmo. Ou a tela inteira é ocupada pelos diversos clipes dos filmes ou é totalmente ocupada com *close-ups* do rosto do ator que interpreta o personagem principal. É o mesmo princípio já aplicado antes, onde essa desconexão permite que nos deixemos iludir com mais facilidade quando pensamos que ambos os tipos de imagens correspondem à mesma pessoa, sem que o seja de fato. Se uma imagem do Vagabundo factual dividisse o quadro com o Charlie ficcional poderíamos ser levados a fazer comparações de fisionomia e trejeitos para averiguar se de fato ambos são o mesmo Chaplin. Mas essa intercalação apenas nos sugere tal ligação. Só que a sugestão é tão forte que facilmente nos convence.

Notório observarmos também as reações do Charlie ficcional ao longo da exibição dos clipes. No começo ele está claramente inseguro, olhando para os lados, com medo da reação do público (Figura 6.6.). Mas ao avistar de longe – e somente nesse instante há essa breve pausa de intercalações entre imagens do Vagabundo e de Charlie – sua amada esposa (Figuras 6.6. à 6.9.), ele se acalma e se permite guiar pelas reações positivas daqueles que estão assistindo à homenagem.

Figura 6.6.: Perdido na escuridão e amedrontado, Charlie parece buscar refúgio em toda aquela exposição.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.7.: Eis que o conforto branco corporificado por Oona se destaca em meio ao breu e clama por sua atenção para que ele se acalme.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.8.: A câmera foca a imagem da santa esposa e desfoca o fundo. Todos olham para a tela onde se exhibe o clipe, menos ela. A personagem diz “Eu te amo”. Não ouvimos tais palavras, mas a movimentação dos seus lábios nos permite deduzir que foi isso o que ela disse.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.9.: Charlie fica um pouco mais tranquilo com as palavras mudas lidas nos lábios de Oona.

Fonte: Chaplin (1992).

A recepção da plateia vai se tornando progressivamente melhor à medida que os cliques são exibidos. Progressivamente também Charlie vai se acalmando e aceitando de bom grado a homenagem, deixando as inseguranças de lado. Em certo momento ele chega até mesmo a cantarolar uma das músicas que acompanham a cena, demonstrando como já estava confortável com a situação. Em dado instante ele já está completamente imerso na homenagem e a assiste tal qual fizesse parte do público. Notadamente percebemos isso a partir da exibição de um trecho de *Em Busca do Ouro* (1925), figurado nas imagens a seguir.

Na cena (Figura 6.10.) vemos a trapalhada decorrente da casa que está a beira de um precipício. Interessante lembrarmos que há uma cena em meio à nossa obra analisada onde vemos o que seriam os bastidores da confecção de tal cena. Sim, assim como em outros casos, uma cena sobre a cena. Uma encenação de como ela teria sido feita. Na ordem do filme Chaplin (1992), isso acontece pouco depois de Charlie voltar da visita à Inglaterra (Figura 6.11.). Apenas a colocamos aqui para compararmos com o *frame* selecionado da homenagem. Nessa imagem vemos um ensaio ficcional da cena factual ilustrada na Figura 6.10. Mesmo sendo uma montagem dentro de uma montagem (ou seja, assim como no trecho do discurso do Ditador não temos um *set* verdadeiro) podemos

perceber como a criação de uma cena pode não corresponder em nada com a sua finalização ilusória. Não há uma casa inteiramente construída e tampouco ela está na beira de um precipício. Seja como for, Charlie se diverte e ri junto com o público (Figura 6.12.).

Figura 6.10.: Imagem factual.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.11.: Imagem ficcional.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.12.: Chaplin se divertindo com as cenas.

Fonte: Chaplin (1992).

Instantes depois, o protagonista é igualmente tomado pela emoção do clipe seguinte, onde trechos de *O Garoto* (1921) são exibidos. O humor emotivo, entretanto, difere drasticamente do que presenciamos até há pouco. Na composição da película foi propositadamente escolhido um trecho que faz parte do fim de *O Garoto* (1921), quando o menino é arrancado dos braços de seu pai à força, por julgarem-no um mau cuidador. A cena é extremamente emocionante e percebemos como ela afeta até mesmo o seu suposto criador, Charlie. Novamente, as imagens a seguir explicam melhor do que as palavras.

Figura 6.13.: Na tela vemos o menino sofrendo com a separação forçada.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.14.: O olhar tenso do Vagabundo também denota o seu desespero com a separação iminente de seu filho adotivo.

Fonte: Chaplin (1992).

Podemos dizer que esse é o clímax da sequência final, pois é onde as emoções são mais fortes, onde todos os elementos buscam nos sensibilizar o máximo que podem em sua comunhão. Esse trecho em especial do filme mudo é por si só já comovente.

Aproveitando-se disso, a obra analisada intercala cenas desse trecho com outras que ela mesma produziu, gerando outros significados e ideias. Pensando em Chaplin (1992), essa cena nos remete bastante ao começo da película, quando Charlie e Syd são separados de sua mãe à força (Figuras 6.15. e 6.16.). Lembramos que não estamos buscando uma avaliação psicanalítica da obra, tentando identificar traumas de infância na produção artística do protagonista, mas não podemos deixar de considerar que há um diálogo entre esses dois momentos distintos. Além do mais, não nos prenderemos a essa única interpretação dos momentos finais do objeto artístico.

Figura 6.15.: O agente da workhouse e um policial batem à porta de Hannah Chaplin no começo do filme.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.16.: O seu olhar é muito expressivo.

Fonte: Chaplin (1992).

O agente da *workhouse* à direita é bem diferente do agente em *O Garoto* (1921), entretanto, os atores que interpretam os policiais em ambos os filmes se parecem consideravelmente (Figura 6.15.). Nesse sentido que dizemos haver um paralelo entre o começo e o final da obra, sem estarmos inclinados à fazer uma análise clínica do filme ou do protagonista.

Perceba também como até mesmo o olhar de Hannah se parece com o olhar do Vagabundo no *frame* selecionado antes (Figuras 6.14. e 6.16.). Embora não possamos deixar de considerar a relação sanguínea, pois Hannah é interpretada por Geraldine Chaplin, neta de Charles Chaplin. Mas falaremos mais a respeito disso depois, no fim da sequência.

Essa conversa tácita proposta pelas imagens nos faz pensar muito justamente no começo da obra. Há uma ideia que buscou-se transmitir no início do filme e que volta à tona agora, sob outra roupagem. Charlie ri e sofre, e buscou sempre transmitir esses sentimentos em suas obras e personagens. Ele é feito de carne e osso. Tal qual em *Pagliacci* (1982), é preciso sentir para interpretar.

Nesse sentido, e somente nele, que Chaplin foi capaz de produzir obras tão marcantes. Não que sejam necessários grandes traumas para ser um grande artista, mas é necessária uma sensibilidade a florada, uma boa capacidade de observação do mundo. A

obra procura mostrar um protagonista que está a par do mundo em que vive, que critica o que considera injusto e apontava essas questões nos filmes que criava. É assim que são retratadas as composições de *O Imigrante* (1917), *O Grande Ditador* (1940) e *Tempos Modernos* (1936), por exemplo. Películas carregadas de senso político e conscientes de mazelas sociais.

Por outro lado, temos igualmente outro movimento interessante acontecendo nesse instante. Se o próprio Charlie já tinha dito no camarim que estava à mercê de alguém, somos levados a concordar com tal ideia. Lembremos também que ele se queixa que se fosse mais jovem seria capaz de produzir um filme e fazer as pessoas rirem e chorarem caso fosse provocado de alguma forma. Bom, eis o que acontece:

Figura 6.17.: Diante das cenas de O Garoto (1921), Charlie não tem outra escolha senão deixar-se afetar por elas...

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.18.: Ao ponto de seus olhos começarem a marejar na escuridão.

Fonte: Chaplin (1992)

Se Chaplin estava à mercê de alguém era justamente pelo fato de ter se tornado espectador dos seus próprios filmes. **O protagonista se torna espectador de si mesmo.** Eis um outro bom motivo para que as imagens das produções chaplinianas não dividam espaço na tela com a *imago* móvel de seu intérprete. Elas estão em diferentes lugares enquanto existe alternância do olhar da câmera para umas e para a outra. A constante intercalação entre os dois tipos de imagens procurava uni-las inicialmente, mas agora também as separa, demonstrando como elas provêm de ordens diferentes.

Seguindo esse raciocínio, os trechos dos filmes são imagens chaplinianas originais, enquanto que todo o nosso objeto artístico é um conjunto de imagens em decorrência dessas primeiras. São imagens herdeiras, filhas, replicações... Já dizia Baitello (2005) que podemos dividir as imagens em endógenas e exógenas. As primeiras têm grande capacidade de significação e são profundamente capazes de tocar o nosso interior, enquanto que as segundas pouco dialogam com o seu sentido original. São mais superficiais, por assim dizer. Segundo o próprio autor:

Por este motivo, as categorias de imagens endógenas e imagens exógenas, propostas por Hans Belting (2001), é tão interessante e operativa. Elas possibilitam a verificação do vetor de uma imagem e seu efeito sobre a comunicação social. E permitem um tipo de 'análise de impacto sobre o meio-ambiente' comunicacional, possibilitam um

diagnóstico do potencial dialógico das imagens como força imaginativa, quando seus vetores dominantes conduzem à interiorização, ou como força desvinculadora, dissociativa e autorreferente, quando seus vetores são de mera exterioridade, remetendo apenas a mais imagens exógenas e cerceando o movimento interiorizante de associação com as profundezas das imagens endógenas. Assim, a verificação dos vetores exteriorizantes ou interiorizantes de uma imagem serão o parâmetro a ser observado para a compreensão de sua natureza e seu potencial dialógico. (BAITELLO, 2005)

Ou seja, as imagens endógenas fazem menção do seu sentido original, as *imagos* que nos lembravam da presença constante da morte. E a partir do medo da mortalidade que se criam imagens, para que vivamos para sempre, escapemos de deixar de existir. Ora, é interessante apontar algo muito particular dessa cena que intercala imagens factuais e ficcionais do filme. Conforme apontado pelo autor, as imagens que são autorreferentes perdem a sua capacidade comunicadora primordial. Entretanto, essa sequência é preenchida com grandes quantidades de figuras que fazem exatamente isso: falam de si mesmas. São as imagens produzidas a partir de imagens, como o ator que interpreta um Chaplin. Ele imita uma figura que já existia, e não há melhor exemplo de imagens autorreferentes no filme que essa cena em questão.

E ainda assim, elas reafirmam em sua própria vanglória a sua origem obscura. Da escuridão nascem e a ela voltam, conforme percebemos no ambiente que se ilumina unicamente com os cliques no projetor e o ator no púlpito. Que é essa sequência senão um elogio ao cinema e às próprias imagens? Tudo isso feito de forma muito metalinguística. Já afirmamos no Nascimento do Vagabundo e reiteramos agora: produzir um filme referente a alguém que realmente existiu é um tipo de *imago* contemporânea. É a imagem que se move, que nos lembra que a pessoa homenageada morreu, mas mantém a contradição inerente: a presença de uma ausência e a ausência de uma presença.

O problema das imagens exógenas é que em sua autorreferência e desvinculação do potencial dialógico elas procuram se afastar da sua fonte primeva: a morte. Porém, quanto mais o tentam fazer, mais se aproximam disso (BAITELLO, 2005). Não há como fugir dessa condição. O que chama a atenção nesse trecho é que as figuras falam de si mesmas, temos um grande diálogo imagético correndo diante de nossos olhos. Mesmo assim, esse diálogo é também muito ligado ao sentido original, pois a morte e a eternidade

estão postas em jogo. Viver vai além do próprio sentido biológico – onde um corpo mantém suas principais funções operantes – há um sentido metafórico muito forte também. Chaplin está vivo nas memórias das pessoas e para sempre carimbou sua marca na história por meio de suas produções cinematográficas.

Em especial no cinema essa qualidade imagética é interessante, ainda mais, como no nosso caso, quando tratamos de uma película biográfica. Os espectadores realmente são levados a crer que estão diante do que seria a filmagem da biografia (ou vida, talvez) do verdadeiro Charles Chaplin. A encenação é tão bem construída que somos inclinados a esquecer tratar-se tal obra, na verdade, de um filme, e não de uma biografia. Menos ainda, uma vida. Mas por estarmos diante desse tipo de objeto, ela pode – e deseja – nos despertar emoções diversas. No caso da obra analisada, isso fica bem evidente na sequência de figuras a seguir (6.19. à 6.24.):

Figura 6.19.: Trecho de O Garoto (1921) aonde o Vagabundo luta para conseguir resgatar o filho de volta.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.20.: Chaplin se emociona com a cena.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.21.: Enfim reunidos novamente.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.22.: Pai e o filho se emocionam tanto que acabam dando um beijo fraternal, para dizimar a angústia que a possibilidade da separação causou.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.23.: Charlie chora ainda mais.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.24.: O semblante do choroso protagonista.

Fonte: Chaplin (1992).

Mencionemos um pequeno detalhe técnico da organização das imagens que aqui estamos dispondo. Embora muitas delas pertençam originalmente às obras de Charles Chaplin, estamos dizendo que a fonte é o filme Chaplin (1992) por ter sido nele que elas aparecem e dialogam com as imagens produzidas pela própria película. As cenas dos filmes factuais de fato aparecem nessa obra, como já postulamos. Dito isso, analisemos a sequência de figuras.

A cena é realmente emocionante (Figura 6.19.), e Chaplin demonstra o sentimento que brota em seu rosto (Figura 6.20.). Da mesma forma, a plateia que assiste a homenagem pode estar sentindo a mesma coisa, já que não ouvimos mais as suas risadas. Na verdade, a cena é acompanhada da música originalmente composta para o trecho do filme chapliniano. O tom emotivo é muito forte nela, de tal forma que realça o anseio provocado pela sequência da separação. A música, ainda em tom comovente, segue tocando quando finalmente a ameaça da separação é eliminada e o Vagabundo e seu filho conseguem se abraçar fortemente. Isso se ilustra na Figura 6.21. Já na 6.22., o ápice musical é acompanhado pelo ápice da imagem na tela, quando um beijo fraternal é dado pelos personagens. A sensibilidade do trecho faz com que Charlie chore mais ainda, como se vê na Figura 6.23.

Uma imagem muito interessante aparece na Figura 6.24. Ainda mostrando Charlie, temos a cena sob outro ângulo, onde a escuridão quase que toma todo o *frame*, restando alguns pontos de luz para enxergarmos o personagem. Ainda choroso, ele leva uma das mãos ao rosto para secar as lágrimas, enquanto a outra mão parece estar se apoiando em algo. Não é possível dizer o que é, mas pela posição de sua mão, temos a impressão de ele estar segurando uma bengala. De alguma forma, é uma alusão ao próprio Vagabundo factual, marcado pelo uso desse objeto.

As figuras falam por si só, mas enfatizemos o quão emotivo é esse momento final da película. A escolha por esse trecho de O Garoto (1921) foi providencial na medida em que se buscava causar grandes emoções no público e no próprio Charlie. De fato é uma sequência muito sensível. Aqui, entretanto, vale lembrarmos que se trata de um filme dentro de um filme, logo, há outras implicações em se fazer isso. Em verdade, o trecho original sofreu alguns cortes para que coubesse na sequência conforme desejou-se que ela fosse feita. Outro detalhe interessante é que a obra original tem a sequência de quadros acelerada, caracterizando a forma como se faziam filmes na década de 1920. Neste caso, contudo, ela é mais vagarosa, o que aumenta a intensidade dramática da música e da sequência factuais, em contraponto com as reações do personagem principal. É a manipulação das imagens propondo uma reação estética específica (VIGOTSKI, 1999). O filme, por meio da sua construção, propõe que o espectador reaja de forma similar ao personagem principal diante dos clipes exibidos.

Podemos, é claro, considerar que o protagonista chora pela emoção despertada ao assistir a separação e o resgate. Porém, há que se pensar que esse não é o único motivo que o leva a chorar. Já no fim da homenagem Charles sente-se acolhido e realmente valorizado. Vimos ao longo de toda a obra como ele costumeiramente escolheu ir por caminhos contrários ao da maioria, e isso lhe causou uma série de problemas. Seus filmes espelharam tais escolhas. Ao vê-los sendo exibidos e bem recebidos pelo público ele se emociona. Toda a sua dedicação e sacrifício renderam frutos.

Ao rir e chorar diante dos clipes ele também se coloca no lugar de espectador. A alegria e a tristeza são duas das emoções humanas mais básicas e o típico símbolo teatral das duas máscaras – cada uma expressando um desses humores – é exemplo disso. Eis porque essa sequência final é também um elogio ao próprio cinema. Através dele podemos viver grandes emoções, positivas e negativas, se o conjunto de elementos que compõem uma obra fílmica consegue nos enfeitiçar o bastante. Em seu discurso Taradash

inclusive fala a respeito disso, de como Charlie contribuiu para que o cinema se tornasse a arte característica do século XX. É lógico que outras formas de arte igualmente são capazes de nos tocar, mas a cada uma delas são reservados componentes específicos. O que é interessante no cinema é que ele é um tipo de arte que se permite aglutinar outras formas artísticas na sua construção.

Percebemos tal multiplicidade na maneira como separamos a obra analisada por categorias distintas. Em uma película temos os atores que interpretam (oriundos do teatro), sua trilha sonora (a música), o seu jogo de luz e sombra e os planos e os cenários – estes últimos elementos igualmente compartilhados pela fotografia e a pintura. Não esqueçamos porém que existe o trabalho de maquiagem, roteiro, direção, figurino e possivelmente a integração com a dança, a poesia, literatura, escultura... Assim como no teatro, o cinema tem por excelência a facilidade em incorporar outros tipos artísticos. O que a difere das outras é a capacidade de reunir imagens em série, gerando gravações. Além disso, a montagem também é um elemento muito importante (MOSCARIELLO, 1985). A forma como as imagens (e os diversos outros componentes) são combinados. Esse é um dos aspectos mais essenciais.

Basta imaginarmos que a cena que estamos analisando agora fosse feita de outra forma, com uma mudança simples: a câmera estivesse em um plano fixo, de modo que captasse tanto o Charlie ficcional quanto os cliques dos filmes factuais. Vendo-o reagir àquilo tudo sob tal distante ângulo não teríamos a mesma reação estética. Embora Vigotski (1999) não falasse a respeito do cinema, é plenamente observável essa sua capacidade artística de evocar sentimentos diversos. Possivelmente a ausência de *close-ups* no rosto de Charlie não nos eliciasse o sentimento íntimo que ele compartilha com a câmera, por exemplo. Pelo contrário, a montagem foi feita desejando que estívéssemos a par da afetação que ele sofre diante da homenagem.

Já no fim de tudo, um movimento notório acontece: as imagens ficcionais e factuais quase que dividem completamente o espaço da tela, sob um ângulo análogo ao que exemplificamos anteriormente. Vemos isso na figura a seguir, numerada como 6.25. Mas a câmera movimenta-se, e é somente nessa ação que há essa semi-divisão, pois o seu verdadeiro intento não foi nunca que esse compartilhamento igualitário ocorresse. Ela começa por baixo, focando-se em Charlie, para que depois se mexesse para cima, mudando o olhar de sua lente para a projeção do Vagabundo. Em verdade, nesta

finalização da sequência outros pontos saltam à nossa atenção, e as figuras seguintes novamente nos guiarão nas considerações.

Figura 6.25.: O Vagabundo e Charlie dividem o espaço, mas sem igualdade.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.26.: O homenageado, o verdadeiro Vagabundo. Ele olha para a câmera, mas parece olhar diretamente para nós.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.27.: Como dizíamos, a visão da tela tal qual um espectador na plateia. Ao fazer isso, a câmera procura se humanizar um pouco mais e, paralelamente, humanizar o Vagabundo.

Fonte: Chaplin (1992).

Falemos um pouco mais a respeito dessas últimas figuras. Na imagem de número 6.25. a câmera não permite que Charlie e o Vagabundo dividam igualmente a tela. Isso demarca mais uma vez o quão diferentes são esses tipos de imagens. Mas ela também gosta de nos provocar, criando esse breve *frame* na sua movimentação constante. De um lado, temos uma cabeça flutuante, do outro, um corpo decepado pelo plano. Partes distintas que não se juntam nunca. Na verdade, uma é complementar à outra, eis porque também faz-se essa divisão ríspida. Não há Vagabundo sem Charlie, e nem o contrário. O mesmo tipo de ligação existe entre o criador e a criatura e entre as imagens ficcionais e factuais nessa película. Há uma interdependência entre esses elementos.

O que é interessante na Figura 6.26. – e que é mais evidente ainda na seguinte – é o ângulo. Perceba como a imagem não toma a tela inteira. Na verdade, a câmera olha para a tela como alguém que está na plateia, cuja visão possivelmente captasse parte da vista lateral da tela. Não enxergamos tudo como em um retângulo perfeito, tal qual nos filmes. Assim sendo, esse detalhe alude à nossa visão periférica, que é um tanto imprecisa nas bordas.

O que se principiou na Figura 6.26. fica mais forte na 6.27. A câmera tenta se humanizar e também humanizar os personagens. No sentido de mostrar como há uma pessoa por detrás da maquiagem e dos trejeitos. Na cena, o Vagabundo simplesmente se levanta e sai andando, despedindo-se do seu público sem nada dizer. É o fim do filme, em tom triunfante, acompanhado pela música de mesmo humor.

Depois disso, o fervor dos aplausos junta-se à música triunfante, enfatizando ainda mais o glorioso momento. Um círculo surge e vai fechando o plano, tal qual nos filmes antigos, até que a tela se enegre completamente, para que em seguida a inscrição “The End” (o fim) tome forma (Figura 6.28.). Uma forma bem clara de demonstrar que é chegado o término da película. Mas mais do que isso, pensando na narrativa, esse é um recurso muito interessante. Um filme que trata da vida e obra de uma pessoa poderia terminar com a morte da mesma. Entretanto, até então não há nenhuma menção disso. Charlie aparece já velho e debilitado, mas não há indícios de que ele esteja próximo de morrer. Muito pelo contrário, ao assim encerrar a homenagem, o filme dá um ar de imortalidade ao seu protagonista.

Figura 6.28.: Chaplin não morre no fim da película porque ele é eterno. Ele e o Vagabundo e toda a sua vasta obra viverão para sempre. Essa é a impressão que se deseja passar utilizando-se de tal recurso. Sem falar do quê saudosista, aludindo aos filmes mudos, ao se usar esse tipo de encerramento.

Fonte: Chaplin (1992).

Quando Daniel Taradash discursava antes da exibição dos clipes ele diz algo que já antecede essa finalização. Ele diz que certa vez Charlie falou que o seu único inimigo era o tempo. Ao se sentir incapaz de se defender e produzir filmes parece que de fato esse é um sentimento forte no personagem (embora Daniel se referisse, na verdade, ao Charles Chaplin factual). Entretanto, Taradash respeitosamente discorda dele, uma vez que o tempo é na verdade o seu amigo eterno. A prova, diz ele, é o compilado de cenas de vários de seus filmes que é então exibido na tela.

Se as imagens já carregam em si a sua ligação vital com a morte, aqui temos mais evidências ainda de como nesse jogo estamos trabalhando também com a imortalidade e a eternidade. Desde que tenhamos acesso às imagens, teremos sempre nelas e através delas uma forma de lembrança de um evento ou de alguém, ainda que a pessoa tenha nos deixado há muito tempo atrás ou que um lugar não mais exista. Isso é o que mantém viva a ausência, corporificando-a. Quando a homenagem se encerra da forma descrita, passa-se uma impressão de que no fim, não existe a morte do personagem. Ele passa a viver de forma suspensa, etérea, habitando as memórias e os filmes que produziu. De fato, uma qualidade digna das imagens endógenas, que não negam em nenhum momento a sua origem fantasmagórica (BAITELLO, 2005).

Na sequência, a tela fica temporariamente escura para que um relato final do destino dos personagens informe ao telespectador o que ocorreu depois disso tudo. Selecionamos algumas para refletirmos melhor a respeito, pensando justamente nesse diálogo imagético com a vida, a morte e a eternidade.

Figura 6.29.: Como era de se esperar, o protagonista é o primeiro a figurar esse molde informativo

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.30.: Uma das outras imagens de Charlie, falando-nos sobre a sua morte, alguns anos depois da homenagem do Oscar. É uma das únicas (e muito breve, diga-se de passagem) menções ao seu falecimento durante o filme todo.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.31.: O relato a respeito de Hannah Chaplin.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.32.: Sobre Sdney Chaplin.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.33.: Hetty e seu trágico fim.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.34.: A invenção de George Hayden, o suposto biógrafo de Chaplin.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.35.: Menção à Lita Grey.

Fonte: Chaplin (1992).

Figura 6.36.: Oona O'Neill e o que aconteceu com ela.

Fonte: Chaplin (1992).

Sobre a Figura 6.29., diz-se que depois de receber o prêmio, Chaplin voltou para a sua casa na Suíça. Algumas outras imagens dele vão acompanhando maiores detalhes sobre o que se sucedeu antes e depois desse momento final, como por exemplo o número de filmes que fez e quanto tempo durou a sua carreira. Um detalhe muito importante é que o nome do ator que o interpretou no filme aparece debaixo da sua imagem, mas falaremos melhor disso depois de fazermos os devidos comentários sobre as outras figuras semelhantes a essa.

Na Figura 6.31. ficamos sabendo um pouco melhor como Hannah Chaplin morreu. Mas a informação é, ainda assim, vaga, à maneira da Figura 6.30. Apenas sabemos que 7 anos após ela se mudar para os Estados Unidos ela veio a falecer. Entretanto, o que muito nos interessa nesta imagem é o fato de ela mesma deflagrar que a intérprete de Hannah é Geraldine, sua neta factual e filha factual de Charlie Chaplin. É um momento onde o filme se rende e confessa sua capacidade ilusória. Mas assim como no caso da morte de Charlie, a informação é breve e pode passar um tanto quanto despercebida.

Novamente uma menção à morte. Neste caso a de Syd (Figura 6.32.). Além disso, algo que dialoga com o que discutimos a respeito do não-pertencimento que os irmãos Chaplin sentiam. Depois da Segunda Guerra Mundial, Syd foi morar no Sul da França.

Em seguida lembramos como Hetty morreu muito jovem (Figura 6.33.). Entretanto, foi o primeiro amor de Charlie e a inspiração para muitas das heroínas criadas por ele.

Temos outra prova de que o filme utiliza recursos diversos para nos enfeitiçar: George é um personagem fictício criado especialmente para a película (Figura 6.34.). Mas, para amenizar a surpresa, a inscrição informa que de fato há uma autobiografia escrita por Charles Chaplin que serviu de inspiração para a obra.

Outra evidência de que o filme é um rearranjo das formas cotidianas (como diria Vigotski (1999)) está na Figura 6.35., pos informa-se que enquanto Chaplin (1992) estava sendo feito, a verdadeira Lita Grey e o seu filho com Charles estavam vivos. Em contrapartida, outro filho deles morreu muito tempo antes, em 1968. Vale dizer que a personagem pouco aparece durante toda a obra, e essa inscrição também não fala muito a respeito dela. Nem da Lita factual, nem da ficcional. Seja como for, é um rearranjo das formas cotidianas porque a obra apropria-se de um determinado material (Lita Grey e sua relação com Charles Chaplin) e nos reapresenta isso de outra maneira. Transforma-se o conteúdo original em uma forma distinta dele, mas que ainda mantém um diálogo com sua fonte.

Um dos maiores textos esclarecedores é o final, de Oona O'Neill, esposa de Chaplin até a sua morte. A Figura 6.36. o ilustra. Ela chegou a abdicar de sua cidadania estadunidense depois que seu marido foi impedido de lá viver. A sua morte ocorreu 14 anos depois de Charlie partir, um ano antes dessa obra fílmica ser finalizada.

Quando essa série de figuras informativas aparece o fundo musical que a preenche é o tema *Smile* (1936). Mas diferente de quando isso ocorre na Visita à Inglaterra, o seu arranjo é vivaz e alegre, propondo outra percepção no conjunto da obra. Aqui isso parece querer de fato eliciar um sentimento de satisfação e felicidade no espectador. Bem diferente do sorriso forçado, feito para disfarçar a tristeza que acomete o coração humano na sequência mencionada anteriormente. É a continuidade do sentimento glorioso que o fim da homenagem transmite, mesmo havendo muitos relatos trágicos e mortais na série informativa.

Devemos pensar porque esse trecho final foi incluído no filme, uma vez que ele poderia perfeitamente ter terminado com a homenagem e o “*The End*” estampado na tela. Caso isso ocorresse, o fim do filme seria bem fantasioso, no sentido de se valer dos seus recursos técnico-artísticos, glorificando o legado criado pelo protagonista. A noção de

eternidade ficaria muito forte e o telespectador poderia se sentir satisfeito. Então, por que inserir esse elemento para encerrar a obra?

Em primeiro lugar, lembremos que o filme tinha o intento de relatar a vida de um personagem. Não um personagem qualquer, mas sim um inspirado em uma pessoa factual. Quando a série imagética é utilizada nos lembramos dessa intenção inicial, uma vez que há um ar de verdade e confiança na forma como a informação é transmitida. Há um quê jornalístico, quase como um relatório neutro e imparcial. A existência da imparcialidade é um tema espinhoso (e que não abordaremos), e em se tratando de filmes (ainda mais biográficos) não devemos ser tolos de acreditar piamente no que vemos. Mas cabe também lembrarmos que as intenções do cinema e do jornalismo se diferem. A obra apenas traz uma forma final mais jornalística para retirar um pouco de si o entorno mágico natural das películas.

Assim como já aconteceu antes, essa é só mais uma forma de o conjunto de elementos fílmicos fazer parecer que estamos diante da vida factual do personagem-título. Mas não estamos. O relato também serve para acalmar os corações mais afoitos que gostariam de saber que fim levaram os diversos personagens que ajudaram a contar a história. Em verdade, esse tipo de recurso final é utilizado eventualmente, mesmo em filmes que não se propõem a fazer narrativas baseadas em pessoas reais. Como o filme fala da vida do personagem, desde a infância até a velhice, é de se esperar que a sua morte entre como tópico. A sua e a das pessoas com quem ele conviveu.

Entretanto, como esse assunto pode ser delicado, optou-se por essa forma de transmissão da informação. Essa escolha abafa o peso que a morte tem sobre as nossas vidas. Como chegamos a dizer nos comentários sobre as imagens finais, o tema *Smile* (1936) arranjado alegremente disfarça a negatividade que esse tópico costumeiramente carrega. Sem falar que os textos informativos passam rapidamente, para que consigamos lê-los uma única vez. Não há muito tempo para a reflexão, pois mal o destino de um personagem é exposto, logo outro toma a sua vez e assim sucessivamente. O contentamento proveniente da homenagem é forte o suficiente para se manter firme diante dessa finalização, e a própria forma como ela é construída favorece o primeiro sentimento.

Não esqueçamos, porém, que as imagens também têm forças subjacentes, e nesse sentido a satisfação que a homenagem propõe não é plena, acaba por dividir o espaço com a mortalidade das imagens finalizadoras. Baitello (2005) fala-nos de como elas são

sombrias em sua origem, nascem da escuridão, da imaginação, dos sonhos... A construção da sequência informativa alude a isso também, assim como a homenagem. Embora a homenagem busque o lado mais fantasioso e as informações tentem dialogar mais com a realidade. O fundo preto imóvel conversa com o obscuro, e as bordas brancas lembram um retrato (algo que também poderíamos classificar como uma versão contemporânea da *imago* antiga). São características que reforçam a mortalidade dos personagens (e de nós, igualmente), mas da forma mais branda possível. Tudo é sugerido, mas nunca mostrado ao espectador, cabendo a ele imaginar como se deram os acontecimentos relatados.

Outra particularidade da finalização é digna de observação: os nomes dos atores. Mais do que isso, os nomes deles compartilhando o espaço das figuras dos personagens (que são eles mesmo interpretando) e as informações sobre os respectivos destinos. Comumente vemos os nomes dos atores correspondentes a cada papel nos créditos finais, quando os espectadores não estão mais prestando muita atenção à tela. Tampouco suas figuras ilustram essa relação. Por um lado, isso é uma forma de valorizar o trabalho desses artistas, evidenciando claramente quem são os intérpretes. Mas isso também tem outras implicações nesse filme.

A díade realidade *versus* ficção mais uma vez toma corpo nesse jogo. Assim como no prólogo, percebemos que o personagem não é o Vagabundo, mas sim o próprio Charlie. Por trás da sua máscara temos um ator, Robert Downey Jr. Isso vale para todos os outros. Temos uma verdadeira mistura de realidade e ficção quando informações ditas como reais (detalhes sobre a morte, carreira e outros assuntos) são postas no mesmo local onde um ator interpreta uma pessoa que existiu de fato. Mais que isso, essa amálgama é ainda maior quando é revelada a natureza puramente fictícia de George. Será que podemos confiar em tudo o que vimos ao longo do filme, já que ele mesmo mostra que certos acontecimentos foram forjados? Referimo-nos, no caso, às diversas conversas que o protagonista teve com o seu amigo biógrafo.

Outra díade perceptível aos nossos olhos é a mortalidade *versus* eternidade. As *imago*s móveis são as presenças de muitas ausências. Os intérpretes tornam-se pessoas que não são factualmente para manter viva a memória desses que partiram. Não à toa que tantos dos personagens da série informativa já haviam morrido. A materialização das imagens revela o anseio causado pela única certeza absoluta e inevitável. “Contra o medo da morte só temos a chance de fazer uma imagem. Por isso estão presos às imagens os

desejos de imortalidade. Por isso a órbita do imaginário está ligada na eternidade. E por isso, estando vivos, sofremos o destino de já estarmos mortos." (KAMPER, 1994, p. 9 apud BAITELLO, 2005)

Quando os nomes dos atores e dos personagens coexistem no mesmo *frame* temos mais uma mostra de como o cinema não corresponde exatamente à realidade, mas utiliza-se dela como fonte inspiradora. Os atores fizeram uso de suas vozes e corpos (ferramentas técnicas daquele que interpreta em um palco ou em um *set*) para personificar outrem, de acordo com as orientações que receberam e de suas pesquisas a respeito dos respectivos personagens. Não se trata da realidade propriamente dita, mas de uma forma de enxergá-la com fins de transformá-la em objeto artístico. Seguindo esse raciocínio, temos acesso mais direto a um tipo de visão acerca de Chaplin, suas produções e outros assuntos mais que o envolvam, e não à sua própria percepção pessoal sobre os seus filmes, carreira ou relações interpessoais.

Certamente que essa não é uma fonte totalmente confiável se desejamos conhecer de fato a biografia (ou a vida) de Charles Chaplin. Mas tenhamos em mente que o filme não precisa (e muitas vezes nem deseja) lidar com a verdade factual. A cerimônia do Oscar, por exemplo, corresponde a um acontecimento real, mas os sentimentos e pensamentos do protagonista podem divergir dos sentimentos e pensamentos da pessoa inspiradora. A utilização de cenas e informações reais tem fundo puramente estético, adequando-os à montagem do filme. Não há dúvidas de que a obra homenageia a genialidade e o mérito de Charles Chaplin pelas suas contribuições para a arte cinematográfica. Porém, vimos ao longo de toda a análise como diversos outros tópicos foram trabalhados. A questão migratória, o não-pertencimento, o ato da criação de um personagem, a metalinguagem... Todos temas contidos dentro do nosso objeto de estudo. Para percebermos como essa obra trabalha especificamente esses e outros assuntos, imaginemos simplesmente que se outro filme sobre a vida e obra de Charles Chaplin fosse feito, outras questões poderiam ser levantadas. Outro cineasta que se inspirasse na mesma autobiografia chapliniana proporia uma película diferente, potencialmente tratando de outros tópicos. Nesse sentido que não podemos pensar que a obra trata apenas da história de Charles Chaplin. A roupagem característica desse objeto artístico buscou abordar as questões identificadas e trabalhadas por nós.

4. SOBRE O CINEMA E O NOSSO OBJETO DE ANÁLISE

4.1. O filme e suas questões

Chaplin (1992) é um filme muito atual. Nele conseguimos perceber questões que permeiam o nosso meio e a forma como temos vivido ultimamente. Nestes tempos pós-modernos há grandes polarizações quando tratamos de política e disciplinas próximas. Uma obra cinematográfica não está nunca descolada do momento em que foi feita, podendo refletir aspectos próprios da sua época. Embora já tenha se passado um quarto de século desde que o nosso objeto foi produzido, ainda há temas do nosso tempo saltando à tela. Há sempre diferenças nas sociedades tendo se passado alguns anos, mas os ecos do pretérito ressoam com potência. De modo que nem sempre eles emudecem tão facilmente.

Na película, Charlie é constantemente considerado como um comunista, apenas por discordar de algumas posições aparentemente majoritárias. Exemplo disso é quando ele desaprova a forma como Hitler estava governando, ou quando retratou o avanço tecnológico afetando as relações de trabalho, tudo isso em forma de obras fílmicas. Diz o personagem que sempre se considerou um humanista, porém a obra não aprofunda mais essa questão. Podemos especular apenas que ele quis dizer com isso que se preocupava com o bem-estar geral das pessoas e se incomodava ao perceber determinadas injustiças e desigualdades sociais. De uma forma ou de outra, essa é uma pequena mostra de como há assuntos complexos sendo trabalhados pela obra. Tão complexos que se mantêm até os nossos dias, assumindo novas roupagens.

Em nossa análise buscamos apontar algumas das questões que apareceram com maior força ao longo da película. É o que Panofsky (1986) classificaria como sendo a terceira camada da nossa obra. O seu significado intrínseco, ou seja, o seu conteúdo simbólico. Os assuntos que apareceram ao longo da narrativa e que são importantes no filme. Indo um pouco além, essa avaliação nos permite pensar como alguns tópicos são mais urgentes que outros, como eles evidenciam o espírito e a maneira de pensar de uma época, de uma nação, de um determinado lugar ou grupo específico.

Podemos aqui nomear algumas das temáticas mais trabalhadas no filme: as relações entre o palhaço, o personagem e um intérprete; migração, alteridade e identidade;

solidão, sucesso e fama. Em um aspecto mais voltado para a iconologia e o cinema, vemos temas como a mortalidade e a eternidade andando uma ao lado da outra, assim como a realidade e a ficção. Nos debruçaremos um pouco mais sobre estes tópicos neste capítulo final, mas enfatizamos que estamos apenas abrindo as discussões. Tudo o que aqui apontamos pode ser trabalhado mais profundamente em investigações posteriores derivadas dessa que produzimos.

4.2. A magia cinematográfica

O cinema nos ilude. Essa é uma das ideias que mais temos discutido neste trabalho. Desde os filmes mudos que essa arte utiliza um certo número de recursos para criar e montar histórias. A maior diferença, nesse aspecto, entre as películas antigas e as mais recentes é a aquisição de dois elementos mais: a cor e o som. Além disso, o cinema tem à sua disposição a câmera, que capta imagens em movimento, o enredo e a edição.

A forma como Francastel (1983) fala-nos acerca do cinema nos permite entendê-lo como uma artificialidade. Não no sentido superficial, mas sim de algo que é resultado da colagem de diversas partes em uma só. Uma cena pode intercalar enquadramentos nos quais um personagem confronta um determinado cenário. Mas isso não significa que na gravação em si o ator estivesse de fato no mesmo recinto. Basta que se grave as reações dele e que também se grave a paisagem em questão, por exemplo. Depois há a edição e cria-se a impressão uníssona de que o personagem estava no local. Isso tudo se dá graças à montagem, que faz-nos pensar que o primeiro elemento interagiu de fato com o segundo. Em verdade, a montagem corresponde ao conjunto de elementos combinados: a edição, roteiro, música, atuações, figurinos...

Moscariello (1985) nos orienta a respeitar esse entendimento de como o cinema funciona em sua combinação de elementos. Segundo o autor, um filme pode nos fazer crer que algo incrível se torne crível. Nesse sentido os atos mais espetaculares e fantásticos podem nos ser apresentados sem que duvidemos da sua grandiosidade. Em suas próprias palavras:

Então, evidentemente, o grau de verdade da sua narrativa deverá ser medido não com o metro da investigação histórica ou judicial, mas exclusivamente com o da indagação crítica com o propósito de avaliar

o grau de poeticidade da ação narrada pelo filme. O impossível só se torna possível em virtude do poder “mágico” da palavra poética, o que significa que uma narração só se torna “verdadeira” na condição de, nela, o plano da “narrativa” conseguir ser *orgânico* do ponto de vista semântico, *solidário* com o plano estrutural e *revelador* do poético-ideológico. (MOSCARIELLO, 1985, p. 75-76)

Pensando assim, o estranhamento diante de uma cena ou de um filme como um todo só ocorreria nos casos em que o roteiro estivesse mal estruturado, por exemplo, prejudicando a continuidade da história narrada. Ou se a transição de uma cena para outra fosse feita muito abruptamente, mas de modo que não gerasse algum tipo de significado na película, se simplesmente ocorresse por falta de cuidado na montagem da obra final exibida na tela. O autor também nos mostra como em casos como esse (ou quando não estamos devidamente atentos ao ato de assistir ao filme) há um rompimento. Ao invés de nos depararmos com um fluxo imagético contínuo e orgânico vemos apenas parcelas do mundo visível aleatoriamente coladas. Perde-se a magia.

Quando isso acontece saímos do nosso estado atento que o filme nos solicita. Isto porque o tempo e o espaço cinematográficos são distintos do tempo e do espaço da realidade. Na verdade, para que realmente experimentemos os sentimentos e sensações que o filme deseja nos despertar é necessário que assistamos à obra em uma sala de cinema. Ou, no mínimo, em um ambiente que simule uma. Então, as luzes devem estar apagadas e devemos estar posicionados de modo a esquecer que há outras pessoas compartilhando este momento conosco. O foco deve ser somente na tela. Notoriamente, a sequência final de Chaplin (1992) mostra exatamente isso, onde o protagonista se torna espectador de sua própria arte. Eis também porque há apenas um *frame* onde outros personagens mais aparecem. A ideia é que percebamos a interação entre o projetado e a audiência solitária de Charlie. Devemos esquecer toda a plateia que também assiste a homenagem naquele instante. O cinema tem, por excelência, essa característica: permitir-nos ver sem sermos vistos. Assim, mergulhamos na narrativa e sentimos como se os acontecimentos nos infligissem diretamente.

A nossa decupagem mostrou quais foram as estratégias utilizadas para que nosso objeto de análise despertasse sentimentos e emoções no público. Os escritos de Moscariello (1985) fazem-nos perceber também como essa arte trabalha dentro de sua própria linguagem. Diz ele que o cinema, diferente da literatura, por exemplo, é uma arte cuja visão é simultaneamente objetiva e subjetiva. No caso de Chaplin (1992) isso fica

bem evidente. Pelo seguinte fato: enquanto a história corre muitas vezes de acordo com a narração do velho Charlie, em outros tantos momentos ela acontece de acordo com a interação dos diversos personagens. Por um lado, temos a impressão subjetiva da personagem principal, mas por outro temos também a impressão objetiva do que nos é permitido ver através das imagens. E mais, tanto esse movimento acontece sempre ao mesmo tempo que em algumas cenas ambas as visões entram em conflito. Mostra disso é o trecho sequencial no qual o Vagabundo é criado. Discutimos como há pelo menos duas versões para o nascimento, dentro da narrativa. Uma favorecendo a descrição do velho narrador e outra coadunando com as ações do jovem ator prestes a entrar em cena.

A narrativa se desenrola a partir dos diversos elementos técnico-artísticos. Seja a música, as falas, os enquadramentos... Todos esses componentes do filme propõem uma visão ora mais subjetiva, ora mais objetiva, mas a história muitas vezes acontece nessa simultaneidade. Na literatura, por exemplo, esse jogo tem outras regras. Ou sabemos de tudo o que acontece através do relato de um personagem-narrador, ou há um narrador onisciente e onipresente, mas que não é uma personagem. Logo, ou a visão é subjetiva, ou objetiva. Estamos aqui, é claro, desconsiderando filmes e romances que fujam a essas regras, pois esse movimento é o mais predominante no meio de ambas as artes.

Justamente por essa visão dupla característica do cinema estar presente que se põe em questão também a nossa identificação com os personagens. Moscariello (1985) nos diz que, na verdade, nos identificamos com a *câmera*. É ela quem decide o que será exibido. Servindo os personagens apenas para ilustrar o que ela deseja mostrar, mantendo-os no mesmo nível que qualquer outro elemento. Mas a câmera não age por conta própria, também está ela a serviço de outrem. E este é o autor da obra cinematográfica. “O ponto de vista de um filme deverá ser sempre, portanto, o que é adotado pelo seu autor, quer este decida ver o mundo através dos olhos de um dos protagonistas, quer decida manter-se o mais exterior possível à ação narrada.” (MOSCARIELLO, 1985, p. 63).

Ousamos apenas discordar parcialmente da afirmação do autor, considerando também que o resultado final é composto da união de pontos de vistas diversos. É claro que muitas vezes um filme é marcado pela direção de um certo diretor, mas neste jogo podemos também considerar a forma de escrita adotada pelo roteirista, ou o jeito particular como cada um dos atores se apresentam diante da câmera, assim como outros elementos mais. Nesse sentido que um filme tem uma autoria múltipla. Esse processo, se

considerarmos os mais recentes estudos de recepção estética, somente se completa com a participação do espectador, fato que amplia ainda mais o jogo de perspectivas.

Pensando em nosso objeto de análise, não podemos jamais dizer que ela é a perfeita reconstituição das idas e vindas de Charles Chaplin. No máximo, podemos dizer que se trata de uma história inspirada em seu relato de vida. A narrativa pode se assemelhar muito com a biografia ou a vida, mas ela nunca a será de fato. Então, o nosso filme é o resultado do *ponto de vista* de um diretor, juntamente com roteiristas, produtores, atores... Isso é especialmente interessante em se tratando de um filme que fala de alguém que existiu mesmo. Um filme cuja história não tente dialogar com a existência de alguém trabalha com aspectos diferentes da nossa relação com as imagens. Pois se de um lado podemos tentar inscrever nas imagens nós mesmos, por outro podemos inscrever nelas nossos atos e feitos.

Nossa tentativa de imortalização imagética poderia ser assim também classificada. Se vejo uma foto, ela pode conter tanto a figura de uma pessoa quanto a figura de uma paisagem ou de uma construção. Em casos como o primeiro, a relação presença-ausência aparece pela figura *per se* de um ser humano. Nos outros exemplificados, essa mesma relação surge no registro de algo *feito* por seres humanos ou por *lugares que eles estiveram*. No caso de termos uma foto de uma paisagem sem intervenção humana, a própria fotografia constitui o aspecto presença-ausência, pois foi necessário que alguém fizesse o registro.

O que queremos dizer é que um filme biográfico nos mostra alguém que existiu, e por isso, percebemos que estamos na mesma condição deste que se tornou uma *imago* contemporânea. Estamos fadados a morrer, e por isso tentamos fazer com que os outros se lembrem de quem fomos e de como éramos. Um filme não-biográfico pode contar histórias fantásticas e surreais. Isso evidencia nossa capacidade imaginativa e criativa, que também são formas de afirmar nossa existência no mundo, mas por meio de nossas invenções e feitos. Estamos apenas iniciando essa discussão, pois cremos que ela possa ser desenvolvida com maior propriedade em outro momento. A distinção entre imagens que retratam as próprias pessoas e as imagens que retratam as suas ações.

4.3. Ouvir, ver e compreender: A arte da fusão

Em nosso trabalho buscamos mostrar diversas perspectivas sobre a arte cinematográfica. Nenhuma definição que apresentamos será absoluta e final, mas estabeleceremos alguns pontos mais centrais do nosso conceito. O cinema nos evoca muitos dos nossos sentidos, assim como uma constante fusão deles. Somos impulsionados a ouvir, ver e compreender a narrativa. Ouvimos as vozes dos atores e a música, vemos figuras que se movem dentro do quadro, e compreendemos o que ali se passa pela união entre todos os elementos possíveis. O potencial dramático do cinema se encontra na combinação dos diversos componentes que se mostram disponíveis a ele.

Na escultura não enxergamos o mármore virgem antes do esculpir, vemos uma obra finalizada representando algo. Da mesma forma, no cinema não vemos a gravação feita em determinada locação nem ouvimos certa famosa canção, mas sim uma mistura desses e outros componentes. O cinema é a arte da fusão. Essa característica primordial o torna mais complexo que outras artes. Mas, nem por isso, menos ou mais importante ou potencialmente mais ou menos reflexiva. Estamos tratando apenas da sua constituição enquanto arte. Dissecando-o, podemos identificar a presença da música, da fotografia, da literatura, do teatro... O cinema aglutina outras manifestações artísticas para se tornar o que vemos em uma projeção.

Outro ponto importante que o autor nos traz a respeito da construção fílmica é a distinção entre o que é *fábula* e o que é *narrativa*. Temos frequentemente utilizado o segundo termo em nosso trabalho, pois é justamente a ele que nos referimos.

O primeiro [a fábula] refere-se à “coisa” da narração – quer dizer, à história – e o segundo refere-se ao “como” – quer dizer, ao conjunto das modalidades de língua de estilo que caracterizam o texto narrativo. Em suma, parafraseando Seymour Chatman, de um lado temos a “story” e do outro o “discourse”. Ora, dada a natureza da linguagem artística que o cinema possui, é evidente que o plano onde se torna necessário procurar a sua eventual “poeticidade” não é o da “fábula-story”, mas sim mais logicamente o da “narrativa-discourse”. (MOSCARIELLO, 1985, p. 53-54).

Podemos estabelecer um paralelo entre essa distinção de Moscariello (1985) com a distinção proposta por Vigotski (1999). Temos um conteúdo (equivalente à fábula de Moscariello) e uma forma (equivalente à narrativa). Falamos sobre como a forma em

Vigotski (1999) corresponde ao aspecto propriamente artístico de uma obra, ou seja, a maneira como os elementos se combinam para que a história se desenrole. Chamar isso de “discurso” é uma maneira muito interessante de classificar tal instância de uma obra cinematográfica. É o que dizíamos antes a respeito dos pontos de vista na construção da narrativa. Chaplin (1992) é a comunhão de determinadas visões a respeito de Charles Chaplin, resultando em um filme. Diante de sua história e obra, há esse discurso interpretativo. Fossem outros os participantes de um filme que igualmente desejasse utilizar-se da história e obras de Chaplin teríamos um discurso completamente diferente. Por isso que devemos estar atentos a essa instância do filme, pois é ela que nos revela o que pretendiam os responsáveis pela produção da película.

Além disso, outra qualidade importante do cinema é que ele faz alusão à realidade de uma forma muito própria, diferente de outros tipos de arte. Podemos ficar admirados se vemos a pintura de uma paisagem factual, ainda que saibamos tratar-se de uma pintura, pela própria materialidade da tinta sobre a tela. No cinema a câmera captura esses fragmentos factuais da realidade e os reproduz tal qual os vemos sem essa mediação. Ou melhor, se aproxima mais da nossa própria visão, pois mesmo a câmera está sujeita a um enquadramento, tal qual a pintura. Assim como a edição altera a imagem captada. Quando enxergamos com nossos próprios olhos (e não sob o olhar da lente de uma câmera) não há um enquadramento preciso como em uma fotografia ou em uma cena, as bordas da nossa visão não são perfeitamente circulares ou retangulares. Entretanto, percebemos o movimento das coisas e do mundo, ouvimos os seus sons, e é nesse ponto que o cinema alude com maior verossimilhança a essa gama de percepções.

Essa característica tão fundamental do cinema é que lhe garante a adesão do espectador à narrativa. Nas condições ideais (uma sala escura sem interferências para que o foco seja apenas na película) sentimos como se estivéssemos vivendo os conflitos da narrativa. Os problemas do protagonista são também os nossos. É uma imersão em outra realidade, cujo tempo e espaço correm diferentemente. O tempo no cinema não é medido pelo relógio, tampouco o espaço pode ser calculado. Ambas as grandezas são percebidas pela reação estética provocada pelo filme. A flexibilidade espaço-temporal cinematográfica permite que uma década se passe na sucessão de um *frame* para outro. Trata-se de um espaço-tempo que corre sempre no presente (MOSCARIELLO, 1985), ainda que hajam saltos para o futuro ou o passado da história. Tudo acontece simultaneamente na tela e é percebido como tal. É exatamente como se dá o fluxo do

nosso objeto analisado, que constantemente alterna entre lugares e datas na história do personagem principal dentro do mesmo espaço-tempo.

Diz-nos também Moscariello (1985) que essa maneira das grandezas físicas se manifestarem no cinema se assemelha com o mundo onírico. No cinema matamos a nossa fome de “imaginário”, ou seja, de vermos grandes histórias que se parecem com aquelas que sonhamos ou que criamos conscientemente dentro de nossas cabeças. Esse caráter é especialmente interessante quando, ao fim da nossa obra, percebemos a relação no mínimo curiosa que Charlie estabelecera com George. O filme explicitamente nos revela que George não corresponde a uma pessoa que existiu, o que o torna um personagem genuinamente ficcional, criado especialmente para a narrativa. Mas quais as implicações de termos um Chaplin que se relaciona com alguém que somente ele vê e ouve? Quer dizer, há a dúvida se somente ele o vê e ouve.

Possivelmente para que o personagem fosse capaz de escrever sua própria autobiografia pareceu-lhe necessária a invenção de um amigo biógrafo interessado em seus relatos. Há um quê delirante nesse recurso. Mas talvez George também represente a maneira como Charlie gostaria que as pessoas lessem a sua história. No filme, a sua vida pública foi sempre cercada de polêmicas. Na aproximação amigável do biógrafo vemos outros lados dessas mesmas questões sendo postos em jogo. Através de George, Charlie é capaz de dizer o que realmente pensa e o que sentiu diante de todos os problemas que teve com seus casamentos, as acusações políticas e os anseios artísticos. É quase como se George fosse um pseudônimo seu, oferecendo um convite à leitura de sua história sobre a sua própria óptica. Nada mais natural para Charlie, uma vez que ele expunha suas opiniões e pensamentos através de seus filmes, criando personagens que representavam as suas ideias.

Estando o protagonista velho e sem vigor, resta-lhe essa tentativa final de expor o que se passa em sua cabeça. Mas, dessa vez, a respeito do que tanto debatiam: sua própria vivência. Aí também percebemos como ele se torna um personagem. É Chaplin, e não o Vagabundo, o protagonista da história. Tanto quanto as suas produções fílmicas, sua própria história pessoal também sempre foi alvo dos olhos e ouvidos curiosos do público. Seu desejo é que compreendessem a sua posição diante dos ocorridos. Talvez isso nada mais fosse que uma tentativa final de ser aceito, de que gostassem de Charles tanto quanto gostavam do Vagabundo. A sua autobiografia equivale à cena do início da película,

quando ele se despe de qualquer personagem que seja para que todos o conheçam enquanto pessoa.

Igualmente nesse sentido que a sequência da homenagem o coloca diante de si mesmo. Quando ele percebe a jocosidade e a aceitação do público o personagem se emociona. O público o aplaude com fervor e, diferente de quando ele vai à Inglaterra e recebe a notícia da morte de Hetty, ele de fato percebe o quão bem-quisto era. De certa forma, parece que o público teve acesso a tudo o que foi revelado ao longo da película, garantindo essa percepção sob o ponto de vista do protagonista a respeito de sua própria vivência.

O cinema então opera dessa forma, mesclando os sentidos por meio da captura de planos variados, em um jogo mágico que constantemente nos faz crer na incidência simultânea de diversos componentes. Isso lhe é tão particular que o tempo e o espaço se distorcem, assumindo uma forma própria nesse tipo de arte. Por conseguinte, a nossa percepção espaço-temporal se adequa a essas condições, possibilitando que o cinema conte as suas histórias da maneira como elas devem ser contadas, dentro da sua própria lógica combinatória de elementos técnico-artísticos. Cada filme tem uma maneira particular de fazer esse arranjo, e a isso chamamos de seu discurso. É ele o objeto de grande interesse em uma análise que procure dissecar a obra e entendê-la profundamente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo o trabalho, investigamos diversos aspectos do filme. Refletimos sobre alguns dos principais tópicos da obra e nos debruçamos sobre a construção fílmica. Quais foram as estratégias utilizadas na combinação dos elementos e de que maneira esse tipo de procedimento é próprio do cinema. Cremos que esta é uma maneira profícua de aproximar a psicologia da linguagem cinematográfica, enxergando-a tanto a partir de temáticas sociais (como por exemplo a solidão, a migração, a fama e o sucesso) quanto pela via da percepção sensível. Ou seja, como a obra é capaz de eliciar emoções nos espectadores. Nesse aspecto, decompomos o filme em categorias distintas, compreendemos como elas funcionam, e as reconstruímos como um todo.

Um dos nossos principais objetivos era destrinchar a película para identificar o que lhe é mais fundamental. Nessa análise anatômica das partes percebemos que alguns tópicos tiveram mais destaque que outros. Por exemplo, a questão migratória. Charlie não se identifica com o lugar que nasceu e tampouco com o lugar onde foi viver depois. Em um certo sentido ele não tem uma pátria ou lugar definidos. Não se reconhece totalmente como estadunidense ou como inglês. Esse não-lugar lhe confere o caráter de andarilho errante. Assim, outro tópico muito importante também aparece: a palhaçaria.

Se um *clown* corresponde ao ridículo particular de cada um, nada mais justo que o personagem criasse um personagem com tais características. O Vagabundo não tem lar fixo, nem trabalho, nem amigos ou família. Ele está só no mundo e sobrevive como pode. Nem mesmo seus trajes lhe servem. O paletó é muito apertado e a calça muito larga. Eis então um aspecto importante da forma como o protagonista se sentia e se relacionava com os outros. Em seus filmes ele é constantemente expulso, ameaçado ou agredido pelos outros, o que move a discussão para o lado da alteridade. Percebe-se como um tópico nos leva ao outro, gerando grande intercalação entre os temas.

Procuramos também estabelecer paralelos entre as imagens e os personagens, em especial os palhaços. Há imagens que derivam de imagens e personagens que derivam de personagens; elementos que reiteram a condição de artificialidade do objeto fílmico. Dissemos também que, em um certo sentido, os personagens podem ser a encarnação de imagens endógenas, isso quando buscam o diálogo com a nossa mortalidade. A partir disso tudo procuramos demonstrar o que merece maior atenção e investigação na película.

Baseando-se no que foi desenvolvido, outras pesquisas poderão ser realizadas. Construímos a base do prédio para que no futuro possamos erigi-lo.

Sob uma via mais técnica da obra identificamos uma sobriedade constante no decorrer das cenas. Não identificamos atuações exageradas nem cores extravagantes, quase tudo sempre acontece com uma certa leveza na narrativa. A tristeza da vida dura de Charlie e sua família no começo do filme não foi pintada com tons de tragédia, há um quê cotidiano na pobreza que os personagens se encontram. Obviamente o cenário é lúgubre, mas não há desespero ou exageração. Isso predomina muito no filme, mesmo em cenas mais alegres.

Em alguns momentos a combinação dos componentes foge um pouco a essa regra, como na magia ritual da criação do Vagabundo. Ali a obra fica declaradamente mais fantasiosa. Porém, essa é uma das poucas (senão a única) situação em que o Vagabundo aparece agindo como tal. Em todas as outras vemos apenas Charlie caracterizado, mas sem realizar pantomimas ou gracejos. Diríamos que a obra trabalha muito com sutilezas. No fim da película, quando temos a homenagem, há um crescendo gradativo até que cheguemos ao clímax da sequência, quando Charlie chora, tamanha a emoção do momento. Mas seu choro é silencioso e leve, numa mistura de alegria e tristeza. Quando assistimos Chaplin (1992) não nos sentimos pesados ou carregados de emoções dilacerantes. A sua evocação emotiva é feita de forma cuidadosa. Há uma certa elegância no trato dos elementos técnico-artísticos. Os detalhes é que nos guiam ao longo da narrativa. Possivelmente a obra tenha esse caráter mais leve e sóbrio para criar a impressão de realidade. Muito exagero talvez deixasse bem evidente que a película não corresponde à biografia ou à vida factual de Charles Chaplin.

Dissemos que filmes biográficos e não-biográficos podem evocar diferentes aspectos da nossa relação com as imagens. Os filmes biográficos trazem pessoas que existem ou já existiram, enquanto os não-biográficos tratam de histórias sem referência necessária com alguém que já tenha existido. Essa diferença faz com que o primeiro tipo fílmico nos lembre de nós mesmos enquanto seres com existência. Já o segundo tipo remonta à nossa capacidade criativa. Nessa situação não se trata de eternizarmos a nós mesmos pela nossa própria figura, mas sim por meio do que conseguimos fazer. Sejam objetos, construções, ideias ou conceitos.

Ambas as manifestações são variações do mesmo objetivo: resistir à mortalidade. São tentativas de perpetuar a nossa marca no mundo, mostrar que um dia já aqui estivemos. Novamente, essas e outras são apenas algumas especulações que surgiram ao fim do nosso trabalho, mas que merecem um estudado aprofundado *a posteriori*. Assim como, reiteramos, os temas frequentemente explorados pela obra também podem ser minuciosamente investigados em outro momento.

Através desse trabalho visamos contribuir para a expansão da psicologia social do cinema. Pensamos que esse crescimento pode ser feito enxergando os filmes por essa dupla via: obras de arte que têm uma linguagem própria e que tratam de temas diversos dentro da sua construção. É necessário então identificar como os componentes técnico-artísticos interagem entre si. Devemos também enxergar quais são os tópicos principais de uma obra. Por fim, podemos discutir esses temas e observar como eles são trabalhados dentro do objeto escolhido.

6. REFERÊNCIAS

6.1. Bibliografia

BAITELLO JÚNIOR, N. A sociedade das imagens em série e a cultura do eco. **Revista F@ro**. Disponível em < [web.upla.cl/revistafaro /n2/02_baitello.htm](http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_baitello.htm) > Acessado em 12 de março de 2017.

BAITELLO JÚNIOR, N. e CONTRERA, M. S. Na selva das imagens. **Significação: Revista de cultura audiovisual**. São Paulo, v. 33, n. 25, pp. 113-126, 2006. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5124> > Acessado em 05 de novembro de 2017.

BERLEANT, A. Cinematic reality. In: **Art and engagement**. Philadelphia: Temple University Press, 1993, pp. 175-189.

FRANCASTEL, P. **Imagem, visão e imaginação**. Tradução: Fernando Caetano. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

KUSNET, E. **Iniciação à arte dramática**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

LECOQ, J. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Senac e Edições Sesc, 2010.

MARCHAND, P. et allis. **O teatro no mundo: A história dos atores, dos figurinos, do público e dos cenários**. Tradução: Célia Regina de Lima. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

MERCADO, G. **O olhar do cineasta**: Aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

MOSCARIELLO, A. **Como ver um filme**. Tradução: Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

PANOFSKY, E. Iconografia e iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 47-65.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> > Acessado em 18 de maio de 2017.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999

6.2. Filmografia

Chaplin. Direção: Richard Attenborough. Produção: Richard Attenborough e Mario Kassar. Distribuidora: TriStar Pictures, 1992. 144 min.

Em Busca do Ouro. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Distribuidora: United Artists, 1925. 95 min.

Luzes da Cidade. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Distribuidora: United Artists, 1931. 87 min.

Na Natureza Selvagem. Direção: Sean Penn. Produção: Sean Penn. Distribuidora: Paramount Vantage, 2007. 148 min.

O Garoto. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Distribuidora: First National Pictures, 1921. 53min.

O Grande Ditador. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Distribuidora: United Artists, 1940. 124min.

O Imigrante. Direção: Charles Chaplin. Produção: John Jasper e Charles Chaplin. Distribuidora: Mutual Film Corporation, 1917. 22 min.

Ombro, Armas. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Distribuidora: First National Pictures, 1918. 46min.

Pagliacci. Direção: Franco Zeffirelli. Produção: Gianni Quaranta. Distribuidora: Universal Music & Video Distribution, 1982. 72 min.

Tempos Modernos. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Distribuidora: United Artists (1930–2003), MK2 Editions (2003–2010), Janus Films/Criterion (2010–presente), 1936. 87 min.

6.3. Musicografia

CHAPLIN, C. (composição). *Smile* (tema). Califórnia, 1936.

CHAPLIN, C (composição), TURNER, J. (letra) e PARSONS, G. (letra). *Smile* (canção). Londres, 1954.

LEONCAVALLO, R (composição e *libretto*). *Pagliacci*. Milão, 1892.

PENN, W. (composição) e FITZ, A (letra). *The honeysuckle and the bee*. Chicago, 1901.

6.4. Suporte eletrônico

Breve resumo sobre a vida de Charles Chaplin. Disponível em < <http://www.charliechaplin.com/en/articles/21-Overview-of-His-Life> > Acessado em 4 de janeiro de 2018.

Dicionário de etimologia. Disponível em < www.origemdapalavra.com.br > Acessado em 25 de junho de 2017.

Discurso em homenagem a Charles Chaplin na 44ª Cerimônia do Oscar. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=J3Pl-qvA1X8> > Acessado em 17 de novembro de 2017.

Ficha técnica de Chaplin (1992). Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-4642/>> Acessado em 25 de junho de 2017.

Ficha técnica de Chaplin (1992). Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0103939/>> Acessado em 25 de junho de 2017.

História por trás da canção *Smile*. Disponível em

<<http://www.ednapurviance.org/chaplininfo/smile.html>> Acessado em 26 de outubro de 2017.

Libretto e informações gerais da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo.

Disponível em <http://www.murashev.com/opera/Pagliacci_libretto> Acessado em 28 de outubro de 2017.