

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

Carolina Fiori Godoy

Buster Keaton nos bastidores do sonho e da indústria cinematográfica:

Uma análise de *The Playhouse* (1921)

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2019

CAROLINA FIORI GODOY

Buster Keaton nos bastidores do sonho e da indústria cinematográfica:

Uma análise de *The Playhouse* (1921)

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

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2019

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

Catálogo na Publicação Serviço de
Biblioteca e Documentação

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

GG589b Godoy, Carolina Fiori
Buster Keaton nos bastidores do sonho e da indústria cinematográfica: uma análise de The Playhouse (1921) / Carolina Fiori Godoy ; orientador Marcos César de Paula Soares. - São Paulo, 2019.
102 f.

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

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Surrealismo. 4. Comédia. 5. Teatro. I. Soares, Marcos César de Paula, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

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

Nome do (a) aluno (a): Carolina Fiori Godoy

Data da defesa: 10/05/2019

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

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

São Paulo, 10/07/2019

Assinatura do (a) orientador (a)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Godoy, Carolina Fiori

Título: Buster Keaton nos bastidores do sonho e da indústria cinematográfica: Uma análise de *The Playhouse* (1921)

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

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marcos Soares, agradeço enormemente pela orientação dos últimos anos, pelas aulas tão esclarecedoras, pelas discussões sobre cinema e pela confiança em meu trabalho. Agradeço também por todo o material emprestado e por tantas recomendações de leitura e de filmes que foram essenciais para a pesquisa. Serei eternamente grata por todo o aprendizado que continuo tendo através de nosso convívio.

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

Aos funcionários da USP, em especial àqueles que fazem parte da secretaria de pós-graduação do Departamento de Letras Modernas, agradeço pelo auxílio acadêmico e por todos os esclarecimentos e a atenção desde meu ingresso no mestrado.

Ao Prof. Dr. Marcos Fabris e à Profa. Dra. Ana Paula Anjos, agradeço pela leitura atenta da primeira versão deste trabalho e pelas valiosas sugestões durante o Exame de Qualificação. O meu mais sincero agradecimento por todas as leituras recomendadas, que se mostraram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos membros da Banca de Defesa, agradeço pela leitura atenta, pelos pontos levantados e pelas recomendações: à Dra. Roberta Fabbri Viscardi, pelas indicações e sugestões atenciosas; à Profa. Dra. Ana Paula Pacheco, pelos comentários detalhados e indagações que me fizeram refletir ainda mais sobre meu objeto de estudo; ao Prof. Dr. Marcos Fabris, pelos questionamentos precisos e pelo debate tão enriquecedor.

À Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, agradeço por ter me incentivado a me dedicar à pesquisa desde os tempos da graduação. Jamais me esquecerei de suas aulas e de seus ensinamentos durante a iniciação científica.

À Profa. Dra. Margareth dos Santos, agradeço por todas as aulas e pelas conversas afetuosas nos corredores mesmo depois do término da graduação. Agradeço também pelo incentivo e pelas orientações em meu primeiro trabalho sobre surrealismo há nove anos, que despertou meu interesse sobre o tema. À Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky, agradeço por todas as oportunidades de aprendizado e pela atenção carinhosa desde meu segundo ano no curso de

Letras. Ao Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul, pelo engajamento político dentro e fora de suas aulas e por tantos ensinamentos ao longo dos anos de minha habilitação em língua espanhola.

Aos queridos amigos da pós-graduação Neyde Branco, Vinícius Cherobino, Bruno Gavranic e Jane Silveira, agradeço por todas as conversas, o auxílio, as diversas trocas de bibliografia e a empatia ao longo desses anos. À Cristiane Toledo Maria, pelo incentivo desde a elaboração do projeto de mestrado, por todo material emprestado e todas as conversas. Agradeço especialmente à Roberta Fabbri, pelo apoio, carinho e todos os conselhos dos últimos anos.

Ao meu querido parceiro de comédia muda, Gabriel Bordignon de Lima, agradeço por todos os livros compartilhados e sugestões ao longo da pesquisa, mas agradeço ainda mais por se fazer presente mesmo distante e pelos jogos de xadrez passados e futuros.

Às amigas de infância, Ana Carolina Abon Ali Simamura e Mariana Naomi Sano, por tantas fases da vida compartilhadas e pela amizade inabalável de tantos anos. À minha prima-irmã, Regina Fiore Ribeiro, agradeço pelo apoio e amor constantes, por essa relação de irmãs e por todas as conversas engajadas, que sempre me proporcionam tanto aprendizado.

Aos amigos Caíque Saraceni e Camila Buitvidas, agradeço pelo companheirismo e pelas conversas em qualquer momento do dia. Ao João Vitor Lovato Daré, pelo carinho de tantos anos.

Aos bailarinos e bailarinas da Cia Ágata de Dança, em especial à maestra Aline Baumann, por todos os momentos bons dançados ao lado de pessoas tão queridas.

Aos meus familiares, em especial à lembrança de meu avô Aparecido Fiori, agradeço pelo amor de uma vida. Serei eternamente grata por fazer parte de uma família como a nossa.

Ao meu pai, por tantas idas e vindas à USP durante os anos da graduação e da pós-graduação, e por sempre perguntar como estava a pesquisa com tanto carinho.

À pessoa que mais amo nesse mundo, minha querida mãe Geni Fiori, por tudo que sou e por acreditar mais em mim do que eu mesma. Obrigada por ouvir tantos trabalhos, inclusive essa dissertação, lidos em voz alta à espera de uma opinião. Obrigada também por nunca me deixar desistir de me dedicar aos estudos e pelo amor pela leitura despertado desde tão cedo. Eu jamais conseguirei demonstrar o quanto nossa relação significa para mim.

Resumo

GODOY, Carolina Fiori. **Buster Keaton nos bastidores do sonho e da indústria cinematográfica: uma análise de *The Playhouse* (1921)**. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Sendo o curta com uma das *gags* impossíveis mais famosas de Buster Keaton, *The Playhouse* (1921) trabalha com a relação existente entre o mundo onírico e a realidade, iniciando com um sonho da personagem de Keaton em que ele interpreta todos os papéis de um espetáculo, de atores e membros da orquestra aos espectadores da apresentação. Em seguida, acompanhamos Keaton em seu dia de trabalho após ser despertado pelo chefe, e vemos que diversos elementos de seu sonho ainda estão presentes na realidade desse “faz-tudo” do teatro.

Lançado no segundo ano de trabalho de Keaton como diretor de suas próprias obras, o curta coloca como tema central a questão do trabalho no teatro e no cinema, apresentando diferentes possibilidades e experimentações no campo social e cinematográfico. Deste modo, esta dissertação propõe uma análise acerca da construção dessa temática no curta, refletindo sobre os escritos de Walter Benjamin e Michael Löwy sobre a relação entre o cinema, a comédia muda norte-americana – em especial o trabalho de Keaton – e uma crítica feita à sociedade capitalista industrial; e a teoria de Bertolt Brecht sobre o teatro épico.

Palavras-chave: Buster Keaton. *Vaudeville*. Surrealismo. Teatro épico. Anos 1920. Indústria cinematográfica. Trabalho coletivo não-alienado.

Abstract

GODOY, Carolina Fiori. **Buster Keaton in the backstage of dream and film industry: an analysis of *The Playhouse* (1921)**. 2019. 102 p. Master's Dissertation (MA) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

As the short movie that holds one of the most famous impossible gags made by Buster Keaton, *The Playhouse* (1921) works with the relation between the oneiric world and reality, beginning with a sequence dreamed by Keaton's character in which he plays all the roles in the spectacle, from actors and musicians in an orchestra to the spectators of the show. After this dream, we follow Keaton during his day at work since the moment he was woken up by his boss and we notice that various elements of his dream are still present in the reality of this handyman from the theater.

Released in the second year of Keaton's work as a director of his own films, this short movie presents as its main theme the working world in the theater and the cinema, putting forward different possibilities and experimentations in the social and cinematographic fields. Therefore, the following master's dissertation brings an analysis of the way this theme is presented in the short movie, considering the writings of Walter Benjamin and Michael Löwy about the relation between cinema, American silent comedy – especially Buster Keaton's work – and the criticism of capitalistic industrial society; and Bertolt Brecht's theory about epic theater.

Keywords: Buster Keaton. Vaudeville. Surrealism. Epic theater. Visual rhymes. The 1920's. Film industry. Non-alienated collective work.

Sumário

Introdução	10
Capítulo I – A pantomima e a engenharia de Buster Keaton	13
1.1 O sonho de Buster Keaton: entre rimas visuais e o surrealismo	13
1.2 Uma alusão através da forma: simetria, repetição e transformação	22
1.3 A metáfora de Chaplin e a engenharia de Keaton	31
1.4 As <i>gags</i> além da pantomima no cinema mudo de Keaton	47
1.5 A sociedade pós-guerra civil norte-americana entra em cena	51
Capítulo II – O conjunto ideológico por trás do sonho.....	65
2.1 As afinidades eletivas entre o trabalho de Keaton e o teatro épico	65
2.2 Parodiando o cinema mudo: o cinema visto como trabalho coletivo	76
2.3 Uma realidade espelhada.....	88
Considerações Finais	98
Referências Bibliográficas	100

Introdução

O trabalho de Buster Keaton foi negligenciado pela crítica durante anos.¹ Apenas a partir das décadas de 1960 e 1970 os olhares dos estudiosos do cinema se voltaram em direção àquele com mais tempo de carreira como *clown*². Isso ocorreu em parte porque durante anos seus filmes se perderam após serem exibidos nas telas de cinema, e só foram recuperados e reexibidos na década de 1950, momento em que o colecionador (e dono de uma distribuidora de filmes) Raymond Rohauer procura por Keaton e pede autorização para relançar seus curtas e longas-metragens. Outra possível razão é porque boa parte da crítica que se dedica à comédia muda norte-americana foca em Charlie Chaplin, contemporâneo de Keaton, e nos temas sociais considerados mais abertamente trabalhados por aquele que por este. Entretanto, procuraremos mostrar, através de nossa análise de *The Playhouse*, que as obras de Keaton têm muito a mostrar sobre o mundo do trabalho e suas configurações durante primeira metade do século XX, tanto dentro como fora das telas de cinema.

Em 1899, quando tinha cerca de quatro anos de idade, Joseph Frank Keaton Jr., já conhecido por Buster, passou a fazer parte da atração dos pais nos palcos do *vaudeville*³. Durante anos, o número *The Three Keatons* passou por diversos teatros, viajou à Inglaterra, e se tornou até *The Five Keatons* após a chegada dos irmãos de Buster. Em 1917, através de um conhecido dos palcos, Keaton foi apresentado ao comediante Roscoe Arbuckle e convidado por ele para conhecer seus estúdios de filmagem no dia seguinte. Na mesma manhã em que Keaton compareceu aos estúdios, o jovem ator já teve sua primeira aparição no cinema, no curta *The Butcher Boy* (1917)⁴. A partir de então, Keaton só fez uma pausa na carreira ao final da Primeira Guerra Mundial, em 1918, quando foi enviado à França representando seu país pela 40ª Divisão⁵. Keaton retornou no ano seguinte para continuar seu trabalho ao lado de Arbuckle, e já passou a participar do processo de direção dos curtas junto a ele. Em 1920, após a partida de Arbuckle para outra produtora, o *clown* de apenas 25 anos, financiado pelo produtor independente Joseph Schenck, passou a se dedicar às próprias filmagens nos antigos estúdios

¹ Cf. KERR, W. *The Silent Clowns*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1975, p. 211.

² Termo utilizado pela fortuna crítica e pelos próprios cineastas da época para se referirem aos atores da comédia muda e comediantes do circo e do teatro.

³ Teatro de variedades norte-americano que se popularizou ao final do século XIX e foi desaparecendo ainda na primeira metade do século XX.

⁴ Cf. KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick*. New York: Da Capo Press, 1982, p. 91

⁵ Cf. *Ibid.*, p. 96.

de Charlie Chaplin, que se tornaram *Buster Keaton Studios*⁶. Ali Keaton trabalhou até 1928, quando assinou contrato com a produtora MGM.

Durante esses oito anos, foram 30 obras criadas pelo *clown*, sendo 20 delas curtas-metragens e todas parte da comédia muda norte-americana. Diante das telas, Keaton mantinha seu semblante inexpressivo e as acrobacias dos palcos, mas procurou explorar no cinema tudo o que pudesse diferenciar a arte cinematográfica da teatral. Por meio de sua pantomima, Keaton criou uma *persona* que o diferenciava dos demais *clowns* de sua época; uma capaz de fazer da queda uma acrobacia e do desabamento de uma parede sua marca pessoal.

Buster Keaton era aquele para quem o universo físico era tão plano e falsamente dimensional como a tela em que seus filmes eram exibidos⁷. Seus enquadramentos fazem o espectador não apenas acompanhar as acrobacias de sua personagem, mas olhar em todas as direções desse mundo plano, refletindo sobre como o ambiente cinematográfico pode se organizar e de que modo a câmera é capaz de selecionar aquilo que vemos e deixamos de ver. Ao mesmo tempo, os planos abertos estão sempre presentes, enquadrando sua personagem por inteiro nos momentos acrobáticos mais arriscados e enfatizando cada movimento como algo que não fazia parte das técnicas cinematográficas, mas que graças a elas poderiam ser acompanhadas diversas vezes ao redor do mundo.

Keaton brincava com as opções e as possibilidades do cinema e, a partir de suas experimentações, fez uma descoberta: se os objetos e as pessoas habitavam o mesmo plano nas telas, não havia nada que pudesse evitar que eles se fundissem, se transformassem um no outro⁸. Não é raro em suas obras que os objetos se tornem personagens com destaque igual ou às vezes até superior aos atores, fazendo com que os cenários ganhem vida ou que as personagens humanas se aproximem de seres inanimados em relações muitas vezes inquietantes e absurdas.

Seu “surrealismo” era uma investigação exaustiva de um meio que havia acabado de nascer, nunca antes testado em suas extremidades.⁹ E o *vaudeville*, com seus espetáculos excêntricos e suas alucinantes justaposições, serviu como palco experimental para o surrealismo frequentemente celebrado em seus filmes. O bizarro era um elemento básico da comédia muda; todos os *clowns* apreciavam os jogos visuais (usando os objetos de forma inusitada) e as congruências que seriam absurdas no mundo real. E Keaton intensificava o

⁶ Cf. *Ibid.*, p. 195.

⁷ Cf. KERR, W. *The Silent Clowns.*, op. cit., p. 211.

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 139.

⁹ Cf. *Ibid.*, p. 118.

surrealismo em seus filmes através de seu hábito de aceitar calmamente as circunstâncias do absurdo¹⁰, como se elas fizessem parte das engrenagens de seu mundo cômico.

Em *The Playhouse* (1921), seu nono trabalho como diretor, Keaton se coloca em cena interpretando diversos papéis ao mesmo tempo e, em seguida, nos faz aceitar o absurdo revelando ser a sequência vista, na verdade, um sonho de sua personagem. A questão pode parecer resolvida até notarmos que diversos elementos do mundo onírico ainda estão presentes na realidade apresentada após o sonho, colocando em xeque as relações de trabalho no teatro onde Keaton é praticamente um faz-tudo¹¹. Partindo do interesse pelos possíveis pontos de contato entre o movimento surrealista e o trabalho de Keaton, a dissertação a seguir propõe uma interpretação que tem como figuras centrais a presença do sonho na narrativa, as rimas visuais entre o mundo onírico da personagem e sua realidade, e as relações de trabalho dentro do filme e nos bastidores da indústria cinematográfica.

No primeiro capítulo, trabalharemos com as implicações da inserção de um sonho logo ao início do curta, analisando as “afinidades eletivas” entre o trabalho de Keaton, o surrealismo e o materialismo histórico, tomando como base os escritos de Walter Benjamin e de Michael Löwy. A partir dessas relações, procuraremos verificar como o curta trabalha com sua principal temática: a questão do trabalho nas artes cênica e cinematográfica dentro da sociedade capitalista industrial. Para tanto, analisaremos o tratamento dado aos objetos por Keaton, sua forma de organizar o ambiente filmado, algumas das rimas visuais centrais no curta e as reflexões e possibilidades que elas apresentam em relação ao cenário histórico-social da época.

Na segunda parte, buscaremos analisar de que modo o trabalho de Keaton pode se aproximar do teatro épico de Bertolt Brecht e a importância da participação do espectador para a compreensão da obra. Em seguida, levantaremos as estratégias de distanciamento utilizadas por Keaton, em especial a paródia e o estranhamento, e demonstraremos por que elas se tornam essenciais para a interpretação do curta, cuja proposta parece ir muito além da aparente dicotomia entre sonho e realidade. Assim, ao longo da dissertação, procuraremos mostrar o que está por trás do mundo onírico da personagem central de *The Playhouse*, buscando esclarecer o que Noël Carroll quis dizer ao afirmar que Keaton, para se tornar um herói, deve se tornar um trabalhador.¹²

¹⁰ Cf. SMITH, I. S. *Buster Keaton: the persistence of comedy*. Chicago: Gambit Publishing, 2008, p.32.

¹¹ Em alguns lugares do Brasil o título do curta até foi traduzido para *O Faz-tudo*.

¹² CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2007, p. 69.

Capítulo I - A pantomima e a engenharia de Buster Keaton

“Keaton mostra ao público o mundo físico sob uma nova luz, uma raramente encontrada na história do cinema”.¹³

1.1 O sonho de Buster Keaton: entre rimas visuais e o surrealismo

Tela escura. Em *fade-in*¹⁴ vemos o nome do produtor independente Joseph M. Schenck e em letras maiores “Buster Keaton em *The Playhouse*”. A parte inferior da tela traz o nome da distribuidora *First National Attraction*. *Fade-out*. Na tomada seguinte, também em *fade-in*, podemos ler “escrito e dirigido por “Buster” Keaton e Eddie Cline”. *Fade-out*.

A partir dos créditos iniciais, algumas informações importantes já nos são apresentadas. Veremos o trabalho de Keaton em *The Playhouse* enquanto criador, ator e diretor, além de ser o curta uma produção relativamente independente. Isso significa que a obra fora financiada por Schenck, e não por Keaton, diferentemente de Chaplin, por exemplo, que chegou a produzir alguns de seus filmes já na mesma época¹⁵. Schenck não possuía sua distribuidora, mas estúdios próprios de filmagem, que foram cedidos a Keaton quando este começou a dirigir os curtas em que atuava, concedendo-lhe certa autonomia durante o processo de criação e elaboração de seus filmes.

Outro detalhe relevante é que Keaton não se mostra como único criador e diretor da obra cinematográfica, o que não é mais comum no cenário hollywoodiano atual, onde a questão da autoria individual do trabalho do diretor é regularmente exaltada. Levemos constantemente em consideração esse modo de apresentação, pois ele será pertinente para a análise, visto que o curta traz como tema central uma reflexão sobre as diferentes instâncias do trabalho no teatro e no cinema, estabelecendo relações com outras áreas laborais a partir de suas *gags*¹⁶.

Em *The Playhouse*, Keaton interpreta um trabalhador dos bastidores de um teatro que tem um sonho no qual executa todas as funções (dentro e fora do palco) e é aplaudido por um público também encenado por ele. Ao ser acordado pelo chefe, Keaton volta à sua rotina de

¹³ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping*., op. cit., p. 11.

¹⁴ *Fade*: “o modo gradual de terminar ou começar uma cena, normalmente usado como um mecanismo de transição quando uma cena termina com o desaparecimento de uma imagem (*fade-out*) e a cena seguinte aparece com a revelação cada vez maior da próxima imagem (*fade-in*)”. KONIGSBERG, I. *The Complete Film Dictionary*. New York: New American Library Books, 1987, p. 111.

¹⁵ *O Garoto* de Chaplin, por exemplo, foi produzido e lançado por ele no mesmo ano de *The Playhouse*. Estabeleceremos, em alguns momentos, comparações entre o trabalho de Keaton e Chaplin por serem diretores contemporâneos que se dedicaram à comédia muda.

¹⁶ *Gag*: quadro cômico individual

trabalho no teatro, mas podemos perceber que existe uma linha tênue entre o sonho e a realidade da personagem, que acaba sendo marcada por diversos elementos surreais. A partir de suas *gags*, o curta elabora uma rede de associações possíveis entre sonho e realidade criadas por constantes rimas visuais, requisitando a participação do espectador para que este estabeleça conexões entre o mundo onírico e o real, além de perceber as principais proposições apresentadas pela obra. Levantaremos ao longo da análise quais são as rimas visuais de destaque no curta e de que modo a correlação entre elas aborda o tema do trabalho nas artes cênica e cinematográfica. Todavia, podemos de início compreender a relevância dessa temática e da presença do sonho se nos atentarmos para um outro trabalho de Keaton, feito dois anos antes de *The Playhouse*.

Em *Backstage* (1919), Keaton e Arbuckle são trabalhadores de um teatro que acabam entrando em cena depois que o grupo de atores contratados resolve abandonar o espetáculo pouco antes do abrir das cortinas. Algo semelhante acontece em *The Playhouse*, quando Keaton precisa representar um macaco que deixou escapar e, em seguida, encontrar substitutos para encenar junto a ele um número de soldados zuavos¹⁷. Além do enredo similar, os curtas são permeados de rimas visuais entre si. Dentre elas temos o cenário dos bastidores, que é quase o mesmo nos teatros de ambos os curtas, apresentando duas portas normalmente posicionadas com precisão simétrica frente à câmera (figuras 1.1 e 1.2); o pano de fundo, que aparece como cenário em quadros dos dois filmes; e até o relógio socado por Keaton em *The Playhouse*, que é visto brevemente no curta de Arbuckle, porém com os dizeres claros “soque o relógio”¹⁸. Ademais, o público que assiste ao espetáculo é mostrado nos dois filmes e diversos desastres acontecem durante a apresentação improvisada criada pelos funcionários.



Fig. 1.1 - *Backstage*



Fig. 1.2 – *The Playhouse*

¹⁷ Em inglês, *zouave guards*. Termo que se refere aos soldados que lutaram na guerra civil norte-americana.

¹⁸ No curta de Arbuckle, a inscrição no relógio é “Punch the Clock”, já em *The Playhouse*, lemos “Punch Clock”.

Entretanto, a mais significativa rima visual existente entre as obras se dá logo nos primeiros minutos de *Backstage*, quando observamos um cenário ser desmontado por Keaton e outros trabalhadores, introduzindo o ambiente do filme como sendo os bastidores de um teatro (figura 1.3). O curta se inicia dessa forma e segue mostrando a rotina de trabalho dos funcionários ali presentes. Em *The Playhouse*, visualizamos uma tomada muito similar, que marca exatamente a transição do sonho da personagem de Keaton para sua realidade (figura 1.4). Deste modo, uma das principais diferenças entre os curtas é justamente o sonho de Keaton, primeira parte de *The Playhouse*, que acaba se tornando primordial para a introdução de uma nova proposta temática no curta de 1921, mesmo mantendo um enredo semelhante.



Fig. 1.3 - *Backstage*



Fig. 1.4 – *The Playhouse*

Essa nova proposta, cuja relação com o sonho analisaremos a seguir, se torna evidente a partir da comparação entre as tomadas. Em *Backstage*, os três funcionários (Arbuckle aparece na sequência atrás da parede ao fundo) trabalham em conjunto na desmontagem do quarto. Já em *The Playhouse*, temos uma nova personagem, o gerente de palco, que repreende Keaton ao surpreendê-lo dormindo no cenário e observa enquanto seus funcionários desmontam o local (Keaton agora ocupa o lugar de Arbuckle, sendo mostrado em seguida atrás da parede ao fundo). Durante a narrativa, percebemos que *Backstage* trabalha com a equidade na distribuição das tarefas realizadas pelos funcionários ao longo do curta, mesmo com o papel de destaque para Arbuckle. Contudo, em *The Playhouse*, vemos a figura do patrão que constantemente dará ordens a Keaton, o repreenderá em diversas situações, e só entrará em cena para apresentar um dos números após a desistência de um grupo de atores.

A partir dessa comparação podemos compreender porque o relógio aparece de forma discreta em *Backstage*, mas com os dizeres claros “Soque o Relógio”, e se torna de fato uma *gag* em *The Playhouse*, na qual Keaton verdadeiramente soca o relógio de ponto. *Backstage* mostra um grupo de funcionários, donos de seus próprios meios de produção, que trabalham em conjunto e conseguem organizar um novo espetáculo em que todos atuam e operam

cenários. Em contrapartida, *The Playhouse* trabalhará com a questão da chefia e da supervisão do funcionário Keaton, que inicia seu dia de trabalho socando o relógio de ponto após uma discussão com o gerente. Além disso, enquanto a perseguição em *Backstage* acontece quando os funcionários do teatro buscam se livrar de um dos atores que explora sua assistente, evidenciando mais uma vez uma solidariedade de classe, em *The Playhouse* a perseguição se dá entre o gerente de palco e Keaton, que acaba se mostrando um maior conhecedor do espaço onde trabalha que o próprio chefe.

Para introduzir essa nova temática que o curta assume, Keaton se valerá daquilo que não está presente em *Backstage*: a ilusão onírica do funcionário em paralelo com sua realidade. Durante o sonho, nos deparamos com o modo como Keaton se relaciona com os objetos ao seu redor, as novas possibilidades criadas a partir desse tratamento e uma importante reflexão acerca da autoria na indústria cinematográfica. Tais pontos requerem uma análise mais detalhada, porém, devemos focar primeiramente nas implicações da inserção de um sonho que representa um terço do tempo total do curta. Para tanto, precisamos esclarecer as “afinidades eletivas”¹⁹ – sendo algumas delas já apontadas por Walter Benjamin – entre o cinema (sobretudo a comédia muda americana), o surrealismo francês (e o interesse dos surrealistas pelo trabalho de Keaton) e uma crítica à sociedade capitalista industrial, temática do curta que será desenvolvida a partir da questão do trabalho.

Por volta de 1914, o cinema francês, até então líder mundial, acabou sendo tomado por uma onda de conservadorismo e xenofobia. Entretanto, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) abriu espaço para uma nova forma fílmica que se desenvolvia nos Estados Unidos, conhecida como “montagem americana”²⁰, que atraiu a atenção de movimentos de vanguarda franceses, especialmente aquele que brotou na França em 1919²¹ e se firmaria com seu primeiro manifesto

¹⁹ Michael Löwy propõe a seguinte definição para o uso weberiano do termo: “processo pelo qual a) duas formas culturais/religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas ou b) uma forma cultural e o estilo de vida e/ou os interesses de um grupo social entram, a partir de certas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentido, numa relação de atração e influência recíprocas, de escolha ativa, de convergência e de reforço mútuo [...] A eleição e a escolha recíproca implicam uma distância prévia, uma diferença cultural que deve ser preenchida, uma descontinuidade ideológica. Utilizado corretamente, esse conceito permite compreender – no sentido forte de *Verstehen* – certo tipo de conjunção entre fenômenos aparentemente díspares, dentro de um mesmo campo cultural (religião, política e economia) ou entre esferas sociais distintas (religião e economia, misticismo e política etc.)” LÖWY, M. *A Jaula de Aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. Tradução Mariana Echalar. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014, pp. 71-73.

²⁰ Cf. HAMMOND, P. “Available Light”. In: *The Shadow and Its Shadows: surrealist writings on the cinema*. 3ª ed. San Francisco: City Light Books, 2000, p. 5.

²¹ BENJAMIN, W. “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p. 21.

ainda na primeira metade da década de 1920: o surrealismo. Em seus primeiros anos, entre o primeiro e o segundo manifesto (1924 e 1930, respectivamente), os surrealistas deram ênfase ao sonho e ao automatismo, o que originou os primeiros escritos surrealistas sobre o cinema. Afinal, a própria experiência da sala de cinema já nos aproxima do mundo do sonho. Como explica Paul Hammond:

Para começar, entrar no auditório escuro era como fechar os olhos. Seu isolamento da multidão, seu corpo se submetendo a um sentimento de despersonalização, o barulho da música persistente ao sentido da audição, a rigidez do pescoço necessária para a orientação do olhar: tudo isso era como cair no sono. Então apareciam os intertítulos – estamos assistindo a um filme mudo – com suas letras brancas no preto sugerindo visões hipnagógicas. A técnica do filme evocava o sonho mais que a realidade.²²

Ademais, a própria organização fílmica aludia ao mundo onírico, com imagens que apareciam e desapareciam em *fade-in* e *fade-out*, cenas mostradas em *iris shot*²³, como se reveladas através do buraco de uma fechadura, e a disposição das imagens no tempo análogo ao da organização dos pensamentos ou do sonho. A ordem cronológica e os valores de duração temporal também não condiziam com a realidade, mas se aproximavam do devaneio. Diferentemente do teatro, o filme, assim como o sonho e o pensamento, já escolhia alguns gestos, tornando-os mais perceptíveis, e retirava outros, além de possibilitar uma viagem de horas, séculos e quilômetros em segundos, ao acelerar momentos ou torná-los muito mais lentos²⁴. Em um de seus escritos, Luis Buñuel também fala sobre a relação do cinema com o mundo dos sonhos:

O cinema é uma arma maravilhosa e perigosa se um espírito livre a manipula. É o melhor instrumento para expressar o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor de imagens cinematográficas, por causa da sua maneira de funcionar, é, entre todos os meios da produção humana, o que mais se parece ao da mente do homem ou, melhor ainda, o que melhor imita o funcionamento da mente em estado de sonho.²⁵

É justamente essa proximidade entre o exibido pela tela de cinema e o mundo dos sonhos que nos motiva a aceitar Keaton no papel de tantas personagens ao mesmo tempo no princípio

²² HAMMOND, P. “Available Light”, op. cit., p. 23.

²³ “*Iris Shot*: uma tomada com um encobrimento geralmente em forma circular.” KONIGSBERG, I. *The Complete Film Dictionary*, op. cit., p. 174.

²⁴ Cf. BRUNIUS, J. “Crossing the bridge”. In: *The Shadow and Its Shadows: surrealist writings on the cinema*, op. cit., p. 100.

²⁵ BUÑUEL, L. “El cine, instrumento de poesía”. In: *Escritos de Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma, 2000, p. 67.

de *The Playhouse*. Ao acompanharmos os primeiros minutos do curta, não imaginamos de imediato que se trata de um sonho, apesar do estranhamento provocado inicialmente pela cena. O mesmo acontece na segunda parte do curta, que corresponde à realidade da personagem. Existem diversos elementos absurdos que muitas vezes passam despercebidos por nossos olhos, já que os aceitamos por fazerem parte de um filme. Um desses elementos de destaque é a quantidade de água que sai da caixa de vidro no último número a entrar em cena, capaz de inundar não apenas o fosso da orquestra como o teatro inteiro, alcançando a plateia e rompendo as altas portas do teatro, por onde todos saem às pressas. Assim, Keaton se valerá das similaridades entre o cinema e o sonho para trabalhar o paralelo entre o mundo onírico e a realidade, borrando as marcas que delimitam um e outro e colocando em xeque a questão do realismo no cinema. Em um de seus principais ensaios, Walter Benjamin também comenta sobre o “real” cinematográfico:

[...] o teatro conhece esse ponto de observação, que permite preservar o caráter ilusionístico da cena. Esse ponto não existe no estúdio. A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho penetrou tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. [...] Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, principalmente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.²⁶

Deste modo, percebemos um processo dialético que aproxima ainda mais o cinema do mundo onírico: é a utilização da tecnologia como parte constitutiva da obra cinematográfica que permite a criação de filmes que aparentem ser livres da manipulação pelos aparelhos. Ao mesmo tempo, os aparatos tecnológicos são capazes de imitar de uma forma tão realista o funcionamento de nossa mente, através de técnicas como a montagem, que o cinema acaba se aproximando muito mais do sonho que da realidade, fazendo-nos aceitar o impossível visto nas

²⁶ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.*, Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, pp. 201-202.

telas.²⁷ Afinal, como argumentou o surrealista Jacques Brunius por volta de 1920, o cinema tornou-se capaz de representar o real por causa de seu refinamento da sintaxe, mas permaneceu a menos realista das artes por causa da tensão entre a “fidelidade” da fotografia e a “infidelidade” da montagem, tema inclusive de *Sherlock Junior* (1924), de Buster Keaton.²⁸ É essa tensão, cujos limites acabam sendo apagados com a mistura das possibilidades entre o real e o imaginário, que acabou firmando o cinema como um “verdadeiro espelho do funcionamento da mente”²⁹.

Todavia, não era qualquer tipo de filme que atraía a atenção dos surrealistas na época. Quanto mais próximo de uma perfeita mimese da realidade fosse a obra cinematográfica, menor seria seu valor artístico para o surrealismo, pois os recursos técnicos possíveis unicamente no cinema não estariam sendo explorados. O movimento criticava a grande maioria dos filmes que se limitava a imitar o romance ou o teatro³⁰ e enaltecia aqueles que atribuísem valor às coisas da vida cotidiana, revelando novas configurações ao isolar objetos, ampliá-los e criar recombinações³¹, além de aludirem ao espontâneo (“automático” para os surrealistas)³². Assim, dois cineastas do cinema mudo norte-americano se destacaram nas críticas escritas pelo movimento: Charlie Chaplin e Buster Keaton³³. Buñuel, por exemplo, publicou comentários sobre o filme *College* (1927), de Buster Keaton, dois anos antes de ter se juntado aos surrealistas, e até se apropriou de ideias presentes nos filmes de Keaton para criar, juntamente com Dalí, *Un chien andalou* (1929)³⁴. Ao falar sobre o *clown*, Buñuel afirma que Keaton era “um grande especialista contra a infecção sentimental de todos os tipos”³⁵. Como afirma Marcos Soares, dentre as características da comédia muda valorizadas pelo surrealismo e por Walter Benjamin estavam: sua estrutura fragmentada e paratática, marcada pela autonomia do quadro cômico individual e que dava preferência a uma organização sistêmica mais do que à linearidade do teatro e do cinema burguês; sua associação entre materiais díspares e a ênfase numa dialética entre o familiar e o estranho; suas analogias impossíveis, construídas num ritmo

²⁷ Por essa razão, Keaton utiliza o termo “*impossible gag*” para tratar de quadros cômicos que desafiam as possibilidades do mundo real. Tais *gags* eram normalmente elaboradas através do manuseio da câmera ou na edição do filme.

²⁸ BRUNIUS, J. “Crossing the bridge”. In: *The Shadow and Its Shadows: surrealist writings on the cinema.*, op. cit., p. 100 apud HAMMOND, P. “Available Light”., op. cit., p. 24.

²⁹ Conceito de Jacques Brunius.

³⁰ BUÑUEL, L. “El cine, instrumento de poesía”., op. cit., p. 66.

³¹ HAMMOND, P. “Available Light”., op. cit., p. 7.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p.39.

³⁴ HAMMOND, P. “Available Light”., op. cit., p.19.

³⁵ BUÑUEL, L. “Buster Keaton’s *College*”. In: *The Shadow and Its Shadows: surrealist writings on the cinema.*, op. cit., p. 61.

desconexo e episódico; e seu tratamento dado aos objetos, arrancando-os de seus empregos utilitários comuns³⁶.

Após compreendermos a relação entre o cinema (em especial a comédia muda), o surrealismo e a obra de Keaton, sobretudo *The Playhouse*, por iniciar-se a partir de um sonho da personagem central, podemos analisar de que forma essa relação se torna relevante para a análise da temática central do curta. Ao tratar do surrealismo, Michael Löwy afirma a presença de laços de afinidade eletiva que podem ser estabelecidos entre o surrealismo e outras expressões críticas do pensamento contemporâneo³⁷. Para Löwy, o mundo havia se tornado, com a ascensão do capitalismo, uma verdadeira “gaiola de aço”³⁸, ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” como em uma prisão³⁹. Nesse contexto histórico, o surrealismo seria

um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de reestabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”.⁴⁰

Sendo assim, o surrealismo aparece como um movimento que sugere possibilidades de enfrentamento à sociedade capitalista, marcada pela alienação e pela lógica mercantilista. Faz-se importante lembrar que a crítica surrealista não é em relação à tecnologia desenvolvida a partir da era industrial, mas à configuração da sociedade dominada pelo mercado. Afinal, como afirma Harry Braverman, apesar de ter se tornado elegante atribuir à maquinaria os poderes sobre a humanidade, eles de fato surgem das relações sociais, e “não é a força produtiva da maquinaria que enfraquece a espécie humana, mas a maneira pela qual ela é empregada nas relações sociais capitalistas”.⁴¹ E são exatamente tais possibilidades de enfrentamento que serão apresentadas na relação entre sonho e realidade presentes em *The Playhouse*, possibilidades

³⁶ SOARES, M. “Reprodutibilidade técnica, arte e política”. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, jan./jun. 2014, p. 134.

³⁷ Cf. LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 14.

³⁸ Termo weberiano. Para uma definição mais detalhada, vide LÖWY, M. *A Jaula de Aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. Tradução Mariana Echalar. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

³⁹ LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*., op. cit., p. 9.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ BRAVERMAN, H. *Trabalho e Capital Monopolista: A Degradação do Trabalho no Século XX*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974, p. 197.

essas que só seriam confirmadas ao longo do processo histórico, assim como as sugeridas pelo movimento surrealista em seu auge.

Outro ponto importante que colabora para a interpretação do curta é uma característica surrealista levantada por Löwy. De acordo com o autor,

a abordagem surrealista é *única* pela grandeza e audácia de sua ambição: nada menos que superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há longo tempo o teatro de sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade, racionalidade e irracionalidade, vigília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza. Não se trata, para o surrealismo, de uma pobre “síntese”, mas dessa operação formidável que é designada, na dialética hegeliana, como uma *Aufhebung*: a negação/conservação dos contrários e sua superação em direção a um nível superior.⁴²

Como podemos perceber, o sonho e a vigília não são tratados pelos surrealistas como meros opostos em tensão; o movimento visa conservar os contrários e estabelecer novas qualidades a partir de seu embate, gerando uma superação. Tal objetivo surrealista dialoga com um conceito que adquire importância para a compreensão do marxismo como itinerário político do surrealismo, principalmente durante os vinte primeiros anos do movimento⁴³ e é apresentado por Benjamin como “dialética da embriaguez”. De acordo com Benjamin, o movimento surrealista busca um estado de embriaguez que afrouxa a individualidade e permite a fuga do fascínio da embriaguez⁴⁴, isto é, como explica Löwy sobre o conceito benjaminiano, o surrealismo procura nos devolver o sentido da liberdade, e tal experiência produz uma espécie de embriaguez que, na verdade, acaba por revelar uma face escondida da realidade. “As ruas, os objetos, os passantes, repentinamente aliviados da cobertura de chumbo do *razoável*, aparecem sob outra luz, tornam-se estranhos, inquietantes, às vezes engraçados. Eles nos provocam angústia, mas também júbilo”⁴⁵. Assim, é justamente o estado de embriaguez valorizado pelo movimento surrealista que nos faz despertar da rotina alienante instaurada pelo capital, o que, mais uma vez, propõe a superação da oposição entre estado de vigília e sonho.

Essa sensação de angústia – fruto de nosso despertar - é, na verdade, mais um lugar de convergência profunda entre o surrealismo e o comunismo, apontada por Benjamin e explicada por Löwy como “pessimismo revolucionário”. Tal modo de observar o cenário contemporâneo

⁴² LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo.*, op. cit., p. 12.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.*, op. cit., p. 23.

⁴⁵ LÖWY, M. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo.*, op. cit., p. 11.

não significa uma “aceitação resignada do pior”, mas uma desconfiança do “curso natural da história”. Como afirma Löwy, “não é a crença teleológica em um triunfo rápido e certo que motiva o revolucionário, mas a convicção profundamente enraizada de que não se pode viver como um ser humano digno desse nome sem combater com pertinácia e vontade inabalável a ordem estabelecida.”⁴⁶

Sendo assim, essa parece ser a proposta de *The Playhouse*: trazer, a partir da superação da aparente dicotomia entre sonho e realidade, uma reflexão sobre as consequências do domínio do capital no mundo do trabalho, tendo em vista a arte e seu processo de criação e elaboração (em especial no teatro e no cinema) como parte desse mundo. Para comprovar tal proposição, devemos analisar as diversas rimas visuais presentes no curta, as quais, além de borrarem a linha que separa o onírico do real, requisitam a participação ativa do espectador, tirando-o também de um estado de mera passividade frente ao filme. Encontraremos, em *The Playhouse*, um caminho de possibilidades, tanto experimentais para a indústria cinematográfica, como sociais, revelando uma face escondida da realidade através da ficção. Começemos, então, por uma das principais características de Keaton ressaltada pelos surrealistas e trabalhada logo ao início do curta: seu tratamento dado aos objetos.

1.2 Uma alusão através da forma: simetria, repetição e transformação

A primeira cena de *The Playhouse* se inicia como se uma cortina preta de teatro fosse removida da tela de baixo para cima. Visualizamos a personagem de Keaton⁴⁷ aos poucos, a partir de suas pernas, até podermos vê-lo por inteiro, de costas com as mãos para trás, lendo um cartaz que diz: “Casa de Ópera essa noite trazendo vinte-cinco das melhores estrelas menestréis do mundo”.⁴⁸ O cartaz traz também a imagem de um homem negro tocando um banjo. Assim, desde seu título e sua primeira tomada, o curta coloca em cena uma questão que será trabalhada ao longo de todo o filme: estaremos lidando constantemente com a relação entre o teatro e o cinema, e é a partir desses dois espaços que os principais temas do curta serão desenvolvidos.

⁴⁶ Ibid., p.16.

⁴⁷ Em grande parte das comédias mudas da primeira metade do século XX as personagens possuíam os mesmos nomes dos atores que as interpretavam.

⁴⁸ Todas as falas e frases transcritas dos filmes e citações de livros em inglês presentes nessa dissertação têm tradução nossa.

Em seguida, Keaton se vira colocando a mão no bolso. Há um corte e na tomada seguinte o vemos se aproximar de um guichê com um moedeiro nas mãos, mas não conseguimos enxergar quem está dentro do guichê, apenas a figura de Keaton. Em plano americano⁴⁹, Keaton olha dentro das divisórias do moedeiro à procura de dinheiro. Então, na primeira *gag* do curta, somos surpreendidos pela personagem abrindo o moedeiro como se esse fosse uma sanfona, com inúmeras divisórias, até que ele encontra a moeda que procurava em uma delas e a entrega para quem está dentro do guichê em troca de um ingresso. Keaton recolhe o moedeiro, tornando-o pequeno novamente, e toma o ingresso nas mãos.

Apesar de breve, a *gag* inicial do curta já menciona um dos temas mais utilizados nas obras de Keaton, que será também recuperado ao longo do filme: um novo tratamento dado aos objetos a partir de seus formatos, gerando uma quebra de expectativa por parte do espectador. Tal temática atrai nossa atenção, fazendo-nos olhar de outro modo para os objetos utilizados. Ao vermos Keaton desenrolar o pequeno moedeiro, não só nos surpreendemos com seu tamanho inicialmente oculto, mas nos lembramos de uma sanfona por causa do formato que o ele adquire. Uma rápida *gag* aparentemente sem importância, que ganhará um sentido maior na cena seguinte do curta.

Após acompanharmos Keaton se aproximar das altas portas que darão acesso ao teatro em plano médio⁵⁰, há um corte que nos leva para uma tomada em que vemos apenas uma estante de partitura em uma *iris shot*. Uma pequena porta se abre ao lado do pedestal e dela sai Keaton, o qual tem de se abaixar para passar pela abertura (figuras 1.5 e 1.6). E assim somos surpreendidos mais uma vez, pois imaginamos, após a compra do ingresso, que ele simplesmente assistiria ao concerto.

Aqui já temos uma pista de que algo não segue o fluxo esperado da realidade e a prova de que aceitamos o ocorrido por ser parte de um filme. A tomada feita em *iris shot* também nos remete a uma característica valorizada pelos surrealistas comentada anteriormente. A *gag* é mostrada como se espreitássemos a ação através do buraco de uma fechadura e um segredo nos fosse revelado: Keaton não será apenas observador, mas regerá a orquestra que está prestes a se apresentar.

⁴⁹ “Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.” XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2012, p. 27.

⁵⁰ “Plano Médio ou de Conjunto: uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário)”, idem.



Fig. 1.5



Fig. 1.6

Keaton cumprimenta o público, se vira para a partitura, pega a batuta e começa a reger uma orquestra que ainda não podemos visualizar. Dá-se início, então, à próxima *gag* do curta-metragem, que traz a ampliação do tema trabalhado anteriormente e que se tornou uma das sequências mais conhecidas de Keaton, pois apresenta um concerto em que todos os músicos são interpretados por ele. Observamos, em plano médio, três integrantes da orquestra (um contrabaixista, um violoncelista e um violinista - figura 1.7) e, conforme os vemos tocar, percebemos alguns fatos curiosos. O contrabaixista toca seu instrumento sem leveza alguma, como se o estivesse serrando, o violoncelista para de tocar enquanto olha a partitura e o violinista move suas pernas aceleradamente. De repente, os três Keatons param e um corte nos leva novamente para o maestro. Mais um corte se segue e outro plano médio traz dois músicos de instrumentos de sopro (os tocadores de clarinete e trombone) e um baterista, também interpretados por Keaton (figura 1.8). Os músicos no trombone e na bateria interrompem o que estão fazendo e começam a conversar, enquanto o trombonista aponta para a partitura, parecendo tirar alguma dúvida sobre o que está sendo tocado. Ao mesmo tempo, o músico com o clarinete aparenta ter dificuldades e assopra seu instrumento com tanta força que esse desliza por suas mãos, quase escapando de seu alcance. Em seguida, um corte para o maestro nos mostra o momento em que ele coça as costas com a batuta.



Fig. 1.7



Fig. 1.8

Além de acompanharmos os músicos tocando em grupos de três enquadrados em planos médios, vemos, em *iris shot*, alguns deles focados individualmente. O violoncelista, que levanta um braço e puxa algo que parece um giz usado em jogos de sinuca, o qual ele esfrega na ponta do arco do violoncelo, como se esse fosse realmente um taco; o clarinetista, que continua assoprando seu instrumento com tanta força que esse quase sai de suas mãos, e também tem dificuldades em posicionar o clarinete corretamente na boca para voltar a tocar, começando a usá-lo para limpar os dentes; e o contrabaixista, que utiliza uma serra para “tocar” seu instrumento, a qual ele movimenta com extrema força de um lado para o outro. O próximo músico mostrado em *iris shot* é o trombonista que, ao ver que a vara principal de seu instrumento está travada, aplica óleo na mesma e volta a encaixá-la. Entretanto, justamente por ter lubrificado o trombone, quando tenta tocá-lo, a vara escorrega e o instrumento se desmonta.

O maestro também se mostra confuso ao proceder com a regência. Em determinado momento, o visualizamos demonstrando ter problemas para entender a partitura. Ele para de reger, aproxima os olhos da folha e esfrega o papel com uma das mangas, tentando remover alguma sujeira. Ao voltar a reger, ele observa um inseto voando ao seu redor e interrompe novamente sua regência para tentar capturá-lo. Em plano médio voltamos a ver rapidamente os músicos responsáveis pelo clarinete, trombone e bateria, ainda com problemas, e o baterista apanha do chão um revólver e simplesmente o mira para cima e dispara. O maestro agora mexe os braços freneticamente, derrubando todas as folhas da partitura no chão. Ele apanha uma delas, continua a reger, finaliza a música e agradece.

Assistimos, durante todo o concerto dos vários Keatons, o tema anteriormente mencionado tomar forma e ganhar em significado. Enquanto na primeira *gag* vemos um objeto (moedeiro) evocar um instrumento (sanfona) a partir de seu formato, aqui os instrumentos acabam evocando outros materiais pela mesma razão. O espectador não espera encontrar tais objetos sendo usados da maneira que as diversas personagens de Keaton os utilizam e é justamente a troca das funcionalidades que traz comicidade e surpresa à cena, criando a *gag*. Entretanto, tais trejeitos dos músicos ao lidarem com seus instrumentos não foram escolhidos ao acaso, pois existem pontos de contato entre os objetos relacionados. Por exemplo, o arco do contrabaixo acústico tem uma forma semelhante à de uma serra e o do violoncelo, por ser mais fino, pode se aproximar mais a um taco de sinuca. Já o clarinete, por ter um formato circular, faz alusão a um palito de dentes e a batuta a um coçador de costas. Tal aproveitamento de cada objeto, valorizando seu formato e tamanho ao invés do objetivo para o qual foi criado, demonstra como Keaton se relaciona com os materiais não apenas neste curta, como em

diversos outros filmes. Em seu primeiro curta-metragem como personagem central, *One Week* (1920), Keaton retira a cerca de sua casa e a gira em um movimento vertical para utilizá-la como escada e subir até o telhado, justamente por causa de seu formato. De acordo com Noël Carroll sobre a relação de Keaton com cada objeto, ele deixa de pensar sobre a sua função presente para simplesmente pensá-lo em termos de comprimento, forma e peso⁵¹, e é essa alteração que gera a surpresa do espectador e, conseqüentemente, o cômico. Afinal, como já afirmava Freud, o riso é evocado no exato momento em que os mecanismos de censura da mente são contornados pelos dispositivos enganosos da piada⁵², isto é, a piada necessita enganar nossa mente para que possamos rir de uma determinada situação. E tal teoria se aplica principalmente ao humor físico, presente na comédia muda.

Podemos compreender, a partir da cena da orquestra e das demais trazidas para comparação, por que os surrealistas valorizavam o tratamento dado por Keaton, enquanto diretor, aos materiais. Há, em seus filmes, a constante apresentação de inúmeras possibilidades para a utilização dos objetos, diferentes das requisitadas pela “racionalidade limitada” vigente na sociedade capitalista industrial e, dentre todas as variantes possíveis, a prevalência daquelas que seriam inesperadas no mundo real, mas não feitas aleatoriamente. Porém, ao vermos o curta pela primeira vez, não cogitamos a possibilidade de se tratar de um sonho, já que tal lógica se encaixa nas engrenagens da ficção cinematográfica. Outro ponto importante está na posição do espectador. Embora as personagens manipulem os objetos de um modo inesperado, causando imediata surpresa, cabe ao espectador estabelecer a relação entre o objeto mostrado em cena e aquele aludido por Keaton ao realçar a sua forma. Assim, Keaton requisita desde o início a nossa participação como espectadores para que possamos conectar não apenas os instrumentos manuseados, mas as *gags* elaboradas ao longo de todo o filme, tirando-nos de um estado passivo logo nos primeiros momentos do curta.

Ao tratar especificamente dos curtas-metragens de Buster Keaton, Gabriella Oldham destaca três pontos centrais para a estrutura de seus filmes, todos já presentes nos minutos iniciais de *The Playhouse*: a repetição, a simetria e a transformação, sendo a última relacionada aos objetos e sua utilização pelas personagens de Keaton:

Na estrutura da *repetição*, a imagem cômica aumenta como uma bola de neve, se sobrepondo com sua própria imagem espelhada ou com “variações de um tema”. Por exemplo, no número clássico pastelão de lançamento de tortas, a tensão cômica

⁵¹ Cf. CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 59.

⁵² Cf. *ibid.*, p. 27.

aumenta conforme o ataque de creme frenético se repete através de dois personagens a uma sala cheia deles. Outra estrutura, *simetria*, cria um encanto visual completo; nos filmes mudos de Keaton, seu manuseio simétrico dos objetos, personagens, e ações provoca nosso “nervo de *gag* visual” enquanto ele pinta uma imagem bela em sua forma. Uma terceira estrutura, *equação* ou *transformação*, permite que um objeto se iguale ou se transforme em outro objeto completamente diferente, enquanto o contexto em que essa equação/transformação existe nos permite aceitar o absurdo. Nós somos surpreendidos pelo riso enquanto nossa plácida antecipação é perturbada e nosso mundo é ajustado de modo confortavelmente distorcido.⁵³

Analisemos, então, de que modo o início de *The Playhouse* traz essas três características estruturais importantes para as obras de Keaton, as quais serão ainda mais exploradas ao longo do curta. A última mencionada, chamada de transformação ou equação, é a primeira estratégia aparente no curta, trabalhada a partir da sequência do moedeiro manuseado como sanfona e dos instrumentos tratados como se fossem outros objetos. Na cenas, o contexto que nos permite aceitar o absurdo é a aproximação existente entre os objetos por causa de suas formas e, futuramente, a descoberta de que se tratava de um sonho da personagem.

Já a primeira destacada, a repetição, é justamente aquela que criará as rimas visuais entre o sonho e a realidade da personagem de Keaton. Em vários de seus filmes, Keaton valoriza a repetição temática de suas *gags* com certas variações. Em *One Week* (1920), por exemplo, a personagem de Keaton constrói uma casa sem perceber que a ordem das caixas necessárias para sua montagem havia sido trocada pelo antigo pretendente de sua esposa. Ao passar pelos cômodos depois de terminar a construção, Keaton percebe da pior maneira possível que a porta do banheiro do segundo andar leva ao lado de fora da casa, o que o faz cair de uma altura de aproximadamente três metros. A *gag* se repete quase ao final do filme, quando o antigo pretendente faz uma visita à casa para ver se conseguiu o que planejava. Enquanto é perseguido por ele, Keaton corre em direção ao banheiro, mas, por já ter conhecimento da porta que leva ao lado de fora da casa, abre-a e faz com que o pretendente caia em seu lugar. Como exemplifica Noël Carroll:

Essa abordagem para a ação altamente estruturada é muito importante em Keaton. Em *College*, as tentativas frustradas no circuito de corrida, salto com vara, beisebol, e lançamento de dardo são todas repetidas, mesmo sendo como sucessos, na conclusão do filme. Similarmente, a conclusão de *Steamboat Bill Jr.* inclui uma repetição de confrontos anteriores incluindo a reversão de ambos os Bill Jrs., a personagem de

⁵³ OLDHAM, G. *Keaton's Silent Shorts: Beyond the Laughter.*, op. cit., p. 9, itálico do autor.

Keaton, o embarço anterior com o acelerador do motor do barco a vapor e sua descida aos tropeços pelos andares do navio. Tais exemplos podem ser amplificados por muitos outros. No geral, encontramos em Keaton uma tendência em direção à elaboração estética de comparações e contrastes de ação que aumentam nossa experiência de um evento narrativo através do enraizamento de tais eventos em sistemas de repetições.⁵⁴

Por meio da repetição temática presente em várias de suas *gags*, Keaton faz com que o espectador preste mais atenção aos temas escolhidos, reparando em suas semelhanças e diferenças. Sendo assim, a utilização de tal estrutura possibilita ainda mais a participação do espectador, atraindo sua atenção para o que é relevante e deixando sob sua responsabilidade a identificação das variações presentes ao longo de cada repetição. Devemos nos perguntar, então, se existe uma rima visual que estabeleça uma relação entre o onírico e a vigília referente ao tratamento dado aos objetos em *The Playhouse*. Nos minutos finais do curta, o tema da *gag* retorna e os instrumentos musicais voltam a aparecer. Porém, dessa vez, o novo modo de manipular o instrumento se torna uma estratégia engenhosa de Keaton e a repetição temática mostra de fato uma superação por parte da personagem. Enquanto foge do gerente de palco dentro do espaço da orquestra que foi alagado, Keaton entra em um bumbo de bateria e o manuseia como se este fosse um pequeno barco, usando um violino como remo (figuras 1.9 e 1.10).



Fig. 1.9



Fig. 1.10

Assim, se por um lado no início do curta as novas possibilidades de utilização dos instrumentos parecem indicar certa inaptidão das personagens interpretadas por Keaton, nos minutos finais, mais uma vez seguindo a lógica da *gag* presente em seu sonho, vemos a superação da adversidade enfrentada pela personagem. Como explica Noël Carroll, a repetição temática propondo uma superação também é uma marca registrada do trabalho de Keaton,

⁵⁴ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 25.

gerando quadros cômicos classificados pelo autor como *gags* que envolvem a manipulação astuta do ambiente pela personagem:

Essas *gags* representam exemplos bem-sucedidos de adaptação ao passo que as *gags* de automatismo implicam uma má adaptação [...] Enquanto as *gags* de automatismo parecem pressupor uma personagem cujo conceito de uma situação é rígido, esse tipo de adaptação bem-sucedida envolve uma personagem que pode repensar a situação e chegar a descobertas e invenções [...] Ele é capaz de reorganizar mentalmente os elementos de seu campo visual de um novo modo, significativamente, um novo modo que salvará sua vida.⁵⁵

Em *The Playhouse*, uma possibilidade inusitada de uso do bumbo e do violino permite que Keaton fuja de seu gerente ileso, apresentando uma superação do trabalhador frente às ameaças do chefe. Além disso, ao estabelecer essa conexão temática entre as *gags*, o quadro cômico do bumbo conecta o início do curta ao seu final, colocando em evidência o fato de que a ordem das *gags* do filme não é aleatória, e que a realidade de Keaton pode se confundir facilmente com seu sonho, o que torna possível mais uma vez a associação entre a estratégia de Keaton e os conceitos valorizados pelo surrealismo.

E esse não é o único momento em que ele mostra suas aptidões durante a perseguição. Em determinado instante, Keaton utiliza a jaula do macaco, que ele mesmo havia deixado aberta sem supervisão, possibilitando a fuga do animal, para enjaular o gerente de palco. Enquanto isso, uma das atrizes gêmeas fica presa no tanque de água durante o seu número e Keaton é chamado para ajudar. Sem saber ao certo o que fazer, ele pega uma xícara e tenta remover a água do tanque. Entretanto, em alguns segundos ele percebe a ineficácia do utensílio e corre para os bastidores em busca de outro objeto, retornando com um martelo tão pesado que é necessário arrastá-lo até o palco. Há um breve corte para a plateia, que se levanta agitada, e logo em seguida vemos Keaton acertar o tanque com o martelo, quebrando-o imediatamente e salvando a moça. Deste modo, mesmo em meio à fuga, Keaton consegue evitar o afogamento da jovem, mostrando também uma solidariedade de classe, já que, como ele, ela é uma trabalhadora no local. Como afirma Carroll, essas ocasiões de descoberta e capacidade de adaptação ocorrem durante momentos de heroísmo narrativo, isto é, quando dentro da linha narrativa dos filmes, Keaton apresenta atitudes heroicas, revelando uma “inteligência concreta” ao manipular os objetos com aptidão⁵⁶.

⁵⁵ Ibid., pp. 51-52.

⁵⁶ Cf. Ibid. p. 60.

Por fim, a segunda estrutura mencionada por Oldham, a simetria, também está presente nos primeiros minutos do filme. Vemos em plano médio sempre três músicos da orquestra e cada aparição individual é mostrada em *iris shot*. Ao longo do sonho da personagem, tal técnica é intensificada. Veremos três menestrelis por vez, dois espectadores e, finalmente, dois Keatons dançarinos ao final do sonho. Podemos notar o uso do plano médio para o enquadramento dos trios (figura 1.11), do plano americano para os pares (figura 1.12) e do plano geral⁵⁷ para a apresentação do grupo de menestrelis quando esse aparece por inteiro na tomada (figura 1.13), o que deixa ainda mais clara a precisão de Keaton. Já em relação aos dançarinos, o plano geral é utilizado para que observemos com atenção os movimentos de dança de ambos, que não são idênticos, nos dando a impressão que dois irmãos gêmeos se apresentam no palco (figura 1.14).



Fig. 1.11



Fig. 1.12

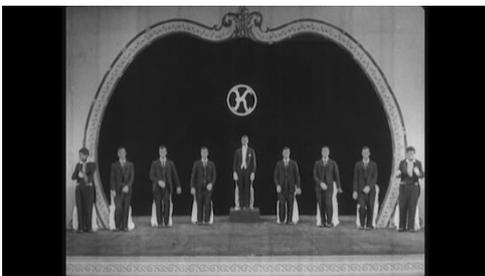


Fig. 1.13



Fig. 1.14

Todavia, não é apenas no sonho que a simetria ganha destaque em *The Playhouse*. Aliás, essa será a principal estrutura cinematográfica utilizada na realidade da personagem para aludir ao sonho visto previamente. Durante o dia de trabalho de Keaton, o cenário dos bastidores traz quatro portas distribuídas igualmente ao longo dos enquadramentos, duas irmãs gêmeas entram em cena se posicionando normalmente uma de cada lado de Keaton e diversas disposições do cenário em relação às personagens dão ênfase à montagem simétrica. Apenas o cinema, por

⁵⁷ “Plano Geral: em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação”. XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico.*, op. cit, loc. cit.

criar uma tomada plana em que o espectador assume sempre a mesma posição, pode utilizar a simetria com tamanha precisão, e Keaton trabalha essa estratégia com maestria. A estrutura simétrica ganha tanta importância em *The Playhouse* que se tornará parte de um dos temas de destaque que analisaremos em detalhes mais adiante: o espelhamento do sonho de Keaton em sua realidade através do duplo.

Notamos, ao observarmos as características estruturais do trabalho de Keaton, que sua estética acompanha o conteúdo dos filmes. A partir da organização simétrica, Keaton estabelece uma relação mais orgânica entre o ambiente e as personagens, principalmente as encenadas por ele, que se vale dos materiais ao seu redor para lidar com as situações que lhe aparecem. Esse método de trabalho, em que muitas vezes o ambiente e os objetos são tão valorizados pela câmera como as personagens, difere Keaton de outros *clowns* de sua época, como Chaplin, por exemplo.

1.3 A metáfora de Chaplin e a engenharia de Keaton

A partir da valorização da forma e dos materiais utilizados, Keaton estabelece uma nova relação com tudo ao seu redor, explorando os objetos através de seus formatos e criando em alguns momentos novas funções para os mesmos. E talvez seja essa uma das características que mais o difere dos demais *clowns* do cinema mudo, como Chaplin, que trabalha de um modo mais metafórico, enquanto Keaton enfatiza a questão física. Como explica Noël Carroll:

Como Keaton, as *gags* de Chaplin têm muito a ver com objetos. Entretanto, Chaplin não utiliza os objetos do mesmo modo que Keaton. Ele os transforma em outras coisas. A proeza de Chaplin é como mímico. Ele trata os objetos metaforicamente. Um bom exemplo disso é a bota e os cadarços na cena de Ação de Graças de *The Gold Rush*. Aqui a bota se transforma em um peru, os pregos se tornam ossos, e os cordões de couro se transformam em espaguete através do tratamento de Chaplin em relação a eles.⁵⁸

Se levarmos em conta a forma física, uma bota em nada se assemelha a um peru, não há nenhuma característica que aproxime os dois. É apenas o modo como Chaplin os trata que faz com que um se transforme no outro. Em outra cena de *The Gold Rush* (1925), Chaplin transforma dois pães em sapatos ao espetar um garfo em cada um e iniciar um pequeno número

⁵⁸ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 56.

de dança. Na cena, os garfos se tornam as pernas e os pães os sapatos de um dançarino a partir do tratamento que Chaplin dá aos materiais trabalhados. Keaton não aproxima os objetos, ele traz sua proximidade física existente à tona. São as características físicas semelhantes que fazem com que um seja confundido com o outro ou utilizado propositalmente em seu lugar.

O que também difere ambos os *clowns* é a lógica que organiza os novos modos de apresentação dos objetos. Embora seja inesperada tanto a aproximação de uma bota a um peru como a de um bumbo a um barco, o motivador de tais aproximações é de natureza diferente. O que motiva Chaplin tratar seu sapato como peru em *The Gold Rush* é a fome da qual ele e seu colega são vítimas em meio ao frio congelante. Já Keaton apresenta possibilidades de utilização dos objetos como contraponto à “racionalidade limitada” capitalista e ao modo de ver os materiais a partir da lógica mercantilista. Enquanto o tratamento metafórico de Chaplin denuncia as consequências da ascensão do capitalismo, Keaton apresenta novas possibilidades como um enfrentamento à organização social estabelecida pelo sistema, fazendo com que os métodos de trabalho dos *clowns* não caminhem em contramão, mas em paralelo.

Outro ponto bastante divergente entre os dois se refere à expressão facial. Ao longo de seus curtas e longas-metragens, Chaplin ri, se assusta, manifesta interesse em personagens femininas, finge inocência e demonstra certa ironia diversas vezes, deixando claras tais atitudes por meio da expressão em seu rosto. Já na *gag* dos músicos interpretados por Keaton, vemos justamente o oposto. Eles se atrapalham e demonstram certa inabilidade em suas funções, sendo ao manusear os instrumentos, ao derrubar itens importantes, como partes do instrumento ou as folhas da partitura, ou ao tirar dúvidas com outro músico sobre o que está sendo tocado. Entretanto, apesar da falta de aptidão, o semblante dos músicos permanece como se eles estivessem fazendo o que era esperado, criando um contraponto entre seu desempenho corporal e suas feições, o que aprimora o resultado da *gag*, pois faz o espectador reparar mais atentamente na conexão entre as personagens e os objetos.

Contudo, não é apenas em *The Playhouse* que presenciamos o semblante estático de Keaton, pois ele o traz desde sua participação nos palcos do *vaudeville*. Aos cinco anos de idade, Keaton (que já era conhecido pelo apelido de Buster⁵⁹ por viver caindo sem se machucar), se juntou à atração dos pais que passou a ser conhecida no teatro de *vaudeville* como *The Three Keatons*. A partir desse momento, suas acrobacias nunca mais pararam. Em cena, Keaton era arremessado pelo pai e teve de aprender a cair sem se machucar, dar cambalhotas e

⁵⁹ Em inglês, a palavra “buster” pode ter várias acepções, dentre elas: destruidor; esperto; sacana.

manter a expressão séria, chamada futuramente de *stone face*.⁶⁰ Tal característica nos remete a uma prática comum na *commedia dell'arte*, origem do teatro de variedades:

O uso da máscara é marca fundamental da *commedia dell'arte*, tanto assim que ela também foi chamada de *commedia delle maschere*. Diferentemente das máscaras do teatro grego, as da *commedia dell'arte* não expressavam dor nem alegria. Eram meias-máscaras inexpressivas que deixavam descobertas a boca e a parte inferior dos rostos dos atores. Suas funções primordiais eram provocar a imediata identificação dos personagens pelo público, preservar a tradição desses personagens e destacar o virtuosismo corporal dos atores, pois era através da inclinação, ritmo e movimentos do corpo que os personagens manifestavam os diferentes sentimentos e estados de espírito.⁶¹

Keaton não utiliza máscaras ao atuar. Porém, seu semblante é tão parecido em seus filmes que, se olharmos uma tomada em que só a figura de Keaton aparece, poderemos ter grande dificuldade para identificar sua obra. Outra semelhança entre o trabalho de Keaton e a *commedia dell'arte* é que, neste tipo teatral, tanto os esquemas dramáticos quanto as especializações teatrais, ou seja, a arte e o ofício de representar determinadas personagens, eram transmitidos de pai para filho, o que fez a tradição da *commedia dell'arte* perpetuar-se através do eixo hereditário das famílias⁶².

Ao migrar para o mundo cinematográfico, Keaton levou consigo sua formação no *vaudeville* juntamente com seu semblante quase inexpressivo. Como ele mesmo conta em sua autobiografia, manter sempre a mesma feição foi uma escolha feita a partir da reação do público tanto dos teatros como dos cinemas:

Os fãs anteriormente me ensinaram uma outra coisa sobre o meu trabalho que eu não sabia. Algumas cartas de fãs para Roscoe [Arbuckle]⁶³ perguntavam por que o pequeno homem em seus filmes nunca sorria. Nós não estávamos conscientes disso. Assistimos aos três filmes de dois rolos que havíamos feito juntos e descobrimos que era verdade. Mais tarde, apenas por diversão, eu tentei sorrir ao final de um filme. O

⁶⁰ Cf. MEADE, M. *Buster Keaton: Cut to the chase, a biography*. New York: HarperCollins Publishers, Inc., 1995, passim.

⁶¹ CARVALHO, A. "A *commedia dell'arte*". In: NUÑEZ, C. F. P et al. *O teatro através da história. Vol. 1 – O Teatro Ocidental*. Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994, p. 58.

⁶² Cf. *Ibid.*, p. 60.

⁶³ Roscoe Arbuckle foi o comediante que iniciou Keaton no mundo do cinema em 1917. Nos filmes que fizeram juntos, Keaton fazia sempre um papel secundário que aos poucos foi ganhando destaque.

público da pré-estreia odiou e vaiou a cena. Depois disso eu nunca mais sorri nos palcos, nas telas ou na TV.⁶⁴

O relato comentado por Keaton evidencia como a participação do espectador era relevante para seu trabalho no *vaudeville* e nas telas, podendo alterar inclusive sua forma de atuação. Nos filmes que fez com Arbuckle entre os anos de 1917 e 1920, Keaton nunca sorria, e ria forçadamente apenas quando outra personagem caía ou era atingida. Já nos filmes em que passou a trabalhar como protagonista, nem o riso debochado de Keaton permaneceu. Independentemente do ocorrido, sua personagem se mantinha séria, chegando a parecer melancólica em algumas cenas, ou demonstrava leve espanto ao ser surpreendida. A questão central da inexpressividade de Keaton é que, enquanto as expressões de Chaplin combinavam com sua personagem de “vagabundo”, marcada muitas vezes pela ironia e o deboche, tais feições não poderiam se aplicar aos tipos e performances de Keaton. Ainda em sua autobiografia, ele deixa claro a diferença entre as figuras criadas por um e outro:

Existia, para mim, uma diferença básica desde o início: o vagabundo de Charlie era um malandro com uma filosofia de malandro. Amável como era, ele roubaria se houvesse a chance. Meu pequeno homem era trabalhador e honesto.

Por exemplo, digamos que cada um quisesse um terno que viu em uma vitrine. O vagabundo de Charlie iria admirá-lo, vasculhar seus bolsos, encontrar algum trocado, dar de ombros e seguir em frente, com a esperança de ter sorte no dia seguinte e ter dinheiro para comprá-lo. Ele roubaria o dinheiro se não conseguisse encontrá-lo de nenhuma outra maneira. Senão, ele esqueceria o terno completamente.

Embora meu pequeno homem também parasse, admirasse o terno, e não tivesse dinheiro para comprá-lo, ele nunca roubaria para consegui-lo. Em vez disso, ele começaria a tentar descobrir como ganhar algum dinheiro extra para pagar por ele.⁶⁵

Apesar de percebermos a partir dos trabalhos de ambos que Keaton se refere mais às personagens mostradas nos curtas que nos longas-metragens, podemos compreender que são tipos distintos. Enquanto Chaplin necessita de suas expressões faciais para demonstrar contentamento, ironia ou constrangimento, sempre em constante relação com as personagens que o cercam, Keaton se mantém apático para indicar confusão, indiferença ou até alguma habilidade ou falta de aptidão dentro do ambiente em que se encontra, havendo, em alguns momentos, uma maior valorização dos cenários e objetos que das personagens ao redor.

⁶⁴ KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick.*, op. cit., p. 135.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 126.

Assim, a inexpressividade de Keaton também tem relação com os materiais, pois, mais que um enquadramento dos objetos e do corpo do ator numa mesma tomada, há certa equivalência entre eles, a qual é ressaltada pela *stone face* de Keaton. Podemos notar que nas *gags* criadas a partir da relação entre corpo e objeto/espço, a câmera não faz distinção em termos de valor entre a matéria não viva e o corpo do ator, criando muitas vezes uma espécie de contiguidade entre um e outro. E, muitas vezes, é essa equivalência que gera o cômico, fazendo-nos olhar os objetos sob um novo ponto de vista.

Em, *The Goat* (1921), curta que precedeu *The Playhouse*, encontramos esse tipo de quadro cômico logo na primeira cena. Keaton se encontra em frente a uma pequena janela e acima dela lê-se “Estação de pão da cidade – Pão de graça”. Ele reluta um pouco, mas decide pegar um dos pães. Ao dirigir-se à janela, dois homens lhe indicam que é necessário pegar a fila. Ele, então, caminha até o final dela, esperando sua vez. Em um primeiro momento, ao vermos a fila em plano geral, podemos pensar que não há nada de diferente nela. Entretanto, ao observarmos o último homem caminhar, notamos que intercalados com a fila estavam dois manequins de uma loja e que a personagem de Keaton se posicionara atrás do último deles (figura 1.15). Conforme a fila anda, os bonecos, é claro, permanecem imóveis. Nesse instante, nós compreendemos algo que Keaton ainda não notou: a presença dos manequins. É a partir do contraponto entre a nossa percepção e a falta da percepção de Keaton que se cria a *gag*, a qual só é possível pois as semelhanças entre os manequins e as pessoas da fila são ressaltadas pela câmera a partir do momento em que não há distinção de valor entre elas. Quando, em plano médio, visualizamos a figura de Keaton de perfil atrás dos dois manequins, percebemos que a expressão em seus rostos é exatamente a mesma, e que até suas vestimentas, e o modo como Keaton se posiciona, colaboram para a aproximação entre os corpos animado e inanimados (figura 1.16). Keaton até nota sua demora em sair do lugar, mas não pensa em olhar à frente para ver o que está acontecendo e só compreende a situação quando o dono da loja ao fundo aparece para recolher os manequins. A relação de contiguidade entre objeto e corpo é tão forte na *gag* que homens e manequins acabam por fazer parte da mesma fila à espera do pão.



Fig. 1.15



Fig. 1.16

Esse é um dos tipos de *gag* mais marcantes de Keaton, no qual a desatenção e o automatismo da personagem causam sua confusão e geram a comicidade. Ele é o oposto da *gag* de adaptação e manipulação do ambiente comentada anteriormente. Nessa ocasião, Keaton continua a desempenhar certa atividade de forma tão mecânica e automática que não olha ao seu redor, deixando de notar algo estranho ao ambiente, como a presença dos manequins. De acordo com Noël Carroll:

Lentidão de pensamento parece ser o tema geral do automatismo. A importância do assunto das tarefas físicas indica que o interesse particular de Keaton no formato automatismo/desatenção envolve uma consideração no modo como a rigidez de pensamento, a preocupação, e a desatenção prejudicam o comportamento no trabalho [...] Essas *gags* pressupõem uma atenção por parte do espectador contra uma rigidez da personagem, a resposta perceptiva contra a resposta praticamente cega.⁶⁶

Portanto, enquanto as *gags* de adaptação e manipulação do ambiente mostram novas possibilidades de utilização dos materiais, como um enfrentamento ao “realismo rasteiro” presente na sociedade capitalista industrial, as *gags* de automatismo denunciam a “racionalidade limitada” e a alienação como frutos do sistema. Como explica Tom Gunning, se Keaton constantemente mostra uma inteligência magistral de um engenheiro astuto, ele também exhibe frequentemente a inconsciência distraída de uma vítima. Porém, eleva sua distração temporária a um estado de ser, transparente através de sua expressão facial inexpressiva. É a aparente cegueira e abstração de Keaton que o permitem se misturar e ser arrastado pelos mecanismos e suas reações em cadeia, em vez de ser humilhado ou destruído por eles.⁶⁷

Tomemos como outro exemplo de automatismo uma das *gags* de *The Playhouse*, no quadro em que Keaton se veste como macaco após deixar o animal escapar quando deveria vesti-lo para o espetáculo. Durante a apresentação, Keaton se comporta exatamente como um

⁶⁶ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 43.

⁶⁷ Cf. GUNNING, T. “The Origins of American Film Comedy”. In: KARNICK, K. B.; JENKINS, H. (Ed.) *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, 1995, p. 102.

primata e seu desempenho nos impressiona enquanto espectadores de *The Playhouse*, pois sabemos que se trata do ator fantasiado. Ao mesmo tempo, ele é capaz de iludir a plateia do teatro, pois essa não percebe que um ator disfarçado se encontra em cena. Em plano americano, o vemos sentar-se à mesa e comer, segurando um garfo exatamente como um macaco o faria. Além disso, suas feições, levantando as sobrancelhas e abrindo a boca, o aproximam ainda mais da figura do primata que deveria estar fazendo parte do número em seu lugar. A ideia inicial do quadro encenado seria mostrar como um macaco pode sentar-se à mesa e fazer coisas que humanos fazem, como segurar um garfo ou fumar um charuto. E é isso o que é apreciado pela plateia que habita o teatro. No entanto, para nós o quadro é revertido e o foco da *gag* é ver como Keaton consegue interpretar um primata fazendo coisas de humanos. Ele até encena no palco os possíveis “erros” que o macaco cometeria se estivesse de fato atuando, como utilizar as mãos para comer e, ao ser surpreendido pelo olhar do homem de bigode que contracenava com ele, voltar a utilizar o garfo; aproximar-se do homem com o charuto aceso, queimando-lhe o rosto; ou esconder-se embaixo do lençol da cama à procura de percevejos.

Quando o homem de bigode se zanga com o comportamento de Keaton, o vemos em plano geral atravessando o palco, imitando o andar de um macaco. Há um corte para um plano americano que o traz adentrando um dos camarotes onde se encontram dois espectadores. No momento da chegada da personagem de Keaton, ambos estão distraídos, com as cabeças baixas, olhando o programa dos números apresentados. Quando a mulher se volta para o palco, imediatamente leva um binóculo aos olhos. Nesse instante, o homem também dirige seu olhar ao palco e, assustado com a presença de Keaton, se levanta e sai. A mulher retira o binóculo para limpá-lo, ainda não reparando na personagem de Keaton, e o aproxima novamente dos olhos. Um corte nos leva para o que é visto pela mulher em seguida: o rosto de Keaton perfeitamente maquiado como um macaco em *iris shot*, técnica que agora imita o campo de visão do binóculo. Keaton olha para a câmera, que no momento representa o ponto de vista da espectadora, e move suas sobrancelhas e a boca, fazendo a mulher desmaiar por causa do susto.

Nessa *gag*, temos o mesmo tema do automatismo/desatenção em contraste com a percepção do espectador presente no quadro dos manequins em *The Goat* (1921). Todavia, há uma variação, pois quem nesse momento não percebe certa mudança no ambiente é a espectadora, que só compreende a presença de Keaton após olhá-lo duas vezes através de seu binóculo. Além disso, ela não percebe que não se trata na verdade de um macaco, mas de um homem maquiado como um, dado que nós espectadores já conhecemos. O que surpreende a

espectadora é a presença do “primata”, enquanto nós somos surpreendidos pela caracterização em detalhes de Keaton, que realmente incorpora o macaco que está representando.

Há, nas *gags* comentadas, um processo de coisificação e animalização da personagem de Keaton (se misturando aos manequins e sendo confundido com um macaco pelo público que o assiste). No entanto, diferentemente da sociedade industrial capitalista que tende a ingressar o trabalhador na linha de produção, como se esse fosse parte da maquinaria, ou a obrigá-lo a trabalhar incessantemente, como se ele fosse um animal, o processo é feito por Keaton de forma inventiva. Ademais, *The Playhouse* traz certa superação por parte da personagem, visto que Keaton vestido como macaco escapa constantemente das represálias do ator de bigode, cuspidando em seu rosto ao final do número e fazendo-o socar o gerente de palco em seu lugar. Sobre os materiais que aparecem durante a apresentação, podemos perceber que os objetos em cena (garfo, charuto, garrafa, bicicleta, binóculos...) são tão valorizados pela câmera como Keaton, e também se tornam parte essencial das *gags* desenvolvidas no quadro.

Ao colocar-se frente à câmera em relativo papel de igualdade em relação aos objetos e cenários utilizados, Keaton deixa claro um dos pontos levantados anteriormente: assim como no movimento surrealista, não há na obra de Keaton uma crítica aos mecanismos ou materiais, pelo contrário,

quando máquinas aparecem no trabalho de Keaton, ele, o diretor, claramente as ama. Ele não as teme, nem encoraja os espectadores a fazerem isso. Ele aprecia encenar com os mecanismos, explorando-os, e às vezes até inventando-os. [...] A interação com a maquinaria pode proporcionar uma oportunidade para auto atualização quando unida à consciência corporal. Em seu trabalho maduro, [...] Keaton celebra as máquinas como extensões de nossos poderes humanos.⁶⁸

É importante destacar que não existe uma apreciação das máquinas isoladas, mas do momento em que elas são utilizadas em união com a consciência corporal, ou seja, os objetos, principalmente as máquinas, são manuseados por Keaton de forma criativa, o que gera diversos processos inventivos por parte de suas personagens. Keaton está sempre explorando os múltiplos meios de utilização dos materiais ao redor e, por ser a maquinaria fonte de inúmeras possibilidades, existe sua frequente valorização ao longo de seus filmes. Em *The General* (1926), por exemplo, presenciamos o manuseio da maquinaria feito pela personagem de Keaton de forma habilidosa. A presença da locomotiva é tão importante que ela dá nome ao filme e é

⁶⁸ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 70.

colocada frente à câmera como uma de suas personagens centrais, juntamente com a figura de Keaton. Muitas das *gags* do longa são criadas a partir do controle da maquinaria pelo homem e do modo como essa relação é capaz de alterar a narrativa e até mesmo as interações entre as personagens humanas.

Além disso, as obras de Keaton foram elaboradas logo após uma época marcada pela transição do uso da força humana para a força do maquinário, pois, como explica Howard Zinn, entre a guerra civil norte-americana e o século XX, o vapor e a eletricidade substituíram os músculos do homem, o ferro substituiu a madeira e, pouco tempo depois, o aço substituiu o ferro. O óleo lubrificava as máquinas e iluminava casas, ruas e fábricas. Pessoas e bens se moviam pelos trilhos de aço das ferrovias, que eram impulsionadas pelo vapor. O telefone, a máquina de escrever e a calculadora aceleravam o trabalho no mundo dos negócios. As máquinas mudaram a agricultura e aos poucos a eletricidade também foi substituindo o vapor na área têxtil.⁶⁹ Assim, a fascinação pelas máquinas que poderiam facilitar a vida dos trabalhadores, caso esses tivessem controle sobre os meios de produção, é representada também pelo trabalhador Keaton em seus filmes. Como afirma Tom Gunning:

Uma fascinação pelo modo como as coisas funcionam alimenta a *gag*. Em muitos de seus filmes, a personagem de Keaton persiste em um romance com os mecanismos de uma heroica, mas enfraquecida, era das máquinas e da energia (a locomotiva, o barco a vapor), um romance que revela mais uma vez a estética operacional herdada pela comédia muda. Essa fascinação pela maneira como as coisas se juntam, visualizando causa e efeito através da imagem da máquina, conecta o final do século XIX ao começo do século XX, moldando muitos aspectos da cultura popular.⁷⁰

Em contrapartida, Keaton aproveita a mediação dos objetos para propor uma reflexão a respeito das relações entre as personagens. Embora durante o número do macaco os quadros cômicos sejam feitos através da interação de Keaton com o meio, percebemos a todo o momento a relação de sua personagem com o ator de bigode, que o trata como se ele fosse realmente um macaco, dando-lhe ordens e repreendendo suas ações, mesmo sabendo antes de entrar em cena que ali estaria Keaton no lugar do primata. E é justamente esse convívio entre as personagens que localiza a *gag* no curta como parte da realidade de Keaton. Afinal, sua atuação como macaco poderia muito bem ser incorporada à primeira parte do filme, como mais um Keaton dentro do sonho de sua personagem. Entretanto, é a importância dessa interação com o ator de

⁶⁹ Cf. ZINN, H. *A People's History of the United States: 1942 – Present*. NYC: Harper Perrenial, 2003. Acesso em: 11 jan. 2018. Disponível em: <<http://historyisaweapon.com/defcon1/zinncol1.html>>, p. 234.

⁷⁰ GUNNING, T. “The Origins of American Film Comedy”, op. cit. p. 100.

bigode que faz com que a *gag* leve o elemento possivelmente onírico (Keaton como macaco) para sua realidade, onde as relações de trabalho se mostram hierárquicas mesmo dentro do palco.

Percebemos, através das *gags* analisadas, que Keaton trabalha com a maquinaria da comédia muda, tratando o corpo do ator como parte integrante desse mecanismo. Ao mesmo tempo em que apresenta novas possibilidades para o uso dos objetos, ele se coloca em uma relação de contiguidade com eles, explorando suas infinitas possibilidades até encontrar a que mais lhe seja útil em determinada situação. Em relação ao riso, esse provém das duas situações: aquelas que mostram a inaptidão da personagem (orquestra de Keatons; inversão do charuto no número do macaco) e mais tarde sua superação (uso do bumbo durante a fuga; cuspe no ator de bigode após sua perseguição pelo palco).

Essa constante interação com o espaço traz à tona outra diferença entre Chaplin e Keaton: os planos de enquadramento. Ao fazermos um levantamento do número de planos gerais, médios, americanos, e *close-ups*⁷¹ utilizados por Keaton ao longo de suas obras, podemos observar que ele utiliza na maioria de suas *gags* os planos gerais. Um estudo sobre outros artistas do cinema mudo nos faz perceber que o uso de planos gerais não é uma característica de gênero, mas uma particularidade do trabalho de Keaton. Como explica Noël Carroll, o plano geral é uma estratégia incomum entre os comediantes. Chaplin e Langdon preferem um plano médio teatralmente originado de um “proscênio”. Em Lloyd, o plano geral é geralmente um plano de introdução. Já Hawks, ao longo de sua comédia, prefere o uso intensivo do plano americano.⁷²

Depreendemos, a partir da comparação entre as obras de Chaplin e Keaton, que ambos utilizam planos gerais em suas *gags*, porém, além de aparecerem com maior frequência, vários dos planos gerais de Keaton se mostram mais abertos que os de Chaplin, ou seja, permitem uma visualização maior do espaço ao redor das personagens, principalmente ao enquadrar os movimentos acrobáticos do *clown*. Durante várias das apresentações executadas em *The Playhouse*, por exemplo, acompanhamos as acrobacias feitas por Keaton enquadradas dessa maneira. Talvez uma das cenas de maior destaque seja a apresentação do macaco que traz, em diversos planos gerais, suas peripécias ao correr, derrubar o homem de bigode e sair em disparada, escalando a coluna do teatro que está à sua esquerda (figura 1.17). Um corte nos

⁷¹ “*Primeiro Plano (close-up)*: a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela.” XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico*, op. cit, loc. cit.

⁷² Cf. CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping*, op. cit., p. 81.

mostra a reação da plateia, que se levanta ao ver a acrobacia inesperada, e voltamos a visualizar o palco, enquanto acompanhamos a parede falsa do cenário vir ao chão, com Keaton sobre ela (figura 1.18).



Fig. 1.17



Fig. 1.18

Através do plano geral, podemos visualizar precisamente a altura da queda de Keaton. A abertura do plano também revela o papel chave das linhas verticais, horizontais e diagonais trabalhadas no enquadramento desse tipo de cena e evidencia a atuação acrobática presente em toda a sequência da *gag*. E a estratégia não aparece apenas neste curta. Ao analisarmos o cinema mudo de Keaton⁷³, podemos perceber que o plano geral se torna o tipo de enquadramento mais utilizado por ele durante as sequências que envolvem seu desempenho acrobático, pois ele o ajuda a garantir a autenticidade de suas *gags*. Como explica Noël Carroll:

O uso do plano geral em tais cenas [em que vemos as acrobacias de Keaton] também serve para autenticar a proeza de Keaton como um acrobata. Sua captura em

⁷³ Optamos por fazer essa diferenciação pois os filmes falados de Keaton já não eram dirigidos por ele.

sentido contrário da garota Canfield, um boneco, enquanto ela dispara pela cachoeira em *Our Hospitality* é relativamente uma prova da precisão de Keaton, assim como a tomada em que ele usa uma cancela ferroviária para descer do topo de um prédio até um conversível em movimento em *Sherlock Jr.* Podemos inicialmente sugerir que a função dos planos gerais em Keaton e em *The General* pode ser explicada por uma análise em termos de autenticidade que dá a entender que o plano geral é utilizado para demonstrar que as ações representadas são autênticas ao invés de elaboradas artificialmente através de edição. A motivação para essa autenticidade pode ser explicada de várias formas, incluindo: (1) o orgulho de Keaton em exibir sua própria habilidade; (2) a apreciação do espectador da aptidão de Keaton; (3) o estímulo do público pelo perigo em relação a Keaton.⁷⁴

Tal enquadramento da câmera e a não utilização de dublês por Keaton, atitude que lhe rendeu vários acidentes durante sua carreira, fazem com que o espectador o perceba não apenas como ator ou diretor, mas como um engenheiro e *clown* capaz de executar diversas acrobacias no palco⁷⁵ por causa de sua consciência corporal. Em seus escritos sobre biomecânica publicados na década de 1920, o diretor russo Vsevolod Meyerhold trabalhou a relação entre engenharia e atuação que, para ele, seria fundamental ao trabalho do ator inserido em uma sociedade industrial. Esse método de atuação surgiu a partir das configurações trabalhistas contemporâneas à época de Keaton, que acaba se mostrando, em diversos momentos, um ator-trabalhador que se aproxima dos objetivos da biomecânica. Como afirma Meyerhold:

O construtivismo forçou o artista a se tornar artista e engenheiro. A arte deve ser baseada em princípios científicos; o processo criativo com um todo deve ser um processo consciente. A arte do ator consiste em organizar o seu material; ou seja, sua capacidade de utilizar corretamente os meios de expressão de seu corpo.

O ator incorpora em si mesmo tanto o organizador como o que é organizado (o artista e seu material) [...] O artista deve treinar seu material (o corpo) para que este seja capaz de executar instantaneamente as tarefas que são dadas externamente (pelo ator ou diretor).⁷⁶

Em todos os seus trabalhos ligados à comédia muda, Keaton trabalha com a engenharia do espaço (enquanto diretor) e a do próprio corpo (enquanto ator) simultaneamente, se valendo dos planos gerais para enfatizar essa simultaneidade. E talvez a melhor sequência de *The Playhouse* que demonstre essa engenharia, relacionando-a com a interação entre as

⁷⁴ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 78.

⁷⁵ Mais adiante explicaremos por que optamos por não usar o termo “acrobata”, utilizado por Carroll, para definir Keaton.

⁷⁶ MEYERHOLD, V. “The Actor of the Future and Biomechanics”, In BRAUN, E. (Ed). *Meyerhold on theatre.* 4th ed. London: Bloomsbury, 2016, p. 243.

personagens, seja a perseguição presente na última parte do curta. Cenas de perseguição são bastante recorrentes na comédia muda, inclusive nos filmes de Chaplin. Porém, podemos perceber claramente as particularidades de Keaton nessa cena. Acompanhamos, em plano americano, o gerente de palco de costas e seu reflexo no espelho, enquanto ele se prepara para um próximo número fixando uma barba falsa em seu rosto. Ao acender um cigarro, ele coloca fogo em sua barba falsa e, desesperado, sai da sala gritando por socorro. Como está acostumado a ser chamado para resolver todos os problemas dos bastidores, a personagem de Keaton vai a seu auxílio, mas não sem antes deixar claro seu descontentamento pelo chamado. Em plano americano, o vemos se aproximar de uma caixa de vidro fixada na parede com um machado dentro que leva a frase “Apenas para fogo” escrita em letras garrafais. Coçando a cabeça por baixo do chapéu, em sinal de confusão, Keaton quebra o vidro, remove o machado e retorna em direção ao gerente. Em plano geral, o vemos acertar o rosto do homem enorme, que vai ao chão inconsciente. Com o machado, então, Keaton remove a barba e o bigode em chamas do homem e os pisoteia, enquanto este vai despertando aos poucos. Ao olhar para Keaton, segurando o rosto dolorido, vemos a insatisfação do gerente. Dá-se início, então, à perseguição.

Assistimos às personagens correndo pelos bastidores do teatro e subindo as escadas em frente à parede de tijolos já vista por nós diversas vezes até esse ponto do curta. A sequência evidencia as movimentações verticais, horizontais e diagonais, com Keaton subindo, descendo, levantando uma escada móvel e finalmente indo ao chão quando o peso preso à escada cai em sua cabeça (figuras 1.19 e 1.20).



Fig. 1.19



Fig. 1.20

Após algumas interrupções, o gerente de palco retoma a perseguição atrás de Keaton e, de volta aos bastidores do teatro em plano geral, vemos as quatro portas da parede de tijolos. Durante alguns segundos, Keaton e o gerente de palco intercalam entradas e saídas no andar de baixo, como se os ambientes se conectassem por dentro. Através da sequência descrita, podemos verificar como Keaton lida com diferentes linhas durante toda a perseguição (dois

andares trabalhando a verticalidade, portas lado a lado focando movimentos horizontais e uma escada móvel em diagonal) e de que modo ele se relaciona com a personagem do gerente de palco. Não há um contato físico direto, mas os objetos que são movidos e manuseados a todo momento (a escada que se desloca, o peso que cai e a jaula que prende o gerente) marcam a perseguição. E, conforme sua personagem sobe, desce, vai da direita para a esquerda e em direção ao fundo do enquadramento da câmera, os olhos do espectador a acompanham. Como afirma Noël Carroll:

Keaton, o diretor, não vê o mundo meramente como um engenheiro; ele possibilita que o espectador apreenda o mundo material desse modo também – tornando saliente a interação entre peso e equilíbrio, dinâmica e aprisionamento, ação, reação e tração, enfatizando a importância das relações de orientação como direita/esquerda, cima/baixo, frente/trás, e assim por diante.⁷⁷

Ao movimentar-se em diferentes direções mantendo o plano geral, Keaton não mostra ao espectador unicamente aquilo que está em foco, mas faz com que ele exercite o direcionamento de seu olhar para acompanhar o que está em cena, o lugar para onde vai a personagem e de que modo ela o modifica. Assim sendo, o espectador está em constante interação com a personagem de Keaton e, conseqüentemente, com os objetos utilizados e os ambientes habitados por ele ao longo de suas *gags*.

A análise da interação entre as personagens envolvidas na sequência permite o entendimento desse tipo de relação e da importância das linhas trabalhadas no cenário dos bastidores do teatro. No curta, a personagem de Keaton é praticamente um faz-tudo, atuando principalmente com trabalhos manuais (desde organizar os cenários a varrer o chão), o que faz com que ele esteja em constante interação com os objetos do teatro, sabendo onde cada um deles se encontra. Além disso, é por conhecer amplamente os bastidores que Keaton se move em todas as direções ao longo das tomadas. Enquanto o gerente apenas corre atrás de Keaton, este é capaz de utilizar a configuração espacial a seu favor enquanto foge. Temos, portanto, mais uma superação do trabalhador Keaton, que acaba se mostrando um melhor conhecedor de seu ambiente de trabalho que o próprio chefe, usando seus meios de produção contra ele.

Existem também pontos de contato entre as obras de Chaplin e Keaton. Um deles, por exemplo, se mostra bastante relevante para a criação da *gag* da orquestra de Keatons em *The Playhouse*. Ambos os *clowns* editavam os próprios filmes após as gravações, trabalhando nos

⁷⁷ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 9

cortes e montagens das sequências, o que era possível pois, até o final da década de 1920, os dois ainda trabalhavam com certa autonomia. Keaton era financiado pelo produtor independente Joseph Schenck, que lhe cedeu estúdios dedicados unicamente aos trabalhos do *clown*, e Chaplin já possuía os próprios estúdios e produzia seus filmes na época de lançamento de *The Playhouse*. Assim, desde seus primeiros trabalhos sem a presença de Roscoe Arbuckle, Buster Keaton estava envolvido em todos os processos de elaboração de seus filmes. Ele participava da criação de um enredo inicial e das filmagens, concebia grande parte dos filmes através de suas *gags* improvisadas, atuava, dirigia e até se responsabilizava pela edição de cada obra. E assim seguiu até sua entrada na MGM, em 1928, quando passou apenas a atuar pela produtora⁷⁸. De acordo com o depoimento de Clyde Bruckman:

Você raramente via o nome dele [Keaton] nos créditos da história. Mas eu posso dizer – e também poderia dizê-lo Jean Havez se estivesse vivo – que aquelas maravilhosas histórias eram noventa por cento do Buster. Eu geralmente me sentia envergonhado de pegar o dinheiro, muito menos o crédito. Eu dizia isso. Bus dizia, “Stick [Bruckman], eu preciso de um campista esquerdo⁷⁹”, mas ele nunca te deixava no campo da esquerda. Éramos todos pagos em excesso do ponto de vista mais estritamente criativo. A maior parte da direção era dele [Keaton] como Eddie Cline vai lhe dizer. [...] Comediante, homem das *gags*, escritor, diretor – e adicione inovador técnico. Trabalho de câmera. Olhe para seus filmes para ver belas tomadas, panoramas extensos, *close-ups* inesperados e ângulos que eram todos novos quando ele os imaginou.⁸⁰

Estar presente em todas as etapas de elaboração de seus filmes era de extrema importância para Keaton, o que gerava um grande envolvimento com cada projeto, demonstrando uma não-alienação do diretor em relação ao seu trabalho. Para o *clown*, a finalização da obra se dava apenas ao lançá-la uma primeira vez ao público e, baseando-se em suas reações, retornar à sala de corte para eliminar ou acrescentar alguma cena. Como conta Marion Meade:

⁷⁸ Em 1928, pouco antes de assinar o contrato com a MGM, Keaton esteve em contato com Chaplin, que o alertou sobre fazer parte da produtora. De acordo com Keaton, Chaplin teria lhe dito que eles possuíam alguns dos melhores do ramo, mas que já seriam muitos, e que tentariam impor seu modo de fazer comédia a Keaton. Lá dentro, ele seria apenas mais um. Ao falar sobre sua mudança para a produtora em sua autobiografia, Keaton intitulou o capítulo de “O pior erro da minha vida”.

Cf. KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick.*, op. cit., p. 202.

⁷⁹ Posição de beisebol.

⁸⁰ Citado em BLESCH, R. *Keaton*. New York: Macmillan, 1966, p. 150 apud CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 75.

Apesar de existir um departamento de cortes e excelentes editores no estúdio, ele [Keaton] sempre fez grande parte da edição e gostava da ideia de um escritório em casa. Como de costume, ele editava à mão, segurando o filme de trinta-cinco milímetros próximo à luz ao invés de usar um equipamento de edição. A sala de corte era um pequeno prédio separado, adjacente à entrada principal de sua casa.⁸¹

Ao longo de sua carreira como diretor, Keaton utilizou o processo de edição como base para a criação de suas *gags* impossíveis, isto é, aquelas que seriam incapazes de serem criadas no mundo real, exatamente como o sonho presente nos primeiros minutos de *The Playhouse*. A técnica fílmica empregada impressiona o espectador e ganha destaque, principalmente por ter sido feita com a tecnologia existente no início da década de 1920. Aliás, essa foi a primeira vez que tal truque fotográfico foi exibido nas telas de cinema⁸². Como explica Gabriella Oldham:

Keaton e seu operador cinematográfico, Elgin Lessly, dividiram a moldura cinematográfica em partes separadas, ou cubículos, para cada Buster na tomada através do encobrimento de frações das lentes, bloqueando aqueles cubículos que não deveriam ser expostos. Uma vez que um papel era representado, o filme era rebobinado, o obturador reconfigurado, e as lentes encobertas novamente para a próxima atuação no cubículo adjacente. Até três músicos são acomodados em uma mesma tomada para que o trio pareça tocar simultaneamente.⁸³

Apesar de apresentar um resultado impressionante na tela, a técnica empregada é basicamente manual, feita unicamente através da manipulação das lentes, característica que também marca o trabalho de Keaton. Desde seu primeiro contato com a câmera, o *clown* queria ver como ela funcionava e, nas palavras dele, “saber como aquele filme entrava na sala de corte, o que se fazia com ele lá, como fazer as coisas se unirem e como finalmente montar o filme”.⁸⁴ O fascínio de Keaton por aquela máquina foi tanto que ao final de seu primeiro dia de filmagens com Arbuckle, ele lhe pediu para levar uma câmera emprestada.⁸⁵ Quatro anos depois, Buster Keaton já era capaz de manipular o instrumento cinematográfico a ponto de criar algo como a *gag* dos diversos Keatons em *The Playhouse*.

Análises de sequências como essas nos permitem entender melhor a visão de Keaton como engenheiro e trabalhador dos palcos e das telas ao elaborar suas *gags*. Desde pequeno,

⁸¹ MEADE, M. *Buster Keaton: Cut to the chase, a biography.*, op. cit., p. 169.

⁸² KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick*, op. cit., p. 170.

⁸³ OLDHAM, G. “The Playhouse”. In: *Keaton’s Silent Shorts: Beyond the Laughter*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996, p. 126.

⁸⁴ Citado em MEADE, M. *Buster Keaton: Cut to the chase, a biography.*, op. cit., p. 62.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

Keaton se acostumou a interagir com objetos e pessoas explorando as configurações dos palcos e passando a explorar quais estratégias técnicas podiam ser inventadas no cinema. A carreira de Keaton como ator e comediante iniciou tão cedo que nunca ninguém lhe perguntara se existia outra coisa que ele gostaria de ser. Caso alguém tivesse lhe perguntado, ele teria dito “engenheiro civil”⁸⁶. Contudo, apesar de valer-se da comédia física na grande maioria de suas *gags*, Keaton também já explorava outro território, lidando com as palavras que apareciam em seus curtas também de forma engenhosa, como veremos a seguir.

1.4 As *gags* além da pantomima no cinema mudo de Keaton

A *gag* seguinte à orquestra de Keatons inicia-se em plano geral e faz com que a técnica antes aplicada ganhe em importância, pois vemos em cena nove Keatons em uma apresentação de menestréis. Todavia, além de enfatizar a estrutura simétrica, a *gag* traz outra questão central, pouco abordada por aqueles que se dedicam ao trabalho do diretor: a possibilidade da criação de quadros cômicos por meio de palavras, mesmo no cinema mudo.

Inicialmente, o plano geral traz o palco ocupado por nove homens. O que se encontra ao centro está em cima de um pequeno tablado e os das pontas são Keatons em *blackface*⁸⁷, sendo que o da direita toca um pandeiro e o da esquerda algo que se assemelha a um instrumento musical feito com ossos conhecido como *bones*. Todos mexem levemente os braços e as pernas como se estivessem dançando, com exceção do homem ao centro. Acima de todos eles vemos uma grande letra “K”, justificada pela presença de tantos Keatons no palco. Há um corte para uma tela preta com os dizeres “Cavalheiros, sentem-se” e, em seguida, eles se sentam um a um, deixando o homem ao centro por último. Um plano médio foca no homem central e em dois dos restantes, um de cada lado seu, trazendo à cena a mesma simetria vista nos trios de músicos da orquestra. O homem do centro se dirige a um dos demais à sua direita e um corte mostra em tela escura o que ele diz e com quem está falando: “Sr. Brown, eu soube que houve um ciclone na sua cidade”. A próxima tomada em plano médio traz, então, os três homens da extremidade, incluindo o Sr. Brown, homem em *blackface* interpretado por Keaton. Na tela escura, lemos sua resposta: “Sim, senhor! O vento soprou tão forte que explodiu uma moeda de um dólar em

⁸⁶ Cf. KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick.*, op. cit., p. 135.

⁸⁷ Técnica em que atores coloriam seus rostos como negros. A prática se popularizou no século XIX com os espetáculos de menestréis.

quatro *quarters*”.⁸⁸ Na tomada seguinte vemos os três homens da extremidade esquerda, incluindo o outro Keaton caracterizado como homem negro, que diz algo se dirigindo aos homens do lado oposto do palco. Sua fala é mostrada logo depois: “Isso não é nada! O vento soprou tão forte que arrancou uma verruga do nariz de um homem e quebrou uma janela a duas quadras de distância”.⁸⁹

A breve apresentação encenada se mostra como um número cômico. Entretanto, diferentemente da grande maioria das *gags* de Keaton, as quais trabalham com um humor “físico” quase sem frases para serem lidas pelo espectador, o número é criado a partir das falas das personagens, às quais nós, espectadores de *The Playhouse*, também temos acesso. Em contrapartida, o quadro traz uma característica importante das obras de Keaton: a quantidade mínima de partes escritas e a precisão do texto. Em uma entrevista com Studs Terkel seis anos antes de sua morte, Keaton comentou que um filme mudo de longa-metragem datado por volta de 1925 tinha em média duzentos e quarenta intertítulos e que o máximo que ele já usara fora cinquenta-seis, sendo que um de seus filmes teve apenas vinte-três deles.⁹⁰ Buster Keaton selecionava com cuidado as palavras e frases utilizadas em seus trabalhos e essas apareciam poucas vezes, de modo que se algo escrito aparecia é porque se mostrava realmente importante em relação ao todo da obra.

Assim, podemos perceber com a sequência dos menestréis, e até pela dificuldade em manter o humor na tradução dos trechos, que Keaton também criava *gags* a partir da relação significado/significante presente em cada signo. Em outro momento de *The Playhouse*, a questão do jogo de palavras é retomada na criação de uma *gag* que se refere ao mundo do trabalho. Em plano americano, vemos a personagem de Keaton ao lado de um relógio utilizado pelos funcionários para registrar o horário em que eles iniciam e terminam seu trabalho,

⁸⁸ A seleção de palavras no idioma original se mostra importante nas frases descritas e a relação entre forma e conteúdo acaba sendo prejudicada na tradução. No original: “– Mr. Brown, I understand you had a cyclone in your town. – Yes, sir! The wind blew so hard it blew a silver dollar into four quarters”. Primeiramente, o nome do Sr. Brown já faz com que identifiquemos instantaneamente a quem o homem do centro se dirige, pois, como todos são interpretados por Keaton, é a cor de sua pele que o difere dos demais. Além disso, a palavra utilizada para significar cidade, *town*, rima com o nome do Sr. Brown. Na sua resposta original, o Sr. Brown utiliza duas vezes o verbo *blow*, que em inglês pode ser tanto “soprar”, primeiro significado utilizado, quanto “explodir”, definição que a palavra adquire quando é empregada uma segunda vez. Ademais, só é possível entender o teor cômico da frase ao saber que *quarter* é o nome da moeda americana de “vinte-cinco cents”, de tal forma que quatro *quarters* sejam equivalentes a um dólar. É importante ressaltar que algumas edições do filme trazem o nome “Sr. Bones” em vez de “Sr. Brown”. A troca faz referência às duas personagens negras presentes nos quadros clássicos de menestréis do final do século XIX, chamadas de Bones e Tambo, pois tocavam *bones*, um instrumento feito de ossos de animais e um pandeiro, em inglês *tamborine*.

⁸⁹ No original: “That’s nothing. The wind blew so hard it blew a wart off a man’s nose that broke a window two blocks away”.

⁹⁰ Cf. SWEENEY, K. W., *Buster Keaton Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007, p. 109.

expressão conhecida como “bater o ponto”. Esse tipo de relógio é chamado em inglês de *punch clock*. *Punch* significa “socar” e é isso que Keaton faz ao se aproximar do relógio; ele literalmente “bate o ponto”. Mais uma vez, portanto, vemos como as palavras, as quais raramente aparecem nos filmes de Keaton, são precisamente selecionadas e essenciais para o entendimento das *gags* de que fazem parte.

Ao trabalhar com um jogo de palavras em sua *gag* dos menestréis, aparentemente simples, Keaton indica ao espectador que ele deve se manter atento às palavras utilizadas ao longo do curta. Quando, alguns minutos depois, vemos sua personagem socar o relógio de ponto, nos lembramos da cena dos menestréis e rapidamente identificamos a estratégia utilizada. Porém, empregado pela segunda vez, o método de Keaton ganha em significado, agora se relacionando com a questão do trabalho. Ao longo dos séculos XIX e XX, a partir dos modelos tayloristas e fordistas nas fábricas, houve o objetivo cada vez maior de controlar o tempo de trabalho dos funcionários, visando o maior lucro em um menor espaço de tempo. Como explica Harry Braverman sobre o controle do trabalho ao final do século XIX:

O controle sem centralização do emprego era, senão impossível, certamente muito difícil, e assim o requisito para a gerência era a reunião de trabalhadores sob um único teto. O primeiro efeito de tal mudança era impor aos trabalhadores horas regulares de trabalho, em contraste com o ritmo autoimposto que incluía muitas interrupções, meio-expedientes e feriados, e em geral impedia a extensão da jornada de trabalho para fins de produzir um excedente nas condições técnicas então existentes.⁹¹

Com o intuito de auxiliar no controle do tempo de trabalho dos funcionários, surgiram os relógios de ponto ainda ao final do século XIX, obrigando os operários a estarem pontualmente no local de serviço para iniciar o expediente, e evitando saídas fora do horário estipulado. Com o passar dos anos, o relógio de ponto migrou das fábricas para outras áreas do mundo laboral, como para os teatros, onde a personagem de Keaton trabalha.

Para compreendermos a questão do trabalho presente nesse trecho, devemos analisar a sequência de duas *gags* que compõe esse segmento do curta e que fazem parte da transição entre o sonho e a realidade da personagem de Keaton. Observamos, em plano médio, Keaton dormindo em uma cama e um homem gordo de chapéu chacoalhando-o para acordá-lo. Ele acorda de sonho confuso, coçando a cabeça enquanto o homem de chapéu se queixa com ele, contornando a cama. O enquadramento da câmera nos mostra apenas parte do ambiente, com a

⁹¹ BRAVERMAN, H. *Trabalho e Capital Monopolista: A Degradação do Trabalho no Século XX.*, op. cit., p. 66.

cama encostada em uma parede à esquerda, um quadro e uma porta ao fundo. O homem gordo de chapéu bate palmas, e dois funcionários entram pela porta, acatando suas ordens. Ambos desaparecem rapidamente pelo lado direito e voltam trazendo uma cômoda, a qual levam para fora do ambiente pela porta.

Há um corte e vemos Keaton em plano americano, com sua feição aborrecida em destaque. Voltamos para o plano médio e visualizamos o homem de chapéu apontando o dedo para Keaton, que se levanta, pega seu chapéu embaixo da cama, o coloca e sai cabisbaixo em direção à porta. Prestes a deixar o local, ele se vira para o homem, aponta-lhe o dedo e diz algo com uma feição invocada, fechando a porta ao sair. Assim, a partir do que nos é mostrado, presumimos que ele está sendo despejado de sua habitação sem piedade.

Porém, um corte para um plano geral com um enquadramento que acompanha as paredes do quarto nos mostra o ambiente inteiro, que agora possui apenas a cama e alguns pequenos quadros. A cama é levada para o centro do quarto por um dos dois funcionários e cada um deles empurra uma das paredes. Somos surpreendidos pela desmontagem do ambiente ao vermos que as paredes não eram reais, mas partes de um cenário, e que no verso de uma delas está escrito “ato 3 - cena 4”. O fundo do quarto também é removido e, desta vez, pelo próprio Keaton, que aparece puxando uma corda em frente a uma parede real na qual está escrito “Proibido fumar no palco”.

Deste modo, somos alvo de uma ilusão, que se torna tema da *gag*, e é construída basicamente através da alternância entre o plano médio do quarto, planos americanos para enfatizar as feições de Keaton, e um plano geral que permite uma visualização mais ampla, revelando o real ambiente em que a personagem se encontra. Percebemos, então, mais uma utilização dos planos gerais de Keaton, desta vez para permitir que o espectador descubra o que se passa na cena de modo gradual, mostrando que o enquadramento da câmera pode ser um fator determinante para a compreensão da sequência. Buster Keaton trabalha com as possibilidades ilusórias do cinema e com a angulação precisa da câmera para que saibamos o que realmente se passa apenas no momento exato. Além disso, uma importante característica de seu trabalho, valorizada por Buñuel, se torna evidente: a quebra do sentimentalismo através do riso. Inicialmente, ao imaginarmos que a personagem está sendo despejada de onde mora, podemos nos sensibilizar com o acontecimento e as feições de Keaton. Entretanto, quase imediatamente tal motivação é quebrada pois compreendemos que ele estava dormindo em um dos cenários do teatro, e que na verdade é assistente de palco do mesmo.

É após a revelação de que Keaton é um trabalhador do teatro e fora repreendido por dormir em um dos cenários que o vemos caminhar em direção ao relógio de ponto e socá-lo. As duas *gags*, que possuem certa independência, adquirem um significado maior ao serem montadas em sequência e passam a evidenciar o descontentamento de Keaton ao ser advertido pelo chefe e destruir o relógio de ponto. O que gera o riso não é, portanto, apenas o jogo de palavras, mas a identificação do espectador com a situação diária de “bater o ponto”. Ao tratar do trabalhador que se torna um espectador cinematográfico após seu expediente, Walter Benjamin discorre:

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.⁹²

Dessa maneira, ao socar o relógio de ponto, Keaton não apenas cria um quadro cômico possibilitado pelo jogo de palavras, como também estabelece um reconhecimento do espectador em relação à sua rotina de trabalho. Contudo, no curta esse reconhecimento vai além, gerando uma superação; e uma vitória simbólica do trabalhador através do *clown*. O espectador se sente representado na tela ao ver Keaton, o trabalhador, tomando uma atitude que ele igualmente gostaria de fazer.

1.5 A sociedade pós-guerra civil norte-americana entra em cena

Ao analisarmos a filmografia de Keaton, podemos perceber que o contexto da guerra civil norte-americana se mostra bastante relevante em seu trabalho. Em 1926, foi lançado um dos filmes mais conhecidos e estudados de Keaton, *The General*, cuja trama se passa justamente durante o conflito. Porém, já em trabalhos anteriores verificamos a presença do tema nas *gags* do *clown* e, por essa razão, devemos focar mais atentamente na apresentação dos menestréis e no número dos zuavos⁹³ exibidos em *The Playhouse*. Ambos os momentos criam mais uma rima visual entre o sonho e a realidade da personagem, pois são as únicas apresentações em grupo do curta, que trabalharão com duas questões-chave: os resquícios/efeitos da guerra civil norte-americana na indústria do entretenimento e o papel do espectador no teatro e no cinema.

⁹² BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, op. cit., p. 194.

⁹³ Em inglês, *zouave guards*.

Logo no início do curta, vemos a personagem de Keaton olhando para um pôster que indica a sequência apresentada pelos menestréis. O número encenado por Keaton minutos depois traz nove homens, sendo dois deles em *blackface*, e representa uma das partes mais utilizadas nas apresentações norte-americanas de menestréis. O estilo ganhou popularidade por volta de 1830 e era marcado pela presença de homens brancos em *blackface* que encenavam estereótipos de negros afro-americanos. Conforme grupos de menestréis foram se formando e se apresentando pelo país, o estilo se difundiu, tornando-se a forma americana mais popular de entretenimento da década de 1880, principalmente através da figura de Jim Crow⁹⁴. A estrutura mais utilizada do estilo conhecido como *Minstrel Show* era composta de três partes. Inicialmente quatro ou mais atores (todos pintados como negros) se alternavam cantando e se organizavam em um semicírculo. O interlocutor se sentava ao centro e conversava com os homens das pontas (conhecidos como Bones e Tambo por tocarem *bones* e *tambourine*⁹⁵) e, enquanto ambos zombavam da arrogância do interlocutor, esse por sua vez procurava corrigir a ignorância dos dois. A segunda parte da apresentação trazia números de dança, canto e acrobacias, e a terceira consistia em um discurso conhecido como *stump speech*, com temas relacionados ao contexto histórico da época⁹⁶. A guerra civil norte-americana foi um dos fatores responsáveis pela vasta popularização desse estilo de espetáculo como uma resposta ao sentimento abolicionista⁹⁷, e o estilo é até hoje criticado pelo teor racista que assumia.

Entretanto, o cenário histórico da época torna a situação mais complexa e é através dessa complexidade que podemos entender sua relação com o trabalho de Keaton. O principal ponto a ser observado está no aumento da popularidade do espetáculo de menestréis após a guerra-civil. Isso porque, ao mesmo tempo em que difundiu estereótipos acerca dos negros afro-americanos, o estilo acabou possibilitando a participação de artistas negros nos números teatrais, que até então não existia. Como consequência, inúmeras sátiras passaram a ser apresentadas por atores negros durante as encenações, principalmente nos momentos de *stump speech*, fazendo com que eles se dirigissem aos públicos brancos e negros, ainda nessa época segregados nos teatros americanos⁹⁸. De acordo com Karen Sotiropoulos:

⁹⁴ Cf. SOTIROPOULOS, K. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*. Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 20.

⁹⁵ Pandeiro ou tamborim.

⁹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 21.

⁹⁷ Cf. *Idem.*

⁹⁸ Em 1875, uma lei dos direitos civis proibiu que negros fossem excluídos de hotéis, trens, teatros e outras acomodações públicas. Cf. ZINN, H. *A People's History of the United States: 1942 – Present.*, op. cit., p. 182.

Afro-americanos enfrentavam uma tarefa extraordinária uma vez que confrontavam uma era marcada pela violência racial elevada, leis segregacionistas sustentadas constitucionalmente, cassações generalizadas e um Darwinismo social que aclamava o anglo-saxonismo como o auge da civilização e ridicularizava africanos como “primitivos” e “selvagens”. A participação na vida pública requeria o monitoramento cauteloso e apaziguamento do público branco, e artistas conformados com a expectativa branca ao usarem as convenções do palco de *vaudeville* que se tornara popular recentemente – incluindo a maquiagem *blackface* – em suas produções. Enquanto maquiarse como negro era provavelmente perigoso em suas implicações, os artistas encenavam para o desejo branco por estereótipos racistas a fim de poderem participar do teatro. Contudo, sempre conscientes de que estavam interpretando tipos cênicos, eles manipulavam a máscara artística de maneiras inovadoras que os ajudaram a estabelecer um lugar para o diálogo com seu público negro – diálogo que incluía ambas as reivindicações de nacionalidade negra e crítica ao racismo que perpetuava o imaginário estereotipado.⁹⁹

Dessa forma, alguns comediantes negros avalancaram suas carreiras dentro dos grupos de menestréis, principalmente a partir de sua difusão após a guerra-civil. Inicialmente, mesmo sendo negros, os artistas ainda utilizavam a *blackface*¹⁰⁰, e foram aos poucos abandonando a técnica, aproveitando o espaço conquistado para discutir a questão do racismo, amplamente propagado na época. Um dos comediantes negros que se tornou conhecido na virada do século, especialmente por transformar suas apresentações em atos políticos, foi um dos ídolos de Buster Keaton. Durante uma das diversas entrevistas que deu ao longo de sua carreira, Keaton foi perguntado sobre comediantes que haviam inspirado seu trabalho antes mesmo de sua aparição nas telas de cinema, ao que ele respondeu: “Bert Williams foi um dos meus comediantes favoritos, e Marceline eu acho que é o melhor palhaço que já vi. Roger Imhof foi o melhor personagem irlandês comediante que já vi”¹⁰¹. Bert Williams foi um comediante negro que atuava em grupos de menestréis e que foi, aos poucos, modificando o estilo ao apresentar espetáculos de cunho político racial, até mesmo denunciando o desempenho de Jim Crow por sua imagem estereotipada dos negros afro-americanos¹⁰². Tal atitude impulsionada por Williams fez com que diversos outros atores negros também criassem suas sátiras, garantindo a presença do público negro nas plateias e podendo estabelecer uma crítica em relação ao cenário político racial da época através do quadro cômico. Assim, ao mesmo tempo em que

⁹⁹ Ibid., p. 2

¹⁰⁰ Cf. Ibid., p. 3

¹⁰¹ Citado em SWEENEY, K. W. *Buster Keaton Interviews.*, op. cit., p.81.

¹⁰² Cf. SOTIROPOULOS, K. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America.*, op. cit., p.4.

retratava um estereótipo da população negra nos Estados Unidos, o estilo tornou possível que um homem negro encenasse um homem branco imitando um negro¹⁰³, o que nos faz ver a popularização do espetáculo de menestréis como um processo dialético.

Ao se pintarem como os brancos faziam, os artistas negros colocavam em evidência não a parcela negra da população, mas o modo como ela era estereotipada pelos brancos. Para tanto, o reconhecimento da crítica por parte do público negro era fundamental e nenhum lugar seria mais propício a essa interação na época que os palcos do *vaudeville*. Como demonstra Sotiropoulos:

Os espectadores negros estavam cientes de que os artistas negros que eles aplaudiam estavam atuando e incorporando estereótipos para negociar dentro de um espaço extraordinariamente estreito no sentido cultural, social e político – uma questão muito provavelmente compreendida até pelos afro-americanos que eram ambivalentes em relação aos métodos dos artistas. O sucesso de um comediante dependia intimamente de uma resposta perceptível do público, e o *vaudeville* encorajava a comunicação entre a plateia e os artistas. Quando os artistas negros atuavam para o público negro – mesmo ele estando segregado – eles esperavam que esses espectadores iriam responder à sua apresentação menos como um número “negro” e mais como um comentário sobre suas próprias vidas em uma sociedade racista.¹⁰⁴

Além de atingirem o público negro, os grupos de menestréis e suas atuações, assim como apresentações criadas por imigrantes, foram assistidos por diversos artistas da comédia muda do início do século XIX e, como afirma Thomas Cripps, “Buster Keaton, Charlie Chaplin, Ford Sterling – de fato, a maioria dos comediantes – aprenderam sua profissão no teatro étnico ou, como Mack Sennett, passaram tardes assistindo ao *vaudeville* e ao burlesco”¹⁰⁵.

Assim, vemos em *The Playhouse* a influência dos grupos de menestréis no trabalho de Keaton, e não apenas a utilização da técnica desenvolvida por eles e conhecida como *blackface*. Outra evidência desse princípio é que mais adiante, em *College* (1927), Keaton mais uma vez aparece maquiado como negro em uma determinada sequência. Na cena, sua personagem está à procura de trabalho e, para conseguir a vaga de garçom em um restaurante que só emprega funcionários negros, ele se pinta como um. Entretanto, todos os demais atores que encenam trabalhadores do local são negros, o que evidencia que a técnica da *blackface* não era utilizada

¹⁰³ Cf. LOTT, E. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 117.

¹⁰⁴ SOTIROPOULOS, K. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America.*, op. cit., p.6.

¹⁰⁵ CRIPPS, T. *Slow Fade to Black: The Negro in the American Film, 1900-1942*. New York: Oxford University Press, 1993, p. 9.

por Keaton simplesmente para substituir atores negros, como era o caso de diversos filmes ainda no final da década de 1920. Deste modo, a cena de *College* não colabora para o cenário segregacionista de Hollywood, mas funciona como denúncia da sociedade da época no campo do trabalho. Com a cena dos menestréis de *The Playhouse*, Keaton nos mostra como se deu a participação dos negros no mundo do espetáculo da época, colocando em cena esse estilo que fora difundido a partir do contexto histórico da guerra civil. Ademais, ao nos mostrar a sequência como um número apresentado em um teatro, Keaton valoriza a participação do espectador, que era fundamental para militância política dos quadros de menestréis encenados por negros.

Os resquícios da Guerra de Secessão no campo da arte voltam a aparecer mais adiante no curta, já como parte da realidade da personagem. Após um grupo de atores se aborrecer com uma confusão ao final do número do macaco, na qual o gerente de palco acaba socando um dos atores sem querer, o grupo todo deixa o teatro no meio do espetáculo. Buscando resolver a situação, o gerente chama por Keaton, e vemos na tela escura sua próxima tarefa: “Consiga alguns zuavos para mim”. Em plano médio, observamos os dois homens e podemos notar como eles se contrapõem, sendo o gerente de palco quase duas vezes maior que Keaton. A feição deste se mostra confusa frente às ordens recebidas e, quando está prestes a sair, ele para e coloca a mão no bolso, retirando um pacote de cigarros que oferece ao chefe.

A *gag* retoma o tema da utilização do jogo de palavras. Aqui, a personagem de Keaton confunde as pessoas que se apresentarão no número seguinte com uma marca de cigarros que ficou conhecida popularmente nos Estados Unidos na segunda década do século XX chamada *Zig-Zag*. A embalagem de cigarros dessa marca trazia um soldado zuavo, causando a confusão de Keaton e gerando o humor, que pôde ser facilmente compreendido pelo espectador da época, já que este tinha acesso ao produto. Através de gestos, apontando para seu próprio corpo, o gerente de palco mostra que está se referindo a pessoas, e Keaton sai para cumprir as ordens. Após um corte, o vemos passar por uma porta com a placa “Entrada do Palco”, parar e olhar de um lado para o outro, levando as mãos à cintura, parecendo não saber ao certo onde encontrar os substitutos. Mais um corte e acompanhamos em plano geral alguns trabalhadores cavando um terreno e um homem dormindo ao lado do grupo. Através de uma breve montagem, observamos Keaton correr da porta que leva aos bastidores do teatro até os trabalhadores e oferecer dinheiro ao grupo pela substituição dos atores. Agora, em *iris shot*, vemos o homem ao lado levando um charuto a boca e voltando a dormir. Um dos trabalhadores faz um gesto de silêncio e compreendemos que o homem adormecido é o supervisor daqueles obreiros. Keaton

repete o sinal de silêncio aos demais e todos saem em direção ao teatro. Um corte nos leva para uma sala, já dentro dos bastidores, em que se encontra um baú repleto de roupas. Keaton entra e caminha até o baú, seguido pelos trabalhadores, que no momento estão vestindo macacões. Ele, então, distribui as roupas entre os homens e a imagem vai desaparecendo em *fade-out*.

A partir desse momento, podemos traçar um paralelo entre a personagem de Keaton e o grupo de trabalhadores. Assim como Keaton deixara seu trabalho nos bastidores momentaneamente para atuar nos palcos no número do macaco, esses homens deixaram seu trabalho manual para atuarem no próximo quadro. As razões que os levaram a se transformar em atores também se aproximam. Keaton substituiu o macaco fugido para evitar perder seu emprego e os trabalhadores aceitaram entrar em cena em troca de uma renda extra. Em ambas as situações, é possível perceber as condições de trabalho que visualizamos. Keaton teme perder seu emprego e tem de aceitar as tarefas que lhe são direcionadas, mesmo quando essas fogem de sua função. Os obreiros trabalham arduamente enquanto seu supervisor repousa e devem receber salários muito baixos, pois, sem questionar, aceitam o valor oferecido pela personagem de Keaton para entrarem em cena.

Além disso, podemos estabelecer uma relação entre o trabalho e a arte, passando a ver a figura do ator também como um trabalhador. Tanto Keaton como o grupo de escavadores passam a trabalhar nos palcos, atuando nos números apresentados. São trabalhadores comuns, não ligados ao mundo artístico, que entram em cena como atores. Assim, através dessas personagens, *The Playhouse* não propõe o descolamento entre trabalho e arte, mas evidencia a questão da atuação como uma forma de trabalho desenvolvida pelos atores.

Vemos o número a ser apresentado anunciado em tela negra (“Guardas Zuavos”) e um corte nos coloca na posição da plateia do teatro, como espectadores da encenação. A cortina sobe lentamente, e começamos a visualizar os soldados zuavos sentados no chão. Atrás deles, uma parede falsa de tijolos se torna o centro do cenário e, mais ao fundo do palco, vemos um tecido no qual está pintada uma floresta. Assim como no número do macaco, um pequeno cartaz com o nome do quadro apresentado se localiza no canto direito do palco. Dois soldados entram, cada um por uma coxia do teatro, fazem um gesto de cumprimento, se viram e saem pelo mesmo lugar que entraram. Em seguida, vemos outro soldado entrar pelo canto esquerdo e, em *iris shot*, o observamos tocar uma corneta. Voltamos para o plano geral com os soldados no palco, que começam a se levantar e a retirar suas armas, que estavam apoiadas umas nas outras em um formato de pirâmide. Todos fazem uma formação em linha reta mais ao fundo do palco e

podemos observar a grande diferença de altura que há entre eles. Agora, em *iris shot*, vemos a entrada do último soldado que, pela vestimenta e medalhas que carrega, se apresenta como líder do grupo, o que justifica a formação à sua espera. O líder é interpretado por ninguém menos que Buster Keaton, que se torna mais uma vez a figura central do número apresentado.

Keaton caminha em direção à câmera, distanciando-se dos demais soldados, levanta a perna esquerda e a fecha novamente como sinal de cumprimento. Em seguida, ele retira a espada de sua bainha e a leva à altura do rosto, ainda olhando diretamente para a câmera, para então virar-se em direção aos soldados. Em plano geral, vemos todo o batalhão ao fundo e Keaton de costas para a câmera, encarando-os. Dá-se início, então, as movimentações coreográficas do número apresentado.

Os homens apoiam suas espingardas nos ombros e a filmagem é acelerada, técnica utilizada em várias obras de Keaton para parecer que as personagens se movimentam mais rapidamente. Eles se dividem em filas compostas por três soldados e giram ao redor de Keaton, que permanece parado ao centro. Após algumas voltas, eles mudam sua direção para depois retomarem os giros mais algumas vezes. O ponto de destaque da sequência apresentada é justamente a técnica de aceleração da filmagem, que faz com que os homens praticamente deslizem pelo palco. O efeito se assemelha bastante a alguns passos de dança utilizados principalmente no balé clássico.¹⁰⁶ Tal procedimento também apresenta variações nos filmes de Keaton que estão igualmente ligados a movimentos coreográficos. Em *College* (1927), por exemplo, Keaton é arremessado por um grupo de estudantes e usa um guarda-chuva na queda. A filmagem é desacelerada, criando a impressão de que sua personagem cai lentamente por causa do guarda-chuva.

Um corte nos mostra, em plano americano, dois homens mais velhos na plateia vestindo uniformes militares idênticos que riem e se empolgam com o número mais que os demais integrantes do público. Como a cada um deles lhes falta um braço, fazendo com que eles se completem tal qual irmãos siameses, eles juntam os braços que possuem para poderem aplaudir. Apesar de aparecerem reagindo a outros números presentes no curta, os ex-soldados ganham destaque durante a apresentação dos zuavos justamente por evidenciarem a relação entre espetáculo e público através do reconhecimento. Muito provavelmente, os soldados aposentados perderam seus braços durante a guerra civil norte-americana, fazendo com que

¹⁰⁶ Em um passo chamado *sui-vi*, a bailarina, utilizando sapatilhas de ponta, deve movimentar seus pés em passos pequenos, mas extremamente rápidos, até parecer que flutua pelo palco.

seus aplausos estabeleçam um diálogo com a apresentação encenada no palco. Isso porque o número dos soldados que se tornou popular no *vaudeville* tem origens históricas. Inicialmente, o uniforme colorido que passou a caracterizar os soldados zuavos surgiu entre os exércitos franceses que atuaram na colônia do norte da África durante a década de 1840. Com a guerra civil norte-americana, o estilo passou a ser adotado por ambos os lados do conflito e a figura do soldado zuavo ficou conhecida como representante do período, passando a fazer parte também de números artísticos, incluindo espetáculos de menestréis. As apresentações traziam elementos como os presentes na *gag* de Keaton: movimentos acrobáticos com o uso das armas, formação de marchas a partir das instruções do líder, pirâmides humanas e escalamento de paredes. Mais que um mero exemplo, o curta de Keaton é um dos poucos registros visuais que existem desse tipo de espetáculo.¹⁰⁷ Deste modo, assim como os trabalhadores-espectadores de *The Playhouse* reconhecem a atitude de Keaton ao “bater o ponto” no início do curta, aqui temos dois ex-soldados, espectadores do número, que enxergam na encenação a experiência da guerra.

Após visualizarmos os ex-soldados na plateia, voltamos ao palco, agora em plano médio, e vemos todos os zuavos em círculo ao redor da personagem de Keaton. Eles se abaixam, apoiando-se em suas espingardas, enquanto Keaton acena com seu chapéu. Entretanto, quando o soldado mais gordo, interpretado pelo gerente de palco, tenta acompanhar o grupo, ele não consegue e acaba derrubando todos de uma vez. Novamente, em plano americano, vemos os dois soldados da plateia aplaudindo.

Dá-se continuação ao número com os zuavos trazendo um canhão para o meio do palco e desmontando-o. Em seguida, todos se deitam de barriga para baixo e em plano americano vemos Keaton assoprar um apito. Imediatamente, todos se levantam e, em plano médio, começam a tentar remontar o canhão, e as dificuldades logo começam. Os homens parecem não saber onde deveriam encaixar cada parte do objeto e o mais baixo deles acaba caindo de costas segurando o cano do canhão. Keaton corre em seu auxílio e é ajudado por outros dois soldados a levar o cano ao canhão que fora finalmente montado pelos demais.

Tal *gag* apresenta o tema da falta de habilidade manual no trabalho. Embora todos os soldados em cena sejam trabalhadores manuais fora do palco, eles não sabem ao certo como conectar as partes do objeto que está sendo montado, o que nos remete ao modo de trabalho

¹⁰⁷ Cf. ARRIGHI, G.; EMELJANOW, V. (Ed.). *A World of Popular Entertainments: An Edited Volume of Critical Essays*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 10-16.

difundido a partir da Revolução Industrial e agravado na década de 1920, com crescimento do modelo fordista. Como comenta Noël Carroll:

Os anos vinte se posicionaram no meio de um período que testemunhou o fim do trabalhador manual qualificado do tipo que os ferroviários em *The General* representam. Esse contraste é ainda mais marcante para nós no século XXI uma vez que o tipo de trabalho exemplificado por Keaton nesse filme já desapareceu no Primeiro Mundo. [...] O ponto é que os anos vinte estão na última parte de um processo de transição da experiência da maioria em relação à natureza do trabalho. Enquanto, no século XIX, a manipulação habilidosa das coisas ainda era parte da prática laboral da maioria dos americanos, até o século XX essa experiência havia desaparecido.¹⁰⁸

A partir da sequência dos zuavos, duas questões referentes ao trabalho são enfatizadas no curta: gerência e alienação. A tomada em que vemos os obreiros trabalhando do lado de fora do teatro traz claramente a diferença entre a função dos trabalhadores manuais e a daquele responsável pela fiscalização da obra, que repousa despreocupadamente enquanto os demais trabalham no buraco. Durante o número, com a *gag* do canhão, os trabalhadores são capazes de desmontar o canhão rapidamente, mostrando conhecimento das partes que envolvem o objeto. Todavia, não conseguem remontá-lo sem dificuldades, o que comprova a perda da noção do todo pelo trabalhador, ou seja, a alienação do proletário que teve início na área industrial e que, com o passar o tempo, migrou para diversas outras áreas laborais, inclusive aquelas ligadas ao ramo da arte. Com o processo de alienação, o trabalhador acaba sendo reduzido àquele responsável pela execução de uma tarefa específica, que se torna rapidamente automatizada, e um novo ofício é criado: o daquele que fiscaliza o processo de produção. Como esclarece Harry Braverman sobre a relação entre a gerência e a alienação:

A novidade disto durante o século passado [sec. XIX] residiu não na existência separada de mão e cérebro, concepção e execução, mas no rigor com o qual são divididos uma da outra, e daí por diante sempre subdivididas, de modo que a concepção seja concentrada, tanto quanto possível, em grupos cada vez mais restritos dentro da gerência ou intimamente associados a ela. Assim, ao estabelecer relações sociais antagônicas, de trabalho alienado, mão e cérebro tornam-se não apenas separados, mas divididos e hostis, e a unidade humana de mão e cérebro converte-se em seu oposto, algo menos que humano.

[...] A separação de mão e cérebro é a mais decisiva medida simples na divisão do trabalho tomada pelo modo capitalista de produção. É inerente a esse modo de

¹⁰⁸ CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., pp. 64, 65.

produção desde os inícios, e se desenvolve, sob a gerência capitalista, por toda a história do capitalismo.¹⁰⁹

Ser constantemente supervisionado por alguém enquanto executa suas funções é outro ponto que aproxima os obreiros da personagem de Keaton. A figura do gerente de palco é a responsável por trazer Keaton de volta à sua realidade de trabalho, marcada pela hierarquia e subordinação, diversas vezes. Alguns desses momentos se destacam, como no início do curta, ao despertá-lo e expulsá-lo do cenário, e ao longo de seu dia de serviço, repreendendo-o por conversar com as atrizes, dando-lhe ordens constantemente e perseguindo-o nos últimos minutos do filme.

Contudo, durante a *gag* do canhão, é possível interpretar a personagem de Keaton também como um contraponto aos demais trabalhadores, representando o modo de trabalho anterior ao processo de industrialização, ao passo que os obreiros apontam as características do trabalho após esse processo. Enquanto Keaton conhece todos os setores do teatro em que trabalha (podendo interpretar diferentes personagens a partir do improviso, cuidar da manutenção do teatro e ainda da organização dos atores), os trabalhadores encontrados por Keaton, apesar de terem um trabalho manual fora dali, não conseguem remontar um objeto desmontado por eles mesmos com a mesma rapidez com que fizeram o desmonte.

Após conseguirem finalmente montar o canhão, os homens o posicionam atrás do que deveria ser a linha de tiro. Em plano geral, vemos Keaton levantar sua espada como um sinal para o disparo. Entretanto, o canhão fora posicionado do lado reverso, e a bala é disparada em direção aos próprios soldados, que caem imediatamente, ou seja, mesmo após terem colocado as partes do canhão nos lugares certos, eles não conseguem identificar qual deveria ser seu posicionamento correto antes da explosão. A bala atinge uma parede falsa do cenário, do mesmo lado da parede derrubada no número anterior pelo macaco, e faz com que ela venha ao chão, caindo sobre os zuavos. Um corte nos mostra novamente os ex-soldados espectadores, os quais dessa vez parecem não concordar sobre o que vêem. Enquanto um deles se diverte com a apresentação e busca a mão do colega para aplaudir, o outro discorda e se recusa a colaborar. Temos aqui *gags* que se intercalam: a cada *gag* feita no palco pelos soldados, somos levados aos dois espectadores que, através de suas reações, constroem outro quadro cômico, o que intensifica a importância da relação espetáculo-espectador no curta. O fato de os ex-soldados

¹⁰⁹ BRAVERMAN, H. *Trabalho e Capital Monopolista: A Degradação do Trabalho no Século XX.*, op. cit., p. 113.

discordarem um do outro também se mostra relevante, pois pode indicar que ambos vivenciaram experiências diferentes durante a guerra, o que os faz encarar o erro cometido pelos zuavos de modos díspares.

Voltamos ao palco onde vemos o soldado gordo interpretado pelo gerente e Keaton, de costas para nós, olhando para os diferentes lados do homem. Keaton corre de um lado para o outro e vai em direção ao fundo do palco pela esquerda e pela direita, à procura dos demais soldados. Em seguida, ele para ao lado do homem gordo e o empurra, fazendo-o deslocar-se para a esquerda e revelando uma fila de zuavos atrás dele, impossíveis de serem vistos antes pelo ângulo em que estamos por causa do tamanho do soldado à frente em relação aos outros (figuras 1.21 e 1.22).



Fig. 1.21



Fig. 1.22

Na *gag* apresentada, Keaton retoma o tema da ilusão. Assim como quando vemos o quarto em que Keaton dormia no início do curta ser desmontado, aqui também a *gag* é construída a partir da ilusão criada para o espectador do filme. Por causa do enquadramento exato e da angulação precisa da câmera, somos incapazes de ver o grupo de soldados presente atrás do gerente de palco, e a tomada sem cortes evidencia o fato de que eles estavam ali o tempo todo. Mais uma vez, Keaton nos permite visualizar apenas parte da realidade para que, no momento certo, compreendamos o que realmente se passa. Porém, dessa vez, o que promove a surpresa não é o ambiente que se modifica, mas a revelação de algo que fora escondido atrás de outro item cenográfico e que só é possível por causa do posicionamento fixo da câmera, borrando os limites entre o mundo tridimensional e a “realidade plana” das telas. Esse estilo de *gag* é utilizado diversas vezes por Keaton, como em *The Goat* (1921) quando, durante uma fuga, ele se segura no pneu estepe de um carro que está prestes a sair. A angulação da câmera permite que vejamos exatamente a parte de trás do carro e Keaton segurando o pneu. Em seguida, vemos o carro partir e o pneu permanecer, sem que ele o tenha notado. Quando finalmente percebe sua demora para sair do lugar e vê o carro acelerando sem ele, Keaton se levanta e vira uma placa em que se lê “vulcanização”, compreendendo que o pneu não era parte

do carro, mas uma placa comercial. Enquanto em algumas *gags* nós percebemos desde o princípio algo que a personagem de Keaton não nota, aqui a angulação da câmera faz com que tenhamos o ponto de vista que ele tem, isto é, o que ele não vê, nós também não vemos, e nos enganamos juntamente com a personagem. É apenas durante alguns instantes em que o carro sai do lugar, e Keaton ainda não olha em sua direção, que temos conhecimento de algo que ele ainda não percebeu.

A *gag* dos soldados escondidos em *The Playhouse* apresenta uma variação. A personagem de Keaton finge não ver os demais soldados, assumindo o nosso ponto de vista, embora saibamos que, por caminhar em direção ao fundo do palco, ele possa ver todos eles. Somos, portanto, iludidos pelo posicionamento da câmera, e Keaton evidencia essa ilusão fingindo assumir o nosso ponto de vista. Entretanto, apesar de ser feita no palco, tal *gag* só pode conseguir o efeito que pretende através do cinema, pois necessita de um enquadramento visual preciso. Como explica Gabriella Oldham:

Ele [Buster] empurra Joe¹¹⁰ para o lado, expondo todos os guardas alinhados atrás de suas gigantes proporções; cada zuavo coloca sua cabeça acima dos ombros do outro. Keaton transformou uma câmera fixa, perfeita para um quadro plano, em um aparato criador de profundidade. Essa é uma ilusão impossível no palco: embora a plateia do teatro que estivesse vendo a coluna de homens fosse capaz de captar a ilusão completa de um homem na frente de vários, aqueles aos lados iriam naturalmente ver o alinhamento por causa de seu ângulo em relação a ele.¹¹¹

Tanto a *gag* dos zuavos escondidos em fila como a do carro em *The Goat* evidenciam que Buster Keaton trabalha também com uma noção de profundidade em suas obras, além das direções já apresentadas (direita/esquerda e cima/baixo). No entanto, essa profundidade é criada com base na ideia de um universo “plano” por trás das telas, trabalhado a partir do que Keaton permite que vejamos e o que é escondido de nós por sua câmera. O espectador é chamado a olhar em todas as direções da tela e a imaginar o que se encontra por trás dos objetos que ele é capaz de ver. Além disso, através de *gags* como essas percebemos que a noção (ou, no caso, a falsa noção) de profundidade é uma das técnicas que mais coloca em evidência a ilusão que o cinema pode criar.

¹¹⁰ Joe Roberts, ator que interpreta o gerente de palco do teatro.

¹¹¹ OLDHAM, G. *Keaton's Silent Shorts: Beyond the Laughter.*, op. cit., p. 141.

Após o reaparecimento dos soldados, temos a próxima *gag* do número, na qual os homens se movimentam para criarem uma formação de pirâmide com seus corpos em frente à parede falsa de tijolos. Um rápido corte nos mostra a plateia e, ao voltarmos para o palco, não vemos mais uma pirâmide humana, mas uma coluna, com três homens apoiando os pés nos ombros de outro e mais alguns agarrados à sua cintura. Enquanto o início do número se assemelhava a uma dança, com todos circulando rapidamente ao redor de Keaton, seu final se aproxima de uma acrobacia presente em um espetáculo de circo. Vemos, então, Keaton e o soldado gordo irem à busca de uma escada e, em *iris shot*, visualizamos a expressão de pânico no rosto do homem que está sustentando todos os demais. Voltamos para o plano geral que traz a escada já sendo posicionada por Keaton e o gerente de palco atrás da coluna de homens. Vemos, rapidamente, o gerente subir para tentar posicionar-se ao topo da coluna humana e derrubar todos os zuavos mais uma vez. Um corte mostra novamente os ex-soldados espectadores em desacordo sobre o número, o que faz um deles desistir e segurar a mão de outro espectador para poder aplaudir, virando em sua direção para agradecê-lo.

De volta ao palco, visualizamos em plano geral mais uma vez os zuavos em linha reta e, após um deles soar a trombeta e Keaton fazer um sinal levantando sua espada, os homens se posicionam em duplas para lançar seus companheiros ao topo da parede falsa de tijolos. A acrobacia agrada a plateia, que aplaude entusiasticamente. Keaton é o último dos homens a subir e dois deles seguram um rifle ao qual ele se agarra e é levantado para cima do muro. Do alto da parede, todos acenam para a plateia com seus chapéus, indicando um provável término do número apresentado. Entretanto, o gerente de palco entra em cena gesticulando e queixando-se por ter sido deixado para trás. Em *iris shot*, o vemos gritar pedindo ajuda aos outros para poder subir e eles abaixam novamente o rifle, porém, o gerente não é capaz de alcançá-lo como Keaton o fez. Então, todos os soldados descem para tentar empurrá-lo para cima enquanto Keaton tenta puxá-lo do alto da parede, mas, devido às suas proporções, o rifle é entortado e a parede despenca, derrubando todos, inclusive Keaton, que sai deslizando pela plateia até sair do teatro pela alta porta de acesso. Vemos que a recepção do teatro é exatamente a mesma do sonho de Keaton, onde o curta se inicia. Ele se levanta confuso, levando a mão à orelha e, cambaleando, vai até o guichê, compra um ingresso e passa novamente pela porta de entrada enquanto a tomada termina lentamente em *fade-out*, conectando seu sonho à realidade através de mais uma rima visual.

Como podemos observar, as *gags* descritas destacam a utilização dos planos em dois momentos: planos gerais para as partes coreográficas, o que nos possibilita a percepção da

sequência enquanto trabalho coletivo dos soldados, e planos americanos ou em *iris shot* para evidenciar as expressões faciais dos soldados no palco e dos ex-soldados na plateia, enfatizando a relação entre o espectador e o artista que encena uma situação reconhecida por ele. As sequências também destacam a grande diferença que há entre a personagem de Keaton e o gerente de palco. Enquanto Keaton é ágil, forte e muito rápido para solucionar os problemas que lhe aparecem, o gerente de palco acaba atrapalhando o número em diversos momentos, justamente por sua falta de agilidade e coordenação corporal.

Em relação ao contexto da guerra civil norte-americana, o número dos zuavos apresenta uma questão-chave referente ao trabalho. A transformação dos movimentos corporais utilizados no conflito em coreografias de dança coloca em cena o trabalho corporal presente na arte cênica; corpo esse que é “concebido como um material a ser racionalmente organizado e controlado em seus mínimos detalhes para produzir no espectador uma determinada reação”¹¹², e Keaton enfatiza tal questão ao recriar no cinema o estilo. Ter o corpo como instrumento laboral é o ponto de contato entre os indivíduos aqui presentes. Tanto os soldados e os obreiros como os atores que trabalham com a pantomima têm como principal instrumento de trabalho seus corpos, o que nos faz ver a máquina corporal também como um meio de produção do trabalhador, que pode ser explorado pelo capital através de situações como as guerras, trabalho manual alienado ou mesmo pela indústria do entretenimento, como no caso da personagem de Keaton. No curta, vemos que o gerente de palco faz Keaton desenvolver inúmeras funções (da manutenção do espaço até a atuação, substituindo homens e animais) para manter seu emprego, em vez de contratar mais trabalhadores para os diferentes ofícios do teatro, deixando claro que “os métodos fordistas de produtividade podem ser reaproveitados sempre que forem aplicáveis.”¹¹³

O paralelo entre o número dos menestréis e o dos zuavos também coloca em foco outro ponto relevante do curta: a questão do espectador. Podemos observar que existem, na verdade,

¹¹² FABRIS, M. “Daumier, Eisenstein, Kirchheimer: artes visuais, cinema e a produção artística contemporânea.” In: *Revista Lumen et Virtus*, v. 6, nº13. set. 2015, p. 36.

¹¹³ FABRIS, M.; SOARES, M. “Artes, negócios e a coreografia da guerra: a mercantilização do corpo em *The Company* de Robert Altman.” In: *Artefactum – Revista de estudos em linguagens e tecnologia*, p. 15. Disponível em: <<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/258>>. Acesso em: 02 nov. 2018. Soares e Fabris, ao tratarem do trabalho dos bailarinos no filme de Altman, *The Company*, estabelecem uma relação entre o ritmo rígido dos ensaios e o trabalho na linha de montagem em *Tempos Modernos*. Aqui também cabe o paralelo com o filme de Chaplin, pois, assim como o mercado de trabalho estruturado a partir do fordismo fez com que a personagem de Chaplin tivesse de trabalhar em inúmeros ofícios diferentes ao longo do filme, Keaton tem de assumir diversas funções para manter o emprego que tem, e constantemente vemos o gerente de palco chamando-o para uma nova atividade quando ele aparece fazendo algo que não seja trabalhar. A personagem de Keaton não é permitido o descanso nem as interações que não fazem parte da jornada de trabalho.

três grupos de espectadores em *The Playhouse*: o que assiste ao espetáculo de menestréis e é encenado por Keaton em seu sonho, o público do número dos zuavos e nós, espectadores do filme. Ao longo do curta, esse último grupo desliza por entre os demais e somos colocados, através da câmera, a partir do ponto de vista das plateias, com o enquadramento do palco; do ponto de vista dos atores, encarando o público; e de um ponto de vista apenas nosso, acompanhando o que acontece nos bastidores durante o dia de Keaton. Como comenta Gabriella Oldham, “nós ficamos alternando perspectivas enquanto espectadores do teatro e do filme a fim de sermos testemunhas do que Buster e sua “plateia” do teatro vêem.”¹¹⁴ Analisemos mais detalhadamente, então, a importância do espectador nas obras de Keaton, em especial *The Playhouse*, com base na relação existente entre seu trabalho, o teatro de *vaudeville* e o gênero teatral definido por Bertolt Brecht: o teatro épico.

Capítulo II – O conjunto ideológico por trás do sonho

“A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido”.¹¹⁵

2.1 As afinidades eletivas entre o trabalho de Keaton e o teatro épico

O termo “teatro épico” passou a ser usado por volta da década de 1920¹¹⁶ e foi definido por Brecht ao longo dos anos a partir de reflexões provindas de suas próprias peças. O gênero surgiu como uma oposição ao excessivo subjetivismo e individualismo do teatro burguês¹¹⁷, e tinha como um de seus focos a figura do espectador. Ao apresentar as principais diferenças entre a forma dramática e a épica trazidas pela teoria brechtiana, Anatol Rosenfeld organiza um esquema comparativo que nos faz lembrar, em diversos momentos, das obras de Keaton. Apesar de ser *The Playhouse*, assim como todos os curtas e alguns longas de Keaton, anteriores à divulgação da teoria fundamentada por Brecht, sabemos que o cenário histórico-social das obras de ambos se aproxima. Os trabalhos iniciais de Keaton como diretor foram elaborados em um momento histórico cujas configurações sociais propiciaram as reflexões de Brecht sobre o modo de concepção do teatro, implicando no surgimento do que acabou sendo finalmente definido e

¹¹⁴ OLDHAM, G., op. cit., p. 140.

¹¹⁵ EISENSTEIN, S. “Sirva-se”. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 95.

¹¹⁶ Cf. ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 27.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

teorizado por ele como teatro épico, em contraste ao teatro dramático predominante até então. Desta forma, embora as obras do cinema mudo de Keaton tenham antecedido a teoria do teatro épico de Brecht, podemos aproximá-las e analisar quais partes da teoria brechtiana podem ser encontradas no trabalho de Keaton por meio de “afinidades eletivas” entre as obras. Para tanto, foquemos nos seguintes pontos levantados por Anatol Rosenfeld como sendo algumas das características do teatro épico: espectador como um observador ativo; apresentação do homem como ser mutável; autonomia das cenas e montagem; tensão visando ao desenvolvimento e não ao desfecho.¹¹⁸

Em relação à estrutura dos filmes, vimos que um dos traços da comédia muda valorizados pelos surrealistas dizia respeito à sua estrutura sistemática, que dava autonomia às cenas, assim como a estrutura utilizada no teatro épico. De acordo com Jerry Palmer, as *gags* presentes nos filmes feitos por *clowns* apresentavam dentro de si mesmas uma narrativa em miniatura. Cada *gag* se organizava tendo como base dois estágios cronológicos distintos: preparação e ponto principal¹¹⁹. As narrativas de quadros individuais abrangiam um evento único e, ao serem combinadas em narrativas maiores, passavam a ser qualificadas por um enredo não-cômico¹²⁰. Outro ponto importante é quanto à duração dos quadros. Como afirma Tom Gunning, brevidade é a alma da *gag*, enquanto o alongamento da ação proporciona uma estrutura que é essencial para o desenvolvimento da narrativa. Deste modo, ao mesmo tempo em que as *gags* se valem da surpresa, a narrativa utiliza o suspense e o aumento da antecipação para atingir o espectador, o que nos faz concluir que existe nos quadros cômicos não uma inabilidade primitiva de edição, mas uma economia da forma temporal.¹²¹ Partindo dessa definição, podemos observar diversas narrativas em miniatura em *The Playhouse*. Ao assistirmos à sequência dos soldados zuavos ou à do macaco, por exemplo, compreendemos a situação encenada e o objetivo cômico é facilmente atingido, comprovando a relativa independência de cada quadro.

Ao analisar a estrutura dos filmes entre os anos de 1910 e 1920, Peter Krämer afirma que muitas das obras de Keaton e Chaplin podem ser melhor compreendidas como construções híbridas que unem as tradições do teatro legítimo, atuação de variedades, cinema de atrações e

¹¹⁸ Cf. ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 149.

¹¹⁹ No original, *punch line*.

¹²⁰ PALMER, J. *The Logic of the Absurd*. London: BFI, 1978, p. 144 apud JENKINS, H.; KARNICK, K. B. “Funny Stories”. In: *Classical Hollywood Comedy*., op. cit., p. 80.

¹²¹ GUNNING, T. “The Origins of American Film Comedy”. In: *Classical Hollywood Comedy*., op. cit., p. 95.

narrativa clássica hollywoodiana¹²². Tal estrutura, comum a *clowns* da comédia muda, tem suas origens no teatro de variedades, cujo formato também dialoga com o cenário histórico-social da época. A implementação do modelo de Taylor nas indústrias e a chegada da eletricidade, que tornou as noites mais povoadas nas grandes cidades, transformaram drasticamente a sociedade americana ao final do século XIX. E, como consequência das alterações no mundo do trabalho, as atividades de entretenimento também se modificaram. Como comenta Leo Charney:

Em um nível mais simples, as formas disjuntivas de *vaudeville* e do cinema refletiram a nova sociedade tumultuada e de onde eles emergiram. Como o crítico Albert McLean Jr. expressou esse ponto de vista, *vaudeville* “nasceu de tensões sociais e econômicas sobre as massas e foi nutrido por ansiedades persistentes... *Vaudeville* procurou apaziguar essas tensões comuns entre os habitantes da cidade trazidas por suas vidas movimentadas, por suas preocupações sobre o emprego e a escassez, pela crescente despersonalização de suas ocupações e pela erosão de seus valores morais simples”.¹²³

Assim como o trabalho fora fragmentado a partir do Taylorismo, primeiramente nas indústrias e aos poucos em diversos outros campos laborais, as formas artísticas da época, por se originarem nessa sociedade, também o foram. No teatro, as atrações do *vaudeville* ganharam destaque desde 1880¹²⁴ e o cinema, ainda antes de 1920, trazia filmes em que os quadros ganhavam independência e se sobressaíam em relação à curva dramática. Como explica Patricia McDonnell sobre os números presentes no teatro de *vaudeville*:

Uma programação de *vaudeville* consistia em uma série de atos independentes. A descontinuidade reinava, intensificada pelo ritmo rápido e a energia empolgante dos artistas. Uma variação de números sobre tudo e nada aparecia. Cantores, dançarinos de *cooch*¹²⁵ e jazz, atos com animais, homens que faziam manobras em bicicletas, monologistas, mágicos, acrobatas, comediantes de *slapstick*¹²⁶, esquetes dramáticos,

¹²² GRIEVESON, L.; KRÄMER, P. “Classical Hollywood cinema: introduction”. In: *The Silent Cinema Reader*. New York: Routledge, 2004, p. 275.

¹²³ CHARNEY, L. “In Order: fragmentation in film and vaudeville”. In: MCDONNELL, P. *On the edge of your seat: popular theater and film in early twentieth-century American art*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 109.

¹²⁴ ALLEN, R. C. “A decided sensation”. In: MCDONNELL, P. *On the edge of your seat: popular theater and film in early twentieth-century American art*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p.76.

¹²⁵ Dança de origem oriental executada por uma mulher e caracterizada pela movimentação giratória e agitação do corpo.

¹²⁶ Comédia física, ligada à ação e não ao diálogo. Termo muitas vezes traduzido por “comédia pastelão”.

malabaristas, manipuladores de marionetes, puladores de corda, filas de coristas, homens fortes – todos esses e mais assumiam o palco.¹²⁷

Podemos notar que as atrações presentes em *The Playhouse* se encaixam nos tipos mais frequentes de números apresentados no *vaudeville*. O número do macaco, por exemplo, pode ter sido inspirado em “Peter the Great”, um chimpanzé que se apresentou no mesmo teatro de Keaton quando este era parte da atração de seus pais. Como comenta Keaton, o macaco parecia quase humano ao retirar seu chapéu, casaco e luvas, comer à mesa usando garfo e faca, andar de skate e de bicicleta e ir para a cama.¹²⁸ Em outro momento do curta, ao iniciar o dia de trabalho de sua personagem, observamos Keaton varrer o chão dos bastidores do teatro. Ele junta a sujeira com a vassoura, depois a vira de ponta cabeça e, com seu cabo, tenta abrir um buraco no piso. Quando consegue, o cabo afunda rapidamente, fazendo com que ele vá ao solo e quase fique de ponta cabeça, levantando os pés em direção ao teto. Ele se levanta, esfregando parte da cabeça, mas completamente ileso. Essa sequência é narrada por Keaton como um dos números que ele apresentava ao lado de seu pai quando criança.¹²⁹ Contudo, embora diversas *gags* do filme sejam baseadas em apresentações que eram parte do *vaudeville*, no curta, algo inesperado sempre acontece, e a personagem de Keaton entra em cena constantemente para tentar salvar as atrações, que acabam terminando de um modo bem diferente do esperado pelos demais atores e o gerente de palco.

Apesar de refletirem a sociedade da época através de sua fragmentação, formas de entretenimento como o teatro de variedades forneciam também uma válvula de escape para a rotina dos trabalhadores. Por essa razão, a chegada da eletricidade ganhou grande importância no período, afinal, à noite seria o momento em que os cidadãos teriam tempo livre para fazerem atividades não ligadas ao seu trabalho. De acordo com Patricia McDonnell, o *vaudeville* era tão popular e atraía tantos espectadores de todo o espectro econômico e social (assim como mulheres e crianças), que ajudou a formar o primeiro público de massa da América. Mais tarde ele foi ofuscado pelos filmes que, juntamente com o rádio nos anos de 1920, geraram uma verdadeira cultura de massa nacional.¹³⁰ Tais aspectos fizeram com que o *vaudeville* e os primeiros filmes fossem muito mais democráticos que outras formas de entretenimento, até por

¹²⁷ MCDONNELL, P., “American Early Modern Artists, Vaudeville, and Film”. In: MCDONNELL, P. *On the edge of your seat: popular theater and film in early twentieth-century American art.*, op. cit., p.13.

¹²⁸ Cf. KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick.*, op. cit., p. 62.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁰ Cf. MCDONNELL, P., “American Early Modern Artists, Vaudeville, and Film”. In: MCDONNELL, P. *On the edge of your seat: popular theater and film in early twentieth-century American art.*, op. cit., p. 11.

causa dos preços de seus ingressos, que eram mais acessíveis à classe trabalhadora¹³¹. Entretanto, a organização dentro dos teatros de *vaudeville* não se mostrava tão democrática, como explica Robert C. Allen:

A democracia econômica do *vaudeville* desmentia a não tão sutil orientação de classe. O *vaudeville* assumiu a aceitação geral das normas de gosto e comportamento da burguesia, entre ambos os membros do público e dos palcos. (...) Guias uniformizados monitoravam o comportamento do público. Recém-chegados recebiam panfletos que os lembravam de que nos teatros de Keith as senhoras removiam seus chapéus e os cavalheiros não fumavam, falavam ou batiam os pés.¹³²

Assim, apesar dos preços mais acessíveis, muitos valores burgueses predominavam, ainda que diferentes classes pudessem assistir às mesmas apresentações, diversidade que podemos ver tanto em *Backstage* (1919) como em *The Playhouse*. Em um dos enquadramentos mais fechados dos bastidores de *Backstage*, por exemplo, podemos ler uma placa em que lemos: “ao agradecer depois do seu ato, se incline o máximo que puder. Você nunca sabe o que está por vir!”. Tal frase baseada em um jogo de palavras evidencia que a plateia poderia ter reações inesperadas, inclusive arremessando itens ao palco, o que difere seu público dos teatros burgueses por excelência. Em *The Playhouse*, podemos reparar nessa diversidade de público ao observarmos dois números em sequência. O ato do macaco traz um casal de espectadores sentados em um camarim, bem vestidos e acompanhando o espetáculo com binóculos. Já no número dos zuavos, que acontece em seguida, podemos ver uma plateia ao centro do teatro, conversando e até se levantando antes do término do ato.

E não era apenas no *vaudeville* que os trabalhadores se concentravam como espectadores. Já no começo do século XX, grupos da classe trabalhadora eram frequentemente identificados como os principais entre as plateias dos cinemas presentes na cidade grande, também devido aos preços favoráveis dos ingressos. Mulheres, crianças e imigrantes também estavam entre os grupos de espectadores dos primeiros cinemas.¹³³ No entanto, as pessoas ainda eram divididas dentro do teatro de acordo com sua classe social e até mesmo pela cor de sua pele, como nos espetáculos de menestréis, onde o público negro ainda era segregado. Deste

¹³¹ Cf. *Ibid.*, p. 4.

¹³² ALLEN, R.C. “A decided sensation: cinema, vaudeville and burlesque”. In: MCDONNELL, P. *On the edge of your seat: popular theater and film in early twentieth-century American art*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p.73

¹³³ GRIEVESON, L.; KRÄMER, P. “Cinema and reform: introduction”. In: *The Silent Cinema Reader.*, op. cit., p. 135.

modo, a tensão existente na sociedade da época era também levada para as áreas de entretenimento, e a fragmentação da sociedade se refletia na forma fragmentada das atrações.

Entretanto, por mais que os quadros cômicos fossem independentes no teatro de *vaudeville*, sua disposição ao longo do espetáculo não era totalmente aleatória. Os fatores mais considerados para estipular a organização das atrações eram a resposta do público ao final de cada ato, que acarretava em um maior ou menor sucesso de uma determinada apresentação, e até mesmo a sequência temática dos números. Como demonstra Leo Charney:

Essa estrutura potencialmente caótica criou duas questões entrelaçadas para os efeitos de ordem: a ordem das piadas em um ato individual e a ordem dos números no programa geral do teatro. Em ambos os níveis, o sucesso do ato era frequentemente visto como algo que dependia de quão bem suas partes estavam ordenadas. A “arte de agendar e gerenciar um teatro de *vaudeville*”, nas palavras de Jenkins, “era a seleção, justaposição e coordenação de unidades pré-concebidas, não a direção ou criação”.¹³⁴

A explicação de Charney mostra-se bastante esclarecedora se nos atentarmos aos tipos de atrações trazidas ao teatro de *vaudeville* e à conseqüente reação do público. Seria pouco efetivo alocar um número cômico após um número trágico, pois a plateia não estaria emocionalmente pronta para apreciar a comicidade da apresentação. Em sua autobiografia, Keaton comenta uma situação em que isso ocorreu quando ele era mais novo:

Havia uma coisa perturbadora em trabalhar com o conjunto de Fenberg. O Sr. Fenberg insistiu em nos colocar entre os últimos atos de qualquer peça que ele estava fazendo aquela noite. Isso não era tão ruim quando o espetáculo era *Grit, the Newsboy*. Mas quando era uma de suas óperas extremamente trágicas¹³⁵, era pedir demais a uma plateia para chorar compassivamente em um momento, rir de nossas piadas desordenadas por alguns minutos, depois voltar a chorar durante o último ato sentimental da peça.¹³⁶

Percebemos que, embora episódica, a estrutura não era aleatória, o que aproxima *vaudeville* – e conseqüentemente a comédia muda composta por *gags* – mais uma vez do teatro épico. Como explica Anatol Rosenfeld, o gênero distingue-se por sua estrutura mais aberta, composta por episódios que não se integram na linha de uma ação única e contínua, de tempo e lugar fixos. Ele ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica através da multiplicidade de elementos visuais. Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a

¹³⁴ CHARNEY, L. “In Order: fragmentation in film and vaudeville”., op. cit., p.115.

¹³⁵ No original, *tear-jerking operas*.

¹³⁶ KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick*., op. cit., p. 37.

intervenção de um narrador (mesmo que não explícito), que não se preocupa com a concatenação causal rigorosa da ação, mas seleciona um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos.¹³⁷ O teatro de *vaudeville* também apresentava eventos variados que eram organizados a partir de uma lógica temática. Todavia, ao levar os números apresentados para o campo cinematográfico, a comédia muda estreitou ainda mais essa relação, tonando possível (e necessária) a análise das *gags* em paralelo. Como explica Eisenstein sobre o processo criativo no cinema:

É verdade que na plateia um filme é dividido em episódios separados. Mas todos esses episódios estão pendurados na corda de um único conjunto ideológico, composicional e estilístico.

A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera.

A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido.

Estas partes, organicamente pensadas e fotografadas, de uma composição geral e de amplo significado, devem ser segmentos de algum todo, e de modo algum *études*¹³⁸ vagos e errantes.¹³⁹

É a esse conceito que nos referimos quando afirmamos que as *gags* de Keaton possuem certa autonomia. Apesar de poderem ser compreendidas individualmente, a interpretação do filme só pode ser feita partir da análise comparativa entre elas. Como explica Kevin Sweeney, para Keaton, a estrutura da *gag* e a linha narrativa são igualmente importantes. Keaton está constantemente experimentando um novo conceito de comédia no qual a organização não é nem submissa nem alheia à economia narrativa.¹⁴⁰ E não é apenas ele que destaca essa característica de Keaton. Ao analisar um de seus curtas, *The Blacksmith* (1922), Peter Krämer afirma que as *gags* também estão envolvidas na narrativa, resolvendo questões, trazendo consequências para o enredo e informando-nos sobre as personagens.¹⁴¹ Deste modo, através da organização fílmica feita a partir do processo de montagem, Keaton cria rimas visuais entre

¹³⁷ Cf. ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico.*, op. cit., p. 29.

¹³⁸ Estudos.

¹³⁹ EISENSTEIN, S. “Sirva-se”. In: *A forma do filme.*, op. cit., p. 95.

¹⁴⁰ SWEENEY, K. “The Dream of Disruption: Melodrama and Gag structure in Keaton’s *Sherlock Jr*”. In: *Wide Angle*, vol. 13, nº 1, jan/1991, p. 105 apud JENKINS, H.; KARNICK, K. B. “Funny Stories”. In: *Classical Hollywood Comedy.*, op. cit., p. 81.

¹⁴¹ KRÄMER, P. “Derailing the Honeymoon Express: Comicality and Narrative Closure in Buster Keaton’s *The Blacksmith*”. In: *The Velvet Light Trap*, nº 23, spring/1989, pp. 101-116 apud JENKINS, H.; KARNICK, K. B. “Funny Stories”. In: *Classical Hollywood Comedy.*, op. cit., p. 84.

as *gags* e faz com que estas também colaborem para o avanço da narrativa sem que percam sua independência.

As *gags*, diferentemente de outros detalhes narrativos, nunca passam despercebidas, mas sempre requerem nossa atenção.¹⁴² E, se a técnica da montagem é o que possibilita a organização dos episódios em seu conjunto ideológico, é o espectador a figura central responsável pela interpretação desse conjunto. Sua participação está em perceber a individualidade dos fragmentos, mas também em estabelecer relações entre os episódios e, a partir delas, identificar e interpretar o ponto de vista da obra. É dessa maneira que o espectador se torna, assim como o espectador proposto por Brecht, um observador ativo ao assistir a uma obra, capaz de refletir sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. Para tanto, duas condições são necessárias: que o ponto de vista da obra proponha essa reflexão, juntamente com possibilidades de transformação; e uma relação de distanciamento e reconhecimento por parte do espectador, para que este, ao se afastar emocionalmente da obra, possa reconhecer nela as situações familiares passíveis de mudança.

Ao longo de seus escritos, Brecht levanta alguns métodos que possibilitam a criação desse distanciamento. Um deles faz referência ao trabalho do ator, que depende do gesto, da pantomima e de uma entoação específica.¹⁴³ Assim, a expressão das personagens é determinada por um “gestus social”, ou seja, um complexo de gestos que representa um grupo social¹⁴⁴, e não meramente um indivíduo. Desta forma, enquanto o gênero dramático foca na psique e personalidade da personagem, apelando para a identificação do espectador, o épico trabalha com atuações baseadas em gestos que nos permitem tirar conclusões sobre a situação social.¹⁴⁵ Há, portanto, não uma identificação, mas um reconhecimento por parte do público, que pode reconhecer o cenário histórico-social apresentado e, assim, analisá-lo. Brecht ainda afirma que, para ajudar na criação do “gestus”, o ator pode se valer inclusive de elementos coreográficos e circenses¹⁴⁶, o que nos faz lembrar da atuação de Keaton, que acaba trabalhando com essas estratégias mesmo sem ter utilizado diretamente a teoria de Brecht.

Recordemos, por exemplo, o momento em que Keaton é despertado pelo chefe em *The Playhouse*. Ao vermos que ele está sendo despejado de sua habitação, acompanhamos suas

¹⁴² JENKINS, H.; KARNICK, K. B. “Funny Stories”. In: *Classical Hollywood Comedy*., op. cit., p. 85.

¹⁴³ Cf. ROSENFELD, A. *O teatro épico*., op. cit., p. 149.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 163

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Idem.*

expressões faciais exageradas, até incomuns se comparadas ao restante do filme. Em seguida, vemos o cenário do teatro ser desmontado, e rimos da situação, ou seja, a *gag* é criada justamente a partir da quebra do sentimentalismo, valendo-se do “gestus” do ator representado por suas expressões faciais performáticas. É apenas depois dessa quebra que o vemos socar o relógio de ponto. Assim, o espectador reconhece a situação de sua própria vida na tela, mas a partir do distanciamento, não da identificação criada pelo páthos.

O termo “gestus”, como explica Rosenfeld, também se refere ao espírito fundamental de uma cena, que pode ser indicado por um título, cuja principal função seria marcar a essência social dos movimentos naquela passagem. Ao final, a peça épica seria uma totalidade de muitos momentos gésticos.¹⁴⁷ Embora nem sempre marcadas por títulos, as *gags* da comédia muda (ou em alguns momentos uma sequência delas) se aproximam desse conceito brechtiano, desenvolvendo um contexto social ao longo de suas movimentações. Em *The Playhouse*, encontramos um exemplo do “gestus” na sequência dos soldados zuavos, pois, desde a procura pelos atores substitutos até o final do número apresentado, podemos perceber a questão do trabalho manual e da supervisão dos trabalhadores ser desenvolvida através dos gestos de Keaton e dos obreiros.

Outra estratégia apresentada por Brecht como possível para a provocação desse distanciamento é a interrupção da narrativa, que pode ser feita pelo narrador ou através de um coro, por exemplo. Na comédia muda, as interrupções narrativas também existem e são causadas pelas *gags*, justamente por causa de sua relativa independência. Em sua análise do trabalho de Keaton, Peter Krämer se baseia na teoria de Frank Krutnik, que coloca o espectador em uma posição dialética entre ruptura e reorganização, isto é, entre distanciamento e envolvimento. Segundo Krämer, as *gags* na comédia muda são momentos que transgridem aquilo que outrora fora a tão consagrada ficção fílmica¹⁴⁸. Portanto, ao mesmo tempo em que as *gags* proporcionam certa interrupção à narrativa, gerando o distanciamento, elas fazem parte de um conjunto ideológico, que faz o espectador se engajar na obra para poder interpretá-la. Além disso, a comédia muda traz mais uma estratégia de distanciamento que nos permite aproximá-la do teatro de Brecht: o cômico. De acordo com Anatol Rosenfeld ao tratar dessa questão no teatro épico:

¹⁴⁷ Ibid. 164.

¹⁴⁸ KRÄMER, P. “Derailing the Honeymoon Express: Comicality and Narrative Closure in Buster Keaton’s *The Blacksmith*”. In: *The Velvet Light Trap*, nº 23, spring/1989, pp. 101-116 apud JENKINS, H.; KARNICK, K. B. “Funny Stories”. In: *Classical Hollywood Comedy*, op. cit., p. 83.

O cômico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le Rire*), produz certa “anestesia do coração” momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando um marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e seus desastres.¹⁴⁹

Ao longo das obras de Keaton presenciamos inúmeras situações do cotidiano serem exibidas de forma cômica, gerando esse distanciamento. Em *The Playhouse*, vemos essa estratégia ser utilizada de forma diegética, em relação ao público dos números apresentados, e não diegética, para nós enquanto espectadores. Ao transformar a apresentação coreográfica dos zueiros em um quadro cômico, por exemplo, acompanhamos essa estratégia ser empregada dentro do filme. Há um distanciamento que proporciona uma maior reflexão por parte dos ex-soldados na plateia. Percebemos, no decorrer das *gags* do número, a presença dessa reflexão através das reações dos ex-soldados, que em certos momentos até mostram ter opiniões díspares acerca do que veem, e julgam constantemente o espetáculo assistido. Em relação ao distanciamento provocado pelo cômico de forma não diegética, temos a figura de Keaton ao longo de todo o curta, pois as diversas situações de falha ou superação da personagem provocam nosso riso. Como comenta Buñuel em sua crítica de *College* (1927), ao assistirmos à atuação de Keaton, “não paramos de sorrir por um instante, não dele, mas de nós mesmos”¹⁵⁰, o que nos remete ao objetivo do teatro épico de provocar uma reflexão sobre o cenário social do próprio espectador a partir do distanciamento promovido pela obra.

Keaton não explora o sentimentalismo, principalmente em relação às suas personagens. Somos motivados a rir de suas quedas e da falta de percepção momentânea da personagem, assim como de seus processos inventivos, que muitas vezes salvam sua vida de maneiras absurdas. Nem ao menos a questão do par romântico é tratada de forma sentimental. Embora quase todas as narrativas de seus filmes apresentem uma moça da qual Keaton se torna pretendente, o romance nunca se torna foco da narrativa. De acordo com o próprio Keaton, existia normalmente três personagens principais em seus curtas: o vilão, a personagem de Keaton e a garota. E ela fazia parte da narrativa apenas para motivar a perseguição entre Keaton e o vilão¹⁵¹, ou seja, pouca ênfase era colocada nas filmagens e na edição dos filmes de Keaton

¹⁴⁹ ROSENFELD, A. *O teatro épico.*, op. cit, p. 157.

¹⁵⁰ BUÑUEL, L. “Buster Keaton’s *College*”. In: *The Shadow and Its Shadows: surrealist writings on the cinema.*, op. cit., p. 61.

¹⁵¹ KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick.*, op. cit. p. 130.

nos aspectos românticos da história.¹⁵² Em *Sherlock Jr.* (1924), Keaton faz até uma paródia dos filmes românticos, fazendo sua personagem imitar de forma cômica os atores dramáticos observados por ele em uma tela de cinema. Em relação às personagens femininas e sua importância para a narrativa, como comenta Imogen Sara Smith, vários escritores acusaram Keaton de ser um pouco duro nesse ponto, mostrando as mulheres através de um ponto de vista negativo. Todavia, Keaton não colocava as mulheres em pedestais porque ele também não colocava dessa forma nem a si próprio. Não isentar as personagens femininas dos requisitos da comédia, permitindo que também fizessem parte das piadas em alguns momentos, era, na verdade, um reconhecimento da igualdade entre as personagens¹⁵³, o que também colaborava para a quebra do sentimentalismo ao longo de suas obras.

Entretanto, o distanciamento proposto por Brecht não significa uma anulação total da empatia por parte do espectador, pois ela é também necessária para que haja o reconhecimento. É a identificação através do sentimentalismo que é afastada, e Keaton consegue esse efeito principalmente através de sua atuação gestual e do cômico presente em suas *gags*. Tal afastamento é também a intenção do teatro épico, pois, como afirma Walter Benjamin, seu objetivo “não é tanto alimentar o público com sentimentos, mesmo que sejam de revolta, mas muito mais aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive”¹⁵⁴, e “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações do diafragma costumam oferecer melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma.”¹⁵⁵

Brecht traz ainda duas estratégias apropriadas para provocar o distanciamento do espectador: a paródia, definida como jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo¹⁵⁶, e o estranhamento, responsável por fazer o espectador deixar de ver sua própria realidade como algo imutável.¹⁵⁷ Analisemos mais detalhadamente como tais estratégias são trabalhadas em *The Playhouse*, tornando-se essenciais para a interpretação do curta e das rimas visuais destacadas até o momento, além de evidenciarem ainda mais as afinidades eletivas entre as obras de Brecht e as de Buster Keaton.

¹⁵² CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 21.

¹⁵³ SMITH, I. S. *Buster Keaton: the persistence of comedy.*, op. cit., p. 134.

¹⁵⁴ BENJAMIN, W. “O Autor como Produtor”. In: *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.*, op. cit., p. 144.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Cf. ROSENFELD, A. *O teatro épico.*, op. cit., p. 156.

¹⁵⁷ Cf. ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico.*, op. cit., p. 34.

2.1 Parodiando o cinema mudo: o trabalho coletivo por trás do improviso

Ao tratar do teatro épico, Rosenfeld afirma que a combinação entre o elemento cômico e o didático resulta em sátira e que, entre os recursos satíricos está o grotesco, cuja essência é tornar estranho através da associação do incoerente¹⁵⁸. Vemos, em *The Playhouse*, um dos momentos mais cômicos do curta ser trabalhado a partir dessa chave, em uma sequência que explicitará o absurdo presente no sonho da personagem de Keaton.

Durante o quadro dos menestréis, visualizamos pela primeira vez quem está assistindo, além de nós mesmos, à orquestra de Keatons e ao *Minstrel Show* apresentado. Dois espectadores sentados em um camarote são enquadrados em plano americano e também são interpretados por Keaton. A partir de suas vestimentas, podemos pressupor que ambos fazem parte de uma classe mais alta, já que o homem veste um *smoking* e a mulher se abana com um grande leque de plumas. O homem começa a olhar de um lado para o outro da plateia, estranhando o ambiente ao seu redor. Ele olha, então, para baixo, para cima e abre uma pequena revista que repousava em seu colo, como se procurasse por algo. Há um corte que nos mostra o que há nas páginas da revista, revelando ser esse o programa da apresentação. Acima lemos “Casa de Ópera Keaton. Programa. Buster Keaton apresenta: Os menestréis de Buster Keaton”. Logo abaixo vemos as inúmeras funções dos envolvidos no espetáculo, todas seguidas pelo nome de Buster Keaton, de atores a funcionários do teatro (figuras 2.1 e 2.2).



Fig. 2.1

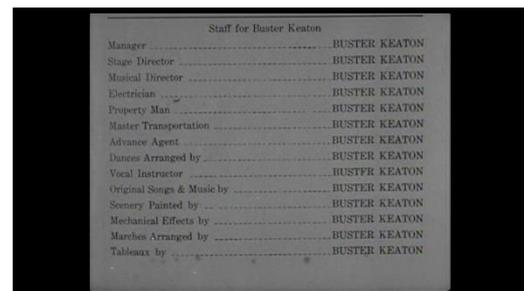


Fig. 2.2

Após ler, junto conosco, o programa, o homem coça a cabeça, confuso. Deste modo, um dos primeiros integrantes da plateia mostrados nos representa enquanto espectadores de *The Playhouse*, transparecendo confusão e estranhamento ao ver que todas as funções são desempenhadas pela mesma pessoa. Porém, ao mesmo tempo, o homem ignora o fato de que ele próprio é também mais um Keaton em cena, assim como a mulher ao seu lado, o que traz

¹⁵⁸ Cf. ROSENFELD, A. *O teatro épico.*, op. cit., p. 158.

comicidade à passagem e gera a *gag*. O espectador se vira para a mulher e há um corte para a frase dita por ele, que aparece escrita na tela escura: “Esse sujeito Keaton parece ser o espetáculo inteiro”. A fala retrata principalmente o que nós pensamos ao assistir aos primeiros minutos do curta-metragem e apresenta uma estratégia cômica bastante utilizada por Keaton: a paródia. Entretanto, antes de analisarmos de que modo ela é construída na sequência dos Keatons, precisamos compreender sua importância a partir de outros trabalhos do *clown*.

É fácil encontrar ao longo de suas obras referências a outros filmes ou a personalidades ligadas ao mundo cinematográfico. Como exemplos, temos um de seus primeiros filmes de longa duração, *The Three Ages* (1923), estruturado como uma paródia do filme de D. W. Griffith, *Intolerance* (1916)¹⁵⁹; *The Frozen North* (1922), curta em que Keaton cria uma paródia do ator de faroeste Bill Hart¹⁶⁰; e *Go West* (1925), longa no qual Keaton também opta por parodiar o estilo do faroeste¹⁶¹ e o recrudescimento do páthos no cinema mudo¹⁶². Ademais, alguns filmes trazem paródias que remetem a mais de uma obra, estilo conhecido como “paródia composta”¹⁶³. Esse é o caso do próprio *The Frozen North*, que traz, em uma breve tomada, Keaton vestido como o ator Erich von Stroheim em *Foolish Wives* (1921)¹⁶⁴. Definida por Wes D. Gehring como “crítica criativa”, a paródia é a mais palatável das abordagens críticas, oferecendo percepções através do riso e permitindo um entendimento maior da obra parodiada¹⁶⁵.

Em *The Playhouse*, o excerto que traz o nome de Buster Keaton ocupando todas as funções no programa do espetáculo faz alusão ao diretor Thomas H. Ince, o qual colocava um carimbo personificado em suas produções e fazia com que seu nome aparecesse diante do público diversas vezes. De acordo com William K. Everson:

[Ince] deu um carimbo pessoal para cada produção sua, e isso, ligado a um ego enorme, fez com que ele se sentisse justificado em assumir créditos na direção sempre que ele tivesse vontade de fazê-lo... A mania de Ince por reconhecimento se estendia não somente em colocar seu nome diante do público tanto quanto possível (“Thomas

¹⁵⁹ MEADE, M., *Buster Keaton: Cut to the chase, a biography.*, op. cit., p. 134.

¹⁶⁰ Cf. SWEENEY, K. W. *Buster Keaton Interviews.*, op. cit., p. 114.

¹⁶¹ Cf. GEHRING, W. D. *Parody as Film Genre: Never Give a Saga an Even Break.* London: Greenwood Press, 1999, p. 3.

¹⁶² CARROLL, N. *Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.*, op. cit., p. 27.

¹⁶³ Cf. GEHRING, W. D. *Parody as Film Genre: Never Give a Saga an Even Break.*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁴ Cf. MEADE, M. *Buster Keaton: Cut to the chase, a biography.*, op. cit., p. 130.

¹⁶⁵ GEHRING, W. D. *Parody as Film Genre: Never Give a Saga an Even Break.*, op. cit., p. 3.

H. Ince apresenta, uma produção Thomas H. Ince... Supervisionado por Thomas H. Ince”), mas até em usar seu nome de modo subliminar.¹⁶⁶

Como as personalidades às quais Keaton fazia referência eram parte do cinema da época, seria fácil para os espectadores identificarem a origem de cada paródia. Assim, o reconhecimento por parte do público era essencial para o resultado das *gags* esperado por ele, o que mostra mais uma vez a importância da participação do espectador em suas obras. Ademais, Keaton tampouco escondia suas referências. Como comenta Gabriella Oldham, quando *The Playhouse* foi lançado, Keaton deu crédito a quem deveria: “Thomas H. foi minha Ince-piração”.¹⁶⁷

Podemos entender a paródia sobre a atitude de Ince se analisarmos a questão do trabalho no cinema. Apesar de Thomas H. Ince procurar enfatizar ao máximo sua participação em diversas etapas da elaboração e produção de seus filmes, as inúmeras funções listadas por Keaton no programa mostrado em *The Playhouse* reforçam o fato de que o teatro e o cinema são, na verdade, trabalhos construídos de forma coletiva. Seria impossível imaginar um filme como sendo criação exclusiva do diretor, mesmo (e talvez até principalmente) quando esse é também o ator principal em cena, que é o caso de Keaton, dadas as inúmeras tarefas necessárias para a criação da obra. A passagem dos curtas para os longas-metragens provou ainda mais essa característica do cinema. De acordo com Anatol Rosenfeld:

Com o aumento da metragem e a introdução de cenários minuciosamente elaborados progride rapidamente a especialização dos vários departamentos cinematográficos. Agora não é mais uma pessoa que pode realizar um filme de 2 mil metros. Necessitam-se de equipes, de elementos de grande tirocínio em determinado segmento da fabricação filmica. Há uma diversificação dos serviços, surgem os departamentos comerciais, administrativos, técnicos, de publicidade etc.¹⁶⁸

Isto é, quanto maior a produção, mais pessoas necessariamente acabam fazendo parte do processo, especialmente porque são necessárias três instâncias para que o filme atinja o resultado esperado: produção (que conta com os momentos de criação e elaboração), distribuição e exibição dos filmes. Desta forma, a questão da publicidade ganha destaque, já

¹⁶⁶ EVERSON, W. K. *American Silent Film*. New York: Oxford University Press, 1978, p. 246 apud OLDHAM, G. “The Playhouse”. In: *Keaton’s Silent Shorts: Beyond the Laughter.*, op. cit., p. 132.

¹⁶⁷ No original, “Thomas H. was my Ince-spiration”. BLESCH, R. *Keaton*. New York: Collier Books, 1966, p. 167 apud OLDHAM, G., op. cit., p. 133.

¹⁶⁸ ROSENFELD, A. *Cinema: arte e indústria*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 113.

que a divulgação é parte constitutiva do filme devido à reprodutibilidade técnica imanente do cinema. Como explica Walter Benjamin:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para a sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, de forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.¹⁶⁹

Portanto, além de todo o trabalho feito por trás das câmeras, o filme é um produto elaborado visando sua divulgação após as filmagens. Durante seu desenvolvimento, a indústria cinematográfica passou por um processo de verticalização, ou seja, com o crescimento das grandes produtoras a partir da década de 1930, uma mesma companhia obteve o controle de quase ou todos os procedimentos necessários para a criação cinematográfica. Ainda assim, o cinema só existe enquanto trabalho coletivo. E, por mais que estivesse envolvido em todas as partes do processo de criação (elaboração das *gags*, filmagens e edição dos filmes), Keaton fazia questão de abordar sua equipe ao descrever de que modo cada obra era feita. Em uma entrevista realizada em 1956, por exemplo, ele afirma que, na época de seu trabalho com comédia muda, havia a equipe de cenário e a de idealização. Antes das filmagens, eles compartilhavam as ideias, focando no início e final do filme, sempre com a preocupação de haver oportunidades para a criação de *gags* a partir da ideia original, *gags* essas que não ficassem erroneamente posicionadas ao longo da narrativa. Após o debate, o grupo dava início às filmagens sem a utilização de um roteiro escrito contendo todas as cenas¹⁷⁰. Esse método de trabalho baseado no improviso, que foi amplamente utilizado no *vaudeville* e migrou para a comédia muda no cinema, teve início com as trupes de *commedia dell'arte* no século XVI. De acordo com Angela de Carvalho:

Embora as companhias de *commedia dell'arte* tivessem vasto repertório, que abarcava os diferentes gêneros e gostos teatrais da época, um certo tipo de representação, em especial, tornou-se uma de suas mais notórias e propaladas características. Tratava-se da representação baseada em um roteiro, um esqueleto de ação, denominado *scenario* ou *canovaccio*, a partir do qual os atores ‘improvisavam’. Esses roteiros, geralmente

¹⁶⁹ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”., op. cit., p. 186.

¹⁷⁰ Cf. SWEENEY, K. W. *Buster Keaton Interviews.*, op. cit., p. 18.

afixados nos forros dos cenários ou nos bastidores do palco, indicavam apenas os personagens que participariam de cada cena e a sequência de acontecimentos que nela teria lugar. O restante ficava por conta dos atores.¹⁷¹

Várias características da *commedia dell'arte* estavam presentes no *vaudeville*, principalmente em relação ao modo de trabalho dos atores envolvidos. E, como diversos *clowns* do cinema mudo iniciaram suas carreiras no teatro de variedades, ao criarem as primeiras comédias para o cinema, levaram o método já praticado por eles também para as telas. Por causa dessa dinâmica de trabalho da equipe, o inesperado sempre acontecia e, caso eles se interessassem pelo novo resultado obtido, poderiam passar dias filmando a partir do ocorrido¹⁷². Uma dessas ocasiões se tornou destaque em *The Three Ages* (1923), quando a personagem de Keaton, fugindo de policiais, deveria saltar do topo de um prédio a outro para escapar. Entretanto, Keaton não conseguiu executar o salto, caindo na rede de proteção e se machucando, o que causou seu afastamento das filmagens por três dias. Ao retornar, Keaton e os membros do departamento de cenário assistiram à cena e decidiram recriar a *gag*, transformando uma sequência de salto em uma queda marcante, que o fez atravessar toldos de janelas, um quarto de hospital e ser levado por um carro de bombeiros¹⁷³. Para Keaton, o improviso era uma das condições necessárias durante a elaboração do cômico, pois muitos ensaios tornavam a cena mecânica. Se, na época em que trabalhava em seu próprio estúdio, ele e a equipe tivessem de ensaiar uma mesma sequência várias vezes antes das filmagens, o desafio seria retirar a aparência de que ela fora ensaiada.¹⁷⁴

A ausência de um roteiro pré-determinado na comédia muda também está relacionada à questão do cinema enquanto trabalho coletivo não-alienado. Primeiramente porque, apesar das *gags* serem criadas no momento da filmagem, isso não significava uma debilidade do trabalho. Ao contrário, o improviso requeria grande consciência corporal por parte do ator, principalmente porque Keaton usava diversas quedas em seus quadros, praticadas durante anos nos palcos do *vaudeville*. Contudo, apesar de procurar executar as quedas com perfeição para evitar acidentes de trabalho, essas não poderiam deixar de parecer acidentais dentro da narrativa, isto é, ainda que fossem acrobacias por trás das câmeras, elas não deveriam parecer visualmente planejadas. Como comenta Keaton, não havia a contratação de acrobatas para as cenas mais arriscadas, pois eles dificilmente conseguiam fazer o público rir:

¹⁷¹ CARVALHO, A. “A *commedia dell'arte*”, op. cit., p. 56.

¹⁷² Cf. SWEENEY, K. W. *Buster Keaton Interviews.*, op. cit., pp. 17-18.

¹⁷³ Cf. Ibid., pp. 21-22.

¹⁷⁴ Cf. Ibid., p. 20.

Ele parece ser o que é, um acrobata treinado fazendo seu trabalho, em vez de uma personagem no filme caindo acidentalmente. O único acrobata treinado que eu já vi que podia cair e parecer engraçado era Poodles Hanneford, o incrível palhaço de circo. Apesar de ter sido chamado de acrobata, eu diria que sou apenas metade acrobata, no máximo. Eu realmente aprendi como cair quando era criança, assim como Chaplin, Lloyd e Fairbanks. E aprendi sozinho algumas manobras acrobáticas [...] mas qualquer um que me viu fazendo um *flip-flap*¹⁷⁵ percebeu que eu não era um acrobata profissional. O que eu realmente sei é controle corporal.¹⁷⁶

O depoimento de Keaton aproxima mais uma vez seu trabalho dos estudos sobre biomecânica desenvolvidos por Meyerhold. De acordo com o diretor russo, no espetáculo desenvolvido a partir da biomecânica existe um paradoxo que consiste em nunca empregar alguém para executar nos palcos a mesma função executada em sua vida real, pois se tornaria tedioso¹⁷⁷, o que diferencia a consciência corporal do ator de suas habilidades exercitadas fora dos palcos e simplesmente demonstradas em cena.

Através do depoimento de Keaton, podemos perceber que existia muito trabalho corporal por trás do improviso, e que os atores envolvidos na comédia física deveriam ter tanta consciência de seus corpos quanto noções sobre o cômico, pois não seria qualquer queda executada com precisão que se encaixaria nas *gags* dos filmes. E é justamente por essa razão que o cinema se mostrou o ambiente mais propício aos movimentos acrobáticos de Keaton. Nos palcos do *vaudeville*, os *clowns* deveriam executar diversas vezes a mesma queda por dia, nunca obtendo exatamente o mesmo resultado, e correndo riscos devido às manobras perigosas. Já no cinema, após a escolha da melhor tomada (sendo muitas vezes a primeira no caso de Keaton e seus improvisos), a queda estaria registrada. Assim, temos aqui a questão da perfectibilidade técnica do cinema descrita por Walter Benjamin:

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de *um* só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. Para produzir *A opinião pública*, com seus 3.000

¹⁷⁵ Movimento de ginástica artística em que o salto, feito de costas, busca uma hiperflexão completa do corpo, formando uma ponte na qual os braços se posicionam acima da cabeça.

¹⁷⁶ KEATON, B.; SAMUELS, C. *My Wonderful World of Slapstick.*, op. cit. p. 149.

¹⁷⁷ MEYERHOLD, V. “The Actor of the Future and Biomechanics”, In BRAUN, E. (Ed). *Meyerhold on theatre.*, op. cit., p. 258.

metros, Chaplin filmou 125.000 metros. O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte.¹⁷⁸

Ao mesmo tempo em que possibilita a escolha das tomadas para a criação do filme através da montagem e evita maiores riscos aos atores, o cinema também faz com que as sequências criadas pelo inesperado sejam realizadas. Uma cena como a de *The Three Ages* descrita acima, por exemplo, seria impossível de ser reproduzida com frequência nos palcos, pois partiu de um ocorrido não planejado pelos envolvidos na filmagem.

Além disso, embora cada membro da equipe fosse responsável por uma tarefa ao longo do processo de elaboração dos filmes, todos precisavam conhecer o objeto que juntos estavam criando, pois só assim estariam aptos para decidir se uma determinada *gag* poderia fazer parte do todo do filme e trabalhar com o improviso sem prejudicar a ideia original. Deste modo, podemos compreender a participação de Keaton em todos os processos de elaboração não a partir do ponto de vista aurático¹⁷⁹ do gênio criador, mas como superação do trabalho alienante que já se propagava na época e foi atingir o cinema em grandes proporções com a predominância das produtoras. Como explica Harry Braverman, acompanhando a terminologia de Marx, sobre a diferença entre a divisão social e a divisão manufatureira do trabalho:

A divisão do trabalho na sociedade é característica de todas as sociedades conhecidas; a divisão do trabalho na oficina é produto peculiar da sociedade capitalista. A divisão social do trabalho divide a sociedade entre ocupações, cada qual apropriada a certo ramo de produção; a divisão pormenorizada do trabalho destrói ocupações consideradas neste sentido, e torna o trabalhador inapto a acompanhar qualquer processo completo de produção. No capitalismo, a divisão social do trabalho é forçada caótica e anarquicamente pelo mercado, enquanto a divisão do trabalho na oficina é imposta pelo planejamento e controle. Ainda no capitalismo, os produtos da divisão social do trabalho são trocados como mercadorias, enquanto os resultados da operação do trabalhador parcelado não são trocados dentro da fábrica como no mercado, mas são todos possuídos pelo mesmo capital. Enquanto a divisão social do trabalho subdivide a *sociedade*, a divisão parcelada do trabalho subdivide o *homem*, e enquanto a subdivisão da sociedade pode fortalecer o indivíduo e a espécie, a subdivisão do indivíduo, quando efetuada com menosprezo das capacidades e necessidades humanas, é um crime contra a pessoa e contra a humanidade.¹⁸⁰

¹⁷⁸ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, op. cit., p. 190, itálico do autor.

¹⁷⁹ Conceito utilizado por Walter Benjamin em “Pequena História da Fotografia”. In: *Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.*, op. cit., pp. 97-115, itálico do autor.

¹⁸⁰ BRAVERMAN, H. *Trabalho e Capital Monopolista: A Degradação do Trabalho no Século XX.*, op. cit., p. 72.

Com a vasta especialização decorrente do crescimento das produtoras, prevaleceu a ideia de falso coletivo durante as criações cinematográficas. Nessa nova etapa, predominante até os dias atuais, existem ainda mais trabalhadores envolvidos no processo de criação, porém cada um faz seu trabalho quase individualmente, perdendo a noção do todo que é o filme e levando a alienação das fábricas para os estúdios cinematográficos.

Todavia, não era esse o modo de trabalho nos estúdios de Keaton. Os integrantes de sua equipe recebiam salário durante cinquenta e duas semanas ao ano e os trabalhadores possuíam o próprio aparato técnico. Por serem donos de seus meios de produção, caso não aprovassem algo do produto final, mesmo com o filme depois de pronto, eles refilmariam a sequência no dia seguinte sem nenhum custo, e recebendo pelo trabalho realizado. Quando passou a trabalhar para uma grande produtora (MGM) em 1928, Keaton teve de renunciar ao método de trabalho que estava acostumado, pois esse traria grandes prejuízos financeiros à produtora. Todas as cenas passaram a ser previamente colocadas no papel e sequências inesperadas eram abandonadas em prol de um tempo de produção que compensasse financeiramente para o estúdio¹⁸¹.

Outro ponto bastante característico do trabalho coletivo na comédia muda é em relação à criação das *gags*. Ao analisarmos o trabalho de diferentes *clowns*, podemos ver que as *gags* utilizadas por um podiam ser reaproveitadas por outro em um novo contexto. O próprio Keaton afirmou em uma entrevista de 1958 que ele e Chaplin “falavam a mesma língua” e chegaram a trocar *gags* que não se encaixariam em seus próprios filmes¹⁸². Como exemplo, temos a já mencionada *gag* de Chaplin fazendo a dança dos pãezinhos (figura 2.4) em *The Gold Rush* (1925). A famosa coreografia de Chaplin foi feita pela primeira vez no cinema, de modo muito mais breve, por Arbuckle, com quem Keaton trabalhava, em um curta-metragem de 1917 chamado *The Rough House* (figura 2.3).



¹⁸¹ Cf. SWEENEY, K. W. *Buster Keaton Interviews.*, op. cit., pp. 19-20.

¹⁸² *Ibid.* p. 78.

Fig. 2.3 – *The Rough House***Fig. 2.4 – *The Gold Rush***

Apesar de reutilizarem algumas *gags* feitas por outros *clowns*, na época da comédia muda esse processo criativo não era encarado como plágio, mesmo porque o tratamento dado à *gag* passava a ser outro. As sequências eram ressignificadas a partir de um novo ponto de vista e o processo criativo se tornava ainda mais evidente enquanto trabalho coletivo. A reutilização de *gags* também podia acontecer dentro de um mesmo filme ou filmes de um mesmo *clown*, como Keaton, que muitas vezes se valia de *gags* criadas por ele em filmes anteriores, chegando a ampliá-las anos depois. Nesse sentido, tal reaproveitamento estabelecia relações e conexões entre obras ou até mesmo tomadas de um curta ou longa-metragem. Entretanto, nada era uma mera cópia. A ideia da *gag* se mantinha, mas seu contexto e, conseqüentemente, seu resultado eram outros. Um exemplo dessa situação é o segmento mais característico de Keaton em que a casa cai e ele permanece embaixo, passando pelo buraco exato da janela. Embora a popularidade da *gag* tenha ocorrido em *Steamboat Bill Jr.* (1928) (figura 2.6), a estratégia foi usada inicialmente em seu primeiro curta-metragem, *One Week* (1920) (figura 2.5). Outro ponto interessante é que *Backstage* (1919), curta de Arbuckle que relacionamos a *The Playhouse* no início de nossa análise, traz a mesma dinâmica aplicada a uma parede do cenário no teatro. Na cena em questão, Arbuckle se encontra abaixo da janela durante o espetáculo, fazendo uma serenata (figura 2.7), quando Keaton derruba a parede falsa. Na queda, Arbuckle, que está posicionado no espaço exato da janela cenográfica, acaba passando pelo buraco, mantendo-se no lugar (figura 2.8). Temos, então, uma grande ampliação da *gag* ao longo dos anos: uma parede falsa em *Backstage* (1919), parte da estrutura de uma casa ainda em processo de construção em *One Week* (1920) e, finalmente, a frente de uma casa pronta e mobiliada em *Steamboat Bill Jr.* (1928).

**Fig. 2.5****Fig. 2.6**

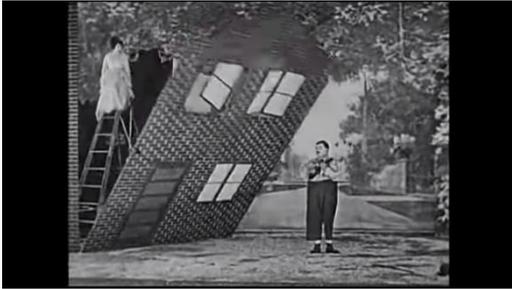


Fig. 2.7



Fig. 2.8

Deste modo, podemos perceber, ao analisar a filmografia de Keaton, que suas obras eram marcadas pelo trabalho coletivo não alienado, baseado no improviso e na recriação de *gags* a partir de ocorridos inesperados. Por essa razão, a paródia trazida pelo número de Keatons possibilita uma reflexão acerca da problemática do artista-criador¹⁸³ e do trabalho no teatro e no cinema. Afinal, como afirma Walter Benjamin, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política”.¹⁸⁴ Keaton mostra, ao colocar em cena algo surreal como uma orquestra e um espetáculo de menestréis em que todos os membros são a mesma pessoa, que o teatro já é em si uma obra criada coletivamente. Em seguida, ao parodiar Thomas Ince usando seu próprio nome, Keaton traça um paralelo entre o teatro e o cinema, enfatizando como isso se torna ainda mais presente no trabalho cinematográfico e fazendo uma crítica à apresentação do filme como um trabalho autoral.

O posicionamento dessa *gag* na narrativa também se mostra relevante. Ao encenar os espectadores que explicitam a paródia feita sobre o trabalho autoral, o *clown* acaba por estender sua estratégia cômica, direcionando-a ao público do teatro. Analisemos, então, como essa nova paródia é feita. Após a tomada com o primeiro espectador lendo o programa e a mulher com o leque de plumas, há um corte que traz Keaton na figura de dois outros integrantes da plateia: um menino comendo um pirulito e uma senhora de chapéu com flores, possível mãe do garoto¹⁸⁵. Em seguida, vemos mais dois espectadores caricatos interpretados por Keaton: uma mulher de luvas longas, que leva um par de óculos circulares aos olhos para apreciar o

¹⁸³ Termo utilizado por Anatol Rosenfeld em “Cinema: arte e indústria”. In: *Cinema: arte e indústria.*, op. cit., p. 37.

¹⁸⁴ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. op. cit., p. 186.

¹⁸⁵ Dificilmente encontramos uma caracterização mais específica dessas personagens. Ao escrever sobre o curta após uma entrevista com o diretor, Penelope Gilliat registra essa dupla de espectadores como uma “personagem irlandesa e seu garoto terrível”. Cf. SWEENEY, K. W. *Buster Keaton Interviews.*, op. cit., p. 168.

espetáculo, e seu marido, que está cochilando durante a apresentação¹⁸⁶. Ao virar-se em direção ao homem para fazer algum comentário, a mulher percebe que o mesmo está dormindo e grita, fazendo com que ele desperte assustado e comece a bater palmas, imaginando que a apresentação tenha chegado ao fim. A mulher o repreende novamente, e leva os óculos aos olhos, virando-se para o palco e aplaudindo suavemente, enquanto o homem volta a cochilar. Um corte nos leva para a mulher de chapéu, bebendo um refresco, e o menino, que deixa seu pirulito cair. Então, em *iris shot*, vemos onde o pirulito cai: no colo da mulher de luvas longas. Na tomada seguinte, ela leva o pirulito aos olhos, confundindo-o com seus óculos.

Temos aqui uma repetição temática na *gag*, a qual traz novamente a questão da forma dos objetos, trabalhada no excerto da orquestra. A mulher confunde seus óculos com o pirulito que acabara de cair pois ambos possuem um formato circular e uma haste que torna possível segurá-los. Mais uma vez o formato se sobressai em relação à função, gerando o quadro cômico. Todavia, existe uma leve variação, pois enquanto a orquestra utilizava objetos que não pertenciam ao contexto dos instrumentos musicais como se nada de estranho fosse apresentado, a espectadora percebe quase instantaneamente que não são os seus óculos o que ela levava ao rosto. No exato momento em que o pirulito gruda em seu olho, ela o remove com força, olha para cima e reclama com a mãe do menino. Essa, por sua vez, discute com a mulher e acaba virando seu refresco, derrubando-o no homem que acorda assustado e abre um guarda-chuva para se proteger. Nesse instante, acompanhamos a mãe terminar de virar a garrafa sobre o homem, agora de propósito.

A repetição temática é utilizada para a criação da paródia. Podemos notar, através de suas vestimentas, como as duplas de espectadores se contrapõem visualmente. Além disso, enquanto a mulher de luvas longas aplaude praticamente com a ponta dos dedos, o menino apoia os pés no parapeito do camarote. O posicionamento das personagens também é importante, pois percebemos, através da queda do pirulito e do refrigerante, que a mãe e o menino estavam no camarote acima. Levando em consideração tais características, e o fato de que na época dos espetáculos de menestréis os assentos nos camarotes mais acima do teatro possuíam preços mais acessíveis, podemos concluir que as duplas fazem parte de classes sociais diferentes. Ao final da *gag*, percebemos que nosso riso é direcionado sempre ao casal de ricos,

¹⁸⁶ De acordo com Penelope Gilliat, “uma viúva rica e seu atormentado marido”. Idem.

e que mesmo entre eles há uma diferença, pois o marido parece não estar acostumado a este tipo de atividade cultural¹⁸⁷.

Já o grupo que visualizamos assistindo ao número dos zuavos, parte da realidade de Keaton, está localizado não nos camarotes, mas em frente ao palco, e nos apresenta à outra classe social. Esses espectadores trajam vestimentas muito mais simples e reagem entusiasticamente ao número apresentado, batendo palmas, conversando entre si durante a apresentação e, em alguns momentos, levantando de suas cadeiras simples de madeira. A partir desse grupo, Keaton coloca em foco a questão do reconhecimento, trabalhada durante todo o número.

Além da paródia e do cômico, outro processo utilizado por Keaton capaz de provocar o distanciamento se torna o principal ponto do conjunto ideológico de *The Playhouse*: o estranhamento da plateia. Como explica Anatol Rosenfeld sobre o teatro épico, os processos trabalhados por Brecht visam suscitar no público uma atitude crítica. Para que esse objetivo seja atingido, é necessário que a plateia comece a estranhar aquilo que o hábito lhe tornou familiar. Afinal, só esse estranhamento retiraria da realidade sua qualidade imutável aparente provocada pelo familiar¹⁸⁸. A teoria é dialética: a anulação da familiaridade da situação habitual, a ponto de causar estranhamento a nós mesmos, transforma em grau mais elevado esta situação, que se torna mais conhecida e mais familiar. Através do estranhamento, há uma maior compreensão da realidade; é um distanciamento que aproxima¹⁸⁹.

Temo aqui mais uma afinidade entre o teatro épico e *The Playhouse*, pois Keaton trabalha esse estranhamento a partir do sonho e dos elementos surreais presentes no mundo real da personagem. Para causar esse efeito, o absurdo do sonho é levado à realidade de Keaton e repetido diversas vezes, despertando o estranhamento de sua personagem e o nosso ao mesmo tempo. Analisemos, então, o último tema central do curta, que unirá as possibilidades apresentadas por ele: a questão do duplo.

¹⁸⁷ O que justificaria a definição de Penelope Gilliat. Aparentemente, a mulher de luvas longas já fora casada com alguém de uma classe social mais elevada que seu atual marido.

¹⁸⁸ Cf. ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico.*, op. cit., p. 34.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 35.

2.3 Uma realidade espelhada

Embora acompanhemos em *The Playhouse* a cena em que Keaton acorda, demarcando a transição entre o sonho e a realidade da personagem, percebemos, através das rimas visuais analisadas, que os limites entre o mundo onírico e o real são borrados ao longo da narrativa. Todavia, existe uma temática no curta que deixará esse apagamento ainda mais claro, mostrando certa confusão da personagem dentro do mundo real: a questão do duplo. Nos últimos instantes do sonho de Keaton, vemos, em plano geral, uma floresta estampada no pano de fundo do teatro. Nesse momento, dois Keatons entram no palco, um de cada lado. Ambos se vestem da mesma maneira, com as roupas mais características das personagens de Buster Keaton: calças muito largas, sapatos bem maiores que os pés, uma gravata e o famoso *flat hat* que se tornou a parte mais marcante de seu vestuário.

Cabe aqui um maior desenvolvimento sobre a vestimenta apresentada, já que essa foi usada diversas vezes por Keaton, principalmente em seus trabalhos com curtas-metragens. Em sua primeira aparição nas telas de cinema, no curta de Roscoe Arbuckle, *The Butcher Boy* (1917), Keaton entra em cena usando sapatos maiores que seus pés, um macacão largo e um chapéu plano. Como conta Marion Meade:

Na parada de Keaton pelo guarda-roupa, ele foi vestido com um macacão largo, uma gravata de clipe, e um *flat porkpie hat*. No vaudeville, ele e Joe¹⁹⁰ usavam chapéus flexíveis idênticos. O chapéu que se tornou sua marca registrada, tão familiar quanto o bigode de Chaplin ou a boca de Clara Bow, foi inicialmente selecionado naquele dia por ele ou Arbuckle, ou até pelo departamento de figurino.¹⁹¹

Ao longo de seus trabalhos seguintes, Keaton substituiu o macacão por calças ainda mais largas, seguradas por um suspensório, mas manteve a gravata, os sapatos grandes e seu já conhecido *flat hat*¹⁹². Quando passou a trabalhar com longas-metragens, o figurino de Keaton apresentou maiores variações. Entretanto, seu traje característico continuou sendo uma das principais marcas que possibilitavam o reconhecimento do ator por parte do público, principalmente porque, durante a época dos curtas, as personagens de Keaton levavam sempre

¹⁹⁰ Joseph Keaton, pai de Buster Keaton.

¹⁹¹ MEADE, M., op. cit., p. 62.

¹⁹² Em *The Butcher Boy* (1917), a *gag* que introduz Keaton no cinema gira em torno do chapéu de sua personagem. Durante sua interação com Arbuckle, este coloca o melaço comprado por Keaton dentro de seu chapéu, que gruda em sua cabeça quando ele o coloca de volta para sair da loja. A *gag* inteira acontece enquanto Keaton tenta se livrar do chapéu e acaba ficando preso até no chão do lugar.

seu próprio nome. Tal traço aproxima mais uma vez o trabalho de Keaton à *commedia dell'arte*. Como explica Angela de Carvalho sobre as personagens desse gênero teatral:

A cada personagem-tipo correspondiam uma máscara e um traje específicos. Cada personagem apresentava também traços de caráter e de comportamento mais ou menos fixos. Isto determinava o pronto reconhecimento, por parte dos espectadores, dos personagens e de suas atitudes básicas, assim que eles despontavam na cena. Deste modo estava garantida a comunicação com plateias tão heterogêneas, que falavam, inclusive, diferentes línguas ou dialetos.¹⁹³

Assim como na *commedia dell'arte*, as personagens vividas por Keaton em seus curtas-metragens não traziam apenas vestimentas idênticas, mas pareciam ser praticamente a mesma pessoa vivendo diferentes situações. Embora entrasse em cena vestido de outra maneira em alguns momentos, seja como o presidiário de *Convict 13* (1920) ou o espantalho de *The Scarecrow* (1920), em ao menos alguma cena de cada curta, Keaton apareceria usando seu traje clássico. Em *The Playhouse* não é diferente, e o figurino trajado pela dupla de Keatons ao final do sonho será o mesmo do funcionário do teatro durante seu dia de trabalho nos bastidores.

Ao entrarem no palco, cada um com uma bengala na mão, os dois Keatons iniciam seu número de dança. Como já comentamos ao tratarmos da simetria no curta, ambos executam os mesmos passos, porém não de forma completamente idêntica, o que evidencia que Keaton filmou sua atuação mais de uma vez, assim como quando interpretou os músicos da orquestra, os menestréis e os espectadores. Keaton poderia ter utilizado diversas técnicas mais simples nessa tomada, mas preferiu usar o mesmo recurso presente anteriormente. Como menciona Gabriella Oldham:

O número de Busters por tomada pode ter diminuído, mas eles continuam a aparecer. Dançarinos vestidos de Buster¹⁹⁴ agora entram separadamente, se encontram no centro do palco, giram bengalas, dançam sapateado, chutam e arrastam os pés. Eles não se cruzam ou se tocam (eles não podem, estando em seus cubículos), mas seus passos variam o suficiente para nos assegurar de que temos dois Busters dançarinos separados, não sobreposição ou reflexão de espelho. Em um palco ao vivo, dois dançarinos podem acompanhar um ao outro para sugerir gêmeos, ou espelhos podem

¹⁹³ CARVALHO, A. “A *commedia dell'arte*”. In: NUÑEZ, C. F. P et al. *O teatro através da história. Vol. 1 – O Teatro Ocidental.*, op. cit., p. 58.

¹⁹⁴ O termo utilizado é “Bustersuit”, que provavelmente se refere à vestimenta utilizada por Keaton em grande parte de seus curtas-metragens.

refletir imagens reversas; gêmeos idênticos são a realidade suprema. Aqui, não existe acompanhamento, espelho ou gêmeo; apenas Buster 1 = Buster 2.¹⁹⁵

Apesar de ser um excerto breve, com menos de um minuto de duração, o número dançante dos Keatons evoca o tema do duplo mais claramente que as aparições anteriores do ator. Enquanto os diferentes Keatons tocavam instrumentos díspares, dois menestréis apareciam em *blackface* e cada espectador-Keaton apresentava uma caracterização específica, aqui os dois Keatons são idênticos e executam a mesma coreografia no palco, fazendo com que apenas sua execução varie de um para o outro. A *gag* também enfatiza como o tema pode ser abordado no teatro e no cinema. Através do quadro, Keaton nos mostra uma técnica que pode ser utilizada apenas enquanto recurso cinematográfico, sem nos deixar esquecer de que o cenário de seu filme é o palco de um teatro, onde tal apresentação desenvolvida pela mesma pessoa seria fisicamente impossível.

Momentos depois, ao acompanharmos Keaton em seu real dia de trabalho, encontramos uma tomada que dialoga com essa cena. Em sua primeira tarefa do dia, Keaton seria responsável por vestir o macaco que ele deixa escapar, o que o faz caracterizar-se como o primata para substituí-lo. Quando observamos em plano médio o ator de bigode e Keaton se prepararem para entrar em cena na coxia do teatro, um detalhe pode chamar a atenção do espectador: ao lado de Keaton vemos uma tela na qual está pintada uma floresta (figura 2.10). Esse é o mesmo cenário utilizado na apresentação dos Keatons dançarinos (figura 2.9). Além disso, o macaco de Keaton se veste da mesma maneira que o homem de bigode que contracenará junto a ele, com uma cartola, terno e gravata borboleta, e uma bengala na mão. Assim, o sonho de Keaton se espelha em sua realidade através de mais uma rima visual, trabalhando a questão do duplo presente na relação entre o homem e o primata que deve imitá-lo em cena.



Fig. 2.9



Fig. 2.10

¹⁹⁵ OLDHAM, G., op. cit., p. 126.

Após o número de dança, Keaton é acordado e inicia seu dia de trabalho varrendo os bastidores do teatro. Na tomada seguinte, uma abertura para plano geral nos permite ver uma maior parte da parede dos bastidores, enquanto acompanhamos a chegada de duas mulheres vestidas de forma idêntica, cada uma carregando uma mala. Elas se aproximam de Keaton, que ainda não as vê, pois está abaixado empurrando a sujeira para dentro do buraco que abriu no solo. As mulheres param uma de cada lado seu, evidenciando mais uma vez a simetria dos enquadramentos do filme (figuras 2.11 e 2.12). Ao olharmos mais atentamente, percebemos que não é apenas em relação às roupas que elas se assemelham, mas que são gêmeas em cena, o que imediatamente nos remete à tomada dos dançarinos, já que, como afirma Gabriella Oldham, “o uso de gêmeas – na verdade, duas mulheres que são muito semelhantes, uma sendo Virginia Fox – faz lembrar a ilusão de ótica que Keaton utilizou anteriormente consigo mesmo.”¹⁹⁶ Depois de se posicionarem, uma delas o cutuca e ele a olha, sem notar ainda a presença da outra ao seu lado.



Fig. 2.11



Fig. 2.12

Assim como no número de dança, aqui a simetria do quadro também participa ativamente do tema do duplo no curta, fazendo com que mais uma vez o cenário, os objetos e as personagens sejam colocadas em uma relação de equidade frente à câmera. Contudo, há uma variação. Enquanto no sonho da personagem visualizamos a dupla de Keatons lado a lado, se movimentando quase da mesma maneira, na tomada das gêmeas temos um espelhamento, isto é, se dividíssemos o quadro ao meio na vertical, a impressão que teríamos é de que cada metade se reflete na outra como em um espelho.

Dá-se início, então, a uma *gag* do curta que unirá a questão do duplo a outra temática já apresentada: o automatismo. Ao conversar com a moça que chama sua atenção, Keaton a guia até a porta à esquerda, marcada com o número 1. Quando retorna, ele ainda não percebe a outra gêmea, apanhando a vassoura para continuar a varrer. Em seguida, a segunda moça se dirige a ele e, imediatamente, percebemos sua confusão. Keaton dá uma volta, contornando a vassoura,

¹⁹⁶ ¹⁹⁶ OLDHAM, G. *Keaton's Silent Shorts: Beyond the Laughter.*, op. cit., p. 136.

mas ainda não se dá conta de que se trata de uma pessoa diferente, ou seja, sua personagem desempenha a função de varrer o chão de forma tão mecânica, por já estar habituada a fazer sempre a mesma tarefa, que deixa de perceber as mudanças no ambiente ao seu redor. Além disso, outra questão que traz comicidade à cena e possibilita a *gag* é o fato de nós espectadores sabermos o que está acontecendo desde o início, mesmo que Keaton não o tenha descoberto. Isso é possível justamente por causa do enquadramento da câmera, pois, devido ao plano geral, vemos a chegada de ambas as mulheres e podemos perceber que Keaton não tem total noção do que está acontecendo, uma vez que está olhando para baixo.

Ainda sem entender o ocorrido, Keaton guia a segunda gêmea até a porta à direita, de número 2. Ao voltar e pegar sua vassoura novamente, vemos que ambas as moças saem quase ao mesmo tempo, e que Keaton só dirige seu olhar para a porta 1, de onde vê a primeira gêmea sair. Ele, então, se assusta, não entendendo como a mulher que acabara de levar até a porta 2 poderia estar saindo pela 1. Confuso, Keaton corre até a porta 2 e a abre, procurando quem ele havia deixado ali, para depois acompanhar a primeira moça até a porta 1 mais uma vez. Enquanto isso, o plano geral nos permite ver a outra gêmea entrar em cena novamente e se posicionar em frente à porta 2. Quando Keaton se vira, dá de cara com a mulher, espantando-se novamente. Ainda na mesma tomada, vemos a primeira jovem sair pela porta 1, o que coloca mais uma vez as três personagens juntas no enquadramento da câmera, cada moça em frente a uma porta e a personagem de Keaton ao centro, agora olhando de um lado para o outro, atônita.

Além de trabalhar com a percepção do espectador versus a falta de percepção da personagem, a *gag* amplia o tema do duplo. Nessa sequência, Keaton nos mostra um dos métodos mais utilizados no teatro para a apresentação do tema: a presença de irmãs gêmeas. Todavia, sua escolha é interessante, pois, enquanto nos palcos (dentro da narrativa) ele opta por utilizar o recurso cinematográfico da montagem, nos bastidores do teatro, aos quais apenas os espectadores do filme têm acesso, vemos duas pessoas diferentes em cena. Assim, a construção das *gags* no filme estabelece, além de um paralelo entre o sonho e a realidade, uma relação entre os processos de elaboração no cinema e teatro, mostrando como um mesmo tema poderia ser trabalhado nesses diferentes âmbitos.

Outro ponto curioso e que evoca o absurdo é em relação às portas presentes na *gag*. Nessa sequência, cada cômodo aparece como um lugar isolado, ou seja, sem conexão com os demais. Para que a confusão de Keaton exista, é preciso que cada porta leve a um espaço diferente, incapaz de ser acessado de outra maneira que não pela porta da frente. No entanto,

durante a perseguição entre o gerente de palco e a personagem de Keaton, ao final do curta, ambos se movem trocando de espaços, como se os ambientes se conectassem por dentro, o que seria impossível se a primeira configuração espacial fosse a real. Os dois momentos fazem parte da realidade de Keaton, o que demonstra mais uma vez como o surreal continua presente no curta mesmo depois do término do sonho.

E o tema continua na *gag* seguinte, trazendo mais um elemento e concretizando o efeito do espelhamento. Assustado por ver duas mulheres idênticas, Keaton corre, e um corte nos mostra sua entrada na sala com a placa “Property Room”. Em um teatro, essa sala é utilizada para o armazenamento de objetos usados em cena e está repleta de utensílios como quadros, baldes, cestas e vassouras. Ao entrar na sala, Keaton fecha a porta e, ainda confuso, retira uma garrafa do bolso, colocando-a sobre uma cômoda à sua direita. Nesse momento, um novo quadro nos traz um plano médio com a parede e as duas portas onde estavam as gêmeas idênticas, e podemos ver um dos demais funcionários do teatro, que havia desmontado o quarto onde Keaton dormia, posicionando dois espelhos perpendicularmente. Voltamos para Keaton dentro da sala repleta de objetos e o vemos sair às pressas. Um corte nos leva a um enquadramento em plano geral mais uma vez totalmente simétrico. Nele, acompanhamos Keaton se aproximando dos dois espelhos, de costas para a câmera, e posicionando-se exatamente entre os dois. Todavia, agora cada uma das gêmeas se olha em um dos espelhos e nós espectadores, assim como Keaton, podemos ver não apenas duas mulheres idênticas, mas quatro delas, pois o reflexo de cada uma é perfeitamente enquadrado pela câmera devido ao posicionamento dos espelhos. A surpresa de Keaton é tão grande que ele se vira para câmera, encarando-nos, como se nos perguntasse com o olhar se estamos vendo o mesmo que ele (figuras 2.13 e 2.14). Mais uma vez a participação do espectador é requisitada, e o efeito da *gag* só é possível porque sabemos que se trata de duas mulheres diferentes em frente a dois espelhos, colocados no local após a saída de Keaton e ignorados por ele por causa de seu estado de perplexidade.



Fig. 2.13



Fig. 2.14

Temos como foco para o tema do duplo o novo elemento apresentado: os espelhos, outro recurso muito utilizado no teatro quando se pretende trabalhar essa temática. Ao se deparar com a visão de quatro mulheres, Keaton fica ainda mais desorientado, e nos lembramos de nossas primeiras impressões ao assistirmos ao sonho no começo do curta. A principal diferença entre nós e a personagem de Keaton é que, como desde o início já sabíamos se tratar de uma obra cinematográfica, nós aceitamos o estranhamento causado pela presença de tantas fisionomias idênticas. Em contrapartida, Keaton, após despertar, se sente perseguido pelo tema de seu sonho na vida real.

Ainda na mesma tomada, Keaton aperta os próprios braços, como se tentasse descobrir se ainda está dormindo, arruma suas roupas e se vira para tentar lidar com a situação. Porém, ele não consegue, e sai correndo para a sala de objetos novamente. Lá dentro, o vemos apanhar a garrafa que havia depositado sobre a cômoda e jogá-la no chão. Em seguida, ele abre um caderno que se encontra em cima da cômoda e um corte nos leva para sua mão escrevendo no papel em *close-up*. Assim, lemos: “Eu decido nunca mais beber. B.” Compreendemos que ele havia quebrado a garrafa momentos antes por ter relacionado sua visão das mulheres duplicadas e, instantes depois, quadruplicadas, à bebida. Então, um corte traz Keaton de costas para nós em plano médio, olhando para baixo em direção ao papel onde acabara de escrever. Ao fundo, podemos visualizar três espelhos pequenos e seu rosto refletido em cada um deles. Mais uma vez, o espectador compreende algo antes da personagem e pode até antecipar a *gag* que está por vir. Keaton retira seu chapéu, abanando-se com ele, e olha para frente, encarando seu rosto triplicado nos espelhos. Seu olhar vai de um ao outro e, transtornado, ele corre. Deste modo, a nova *gag* reforça ainda mais a relação entre o sonho e a realidade, já que agora vemos novamente mais de um Keaton em cena.

Ao voltarmos para o plano que traz as gêmeas entre os espelhos, observamos Keaton mover um deles e finalmente compreender o que de fato acontece. Contudo, enquanto as mulheres falam com ele, Keaton ainda toca em seus braços, como se procurasse certificar-se de que elas são reais. Quando se dá conta da situação, ele corre mais uma vez à sala de objetos e, rapidamente, volta a escrever no caderno, acrescentando à frase escrita sobre não beber mais: “mas da mesma forma”.

Enquanto no sonho o tema do duplo é abordado com certa naturalidade, isto é, motivando nossa aceitação ao longo de cada trecho, a sequência que envolve as gêmeas e os espelhos trabalha essa questão a partir do estranhamento da personagem de Keaton. A temática

ilustra o conceito do “estranho familiar” definido por Freud em seu ensaio escrito um ano após o término da Primeira Guerra. O termo original é apresentado como *unheimlich*, e trata do inquietante como algo assustador que remonta ao que é há muito conhecido, ou seja, ao bastante familiar¹⁹⁷. De acordo com Freud, baseado no trabalho de Ernst Jentsch, a condição essencial para o surgimento do inquietante é a incerteza intelectual. Sendo assim, quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais difícil será para ela ter a impressão de algo inquietante.¹⁹⁸ E essa é exatamente a base para a criação do inquietante na *gag* descrita. A constante sensação de angústia vivenciada por Keaton ao visualizar tantas figuras familiares (sendo as mulheres nos espelhos ou seu próprio reflexo) é a sua falta de percepção em relação às mudanças que ocorrem nos diversos ambientes, o que demonstra que o *unheimlich* surge a partir da união das *gags* de automatismo e duplicidade.

Ao examinar situações a partir do conceito descrito, Freud afirma que Jentsch relacionou ao inquietante a dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo, ou, inversamente, de que um objeto inanimado não esteja, invocando nisso a impressão deixada por figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados.¹⁹⁹ Encontramos alguns dos exemplos levantados por Jentsch nos trabalhos de Keaton justamente por causa da já apresentada falta de distinção de valor entre os objetos e as personagens feita pela câmera. Na *gag* comentada dos manequins em *The Goat* (1920), por exemplo, visualizamos a confusão de Keaton entre os bonecos e os homens da fila, tomando o que é inanimado por outro ser humano. Utilizamos tal *gag* ao abordarmos o tema do automatismo nos curtas de Keaton, e visualizamos a inquietação da personagem na cena quando os bonecos são retirados, o que mais uma vez mostra a necessidade do automatismo para que o inquietante surja a partir da temática do duplo. Já na *gag* das gêmeas em *The Playhouse*, Keaton vê os reflexos nos espelhos como se fossem seres animados, e é essa confusão que aumenta a sensação de angústia e perplexidade da personagem.

Freud também trata da relação entre a repetição e o estranho familiar. Segundo o psicanalista, “apenas o fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo, e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos

¹⁹⁷ Cf. FREUD, S. “O Inquietante”. In: *Sigmund Freud: obras completas volume 14. História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2010, p. 331.

¹⁹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 332.

¹⁹⁹ Cf. *Ibid.* p. 340.

apenas de acaso”²⁰⁰. Ademais, a impressão do inquietante seria ainda mais forte se o tempo decorrido entre uma manifestação e outra fosse menor, ou se a pessoa vivenciasse numerosas experiências iguais²⁰¹. No curta, são as reminiscências do sonho na realidade da personagem, e suas diversas reaparições seguidas, que vão ampliando sua surpresa até que essa se torne uma sensação de angústia, fazendo-o reparar mais nas repetições que na presença dos espelhos.

Além disso, ao abordar a questão do inquietante na literatura, Freud afirma que o que causa essa sensação na personagem não obtém o mesmo resultado no leitor, pois este conhece o ambiente em que ela está inserida. Assim, tem para nós um efeito irreversivelmente cômico aquilo que é inquietante para a personagem²⁰². Por essa razão, a exposição da realidade (que Keaton desconhece) para nós enquanto espectadores, através dos planos gerais e dos enquadramentos precisos da câmera, se mostra essencial para a criação do cômico na sequência, e podemos compreender como a situação vivida por Keaton se torna engraçada para quem assiste.

Finalmente, em certo momento de seu ensaio, a partir de observações de Schelling, Freud nos explica que *unheimlich* seria tudo aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu²⁰³, havendo uma relação entre a angústia e a repressão, pois o angustiante seria algo reprimido que retorna²⁰⁴. Tal afirmação diz muito sobre por que podemos ler a sequência das mulheres e dos reflexos como um ponto central para a interpretação do curta. O conjunto de *gags* das gêmeas aparece logo após o sonho de Keaton, quando este inicia suas tarefas no teatro, e acaba indicando ao espectador, tendo o tema do duplo como base, que algo reprimido retornará constantemente à sua realidade. É a partir dessa sequência que temos a indicação de que não devemos dividir o curta entre sonho e realidade, mas entre sonho e espelhamento, ou seja, desde seu despertar, Keaton vivenciará uma realidade espelhada. Por essa razão, procuramos demonstrar que as rimas visuais presentes no curta não são tomadas idênticas entre o sonho e a realidade de Keaton, mas reminiscências das questões trabalhadas no mundo onírico. Enquanto em seu sonho, Keaton ocupa todas as funções existentes no teatro, problematizando essa questão, em sua realidade espelhada vemos o trabalhador Keaton inserido em um esquema de trabalho marcado pela hierarquia, porém constantemente representando a

²⁰⁰ Ibid. p. 355.

²⁰¹ Cf. Ibid. p. 357.

²⁰² Cf. Ibid. p. 375.

²⁰³ Cf. Ibid. p. 338.

²⁰⁴ Cf. Ibid. p. 360.

vitória simbólica do trabalhador e a presença da solidariedade de classe e de cenários onde o trabalho não-alienado ainda se mostra possível.

Assim, retomando o conceito da “dialética da embriaguez”, vemos um afrouxamento da individualidade juntamente com um apagamento dos limites entre sonho e realidade e, deste modo, uma superação dessa oposição, que pretende despertar o espectador do “realismo rasteiro” da sociedade capitalista industrial. *The Playhouse* é, portanto, um curta que, como o movimento surrealista, apresenta inúmeras possibilidades que emergiram no campo do trabalho e da arte a partir do firmamento da indústria cinematográfica, sejam elas ligadas ao trabalho autoral e coletivo; ou em relação ao trabalho alienado e não-alienado. E tais horizontes, apresentados na ficção e motivados a serem reconhecidos pelo espectador, apenas o processo histórico se encarregaria de desenvolver.

Considerações Finais

Através do tema do duplo, Keaton une em *The Playhouse* o absurdo do mundo onírico ao estranhamento suscitado no espectador. Apesar de não estranharmos a presença das gêmeas, por conhecermos as configurações espaciais desconhecidas por Keaton, a cena evoca o inquietante presente no familiar que é repetido diversas vezes, fazendo-nos olhar para os primeiros minutos do curta, nos quais Keaton é o único ator em cena, de uma outra maneira. A sequência das gêmeas nos indica que, embora estejamos em um filme, a familiaridade da presença do absurdo também deve ser repensada, o que pode nos ajudar a identificar a paródia presente no sonho de Keaton. Por mais que aceitemos que ele ocupe diversas funções, a situação deve ser identificada como absurda, pois tanto o cinema como o teatro são obras artísticas construídas coletivamente.

Além disso, colocada logo no início do dia de trabalho de Keaton, a cena também nos motiva a ver sua realidade a partir das reminiscências de seu sonho, as quais são trazidas à tona a partir de constantes rimas visuais entre o mundo onírico e o real. Deste modo, os limites entre os dois mundos são apagados, e o absurdo passa a permear o dia de trabalho da personagem. As rimas lidam constantemente com a questão do trabalho no universo teatral e cinematográfico e, através dos elementos surreais e do cômico das *gags* do curta, o espectador é direcionado constantemente a um estranhamento em relação ao que antes seria tido com “um dia de trabalho normal”, fazendo-o refletir sobre sua própria realidade.

Assim, *The Playhouse* apresenta um conjunto ideológico que, tal como o surrealismo, questiona o que pertence à ordem do familiar presente na sociedade capitalista e apresenta uma “tentativa eminentemente subversiva de re-encantamento do mundo”²⁰⁵. Através das diversas possibilidades apresentadas, as quais demonstram a resistência do trabalhador através da solidariedade de classe, o curta propõe “um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro da sociedade capitalista industrial”²⁰⁶. Ao longo de suas *gags* vinculadas a esse conjunto ideológico, Keaton nos apresenta um imenso campo de experimentações e possibilidades, e um possível cenário de superação, marcado pela insubmissão do trabalhador. Afinal, não podemos confiar no “curso natural da história.”

²⁰⁵ LÖWY, M. A estrela da manhã: surrealismo e marxismo., op. cit., p. 9.

²⁰⁶ Ibid., p. 9.

Nos anos seguintes a *The Playhouse*, Keaton seguiu trabalhando com suas criações a partir do improviso, propondo maneiras inusitadas de utilização dos objetos e do espaço ao redor das personagens, além de requisitar a presença do espectador para a interpretação de suas narrativas não-lineares. Por essa razão, durante anos Keaton foi o *clown* da experimentação e da união entre o homem e a maquinaria controlada por ele.

Entretanto, em 1928, Keaton passou a fazer parte das linhas de produção das grandes produtoras cinematográficas, deixando de dirigir suas próprias obras e passando a encenar os enredos escolhidos pela sua contratante, a MGM. Os roteiros substituíram grande parte dos improvisos e as experimentações foram reduzidas àquelas que caberiam no orçamento previsto antes das filmagens. Porém, mesmo assim, ainda podemos ver a insubmissão do trabalhador Keaton em vários de seus filmes lançados após o início da década de 1930, nos quais o *clown* utilizará algumas das amarras da nova configuração da indústria cinematográfica de forma inventiva, passando até a criar *gags* faladas que traziam uma crítica ao novo método de trabalho no cinema, como em seu primeiro filme falado, *Free and Easy* (1931).

Seja através da pantomima ou de suas *gags* faladas, o foco de Buster Keaton ao longo de sua carreira sempre permaneceu o mesmo: retirar o espectador de sua posição de mero observador e colocá-lo como aquele que, assim como o ator ou o diretor, possui um papel na obra cinematográfica... E fora dela.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BRAVERMAN, H. **Trabalho e Capital Monopolista: A Degradação do Trabalho no Século XX.** Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

BUÑUEL, L. **Escritos de Buñuel.** Madrid: Páginas de Espuma, 2000.

CARROLL, N. **Comedy Incarnate: Buster Keaton, physical humor, and bodily coping.** Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2007.

CRIPPS, T. **Slow Fade to Black: The Negro in the American Film, 1900-1942.** New York: Oxford University Press, 1993.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, M. “Daumier, Eisenstein, Kirchheimer: artes visuais, cinema e a produção artística contemporânea.” In: **Revista Lumen et Virtus**, v. 6, nº13. set. 2015.

FABRIS, M.; SOARES, M. “Artes, negócios e a coreografia da guerra: a mercantilização do corpo em *The Company* de Robert Atman.” In: **Artefactum – Revista de estudos em linguagens e tecnologia.** Acesso em: 02 nov. 2018. Disponível em: <<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/258>>.

FREUD, S. **Sigmund Freud: obras completas volume 14. História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

GEHRING, W. D. **Parody as Film Genre: Never Give a Saga an Even Break.** London: Greenwood Press, 1999.

GRIEVESON, L; KRÄMER, P. (Ed.) **The Silent Cinema Reader**. New York: Routledge, 2004.

HAMMOND, P. (Ed.) **The Shadow and Its Shadows: surrealist writings on the cinema**. 3rd ed. San Francisco: City Light Books, 2000.

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

KEATON, B.; SAMUELS, C. **My Wonderful World of Slapstick**. New York: Da Capo Press, 1982.

KERR, W. **The Silent Clowns**. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1975.

KONIGSBERG, I. **The Complete Film Dictionary**. New York: New American Library Books, 1987.

LOTT, E. **Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class**. New York: Oxford University Press, 2013.

LÖWY, M. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A Jaula de Aço: Max Weber e o marxismo weberiano**. Tradução Mariana Echalar. 1^a ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

MCDONNELL, P. **On the edge of your seat: popular theater and film in early twentieth-century American art**. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

MEADE, M. **Buster Keaton: Cut to the chase, a biography**. New York: HarperCollins Publishers, Inc., 1995.

MEYERHOLD, V. “The Actor of the Future and Biomechanics”, In BRAUN, E. (Ed). **Meyerhold on theatre**. 4th ed. London: Bloomsbury, 2016.

NUÑEZ, C. F. P et al. **O teatro através da história. Vol. 1 – O Teatro Ocidental**. Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

OLDHAM, G. **Keaton’s Silent Shorts: Beyond the Laughter**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

ROSENFELD, A. **Cinema: arte e indústria**. 1^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O teatro épico**. 6^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SMITH, I. S. **Buster Keaton: the persistence of comedy**. Chicago: Gambit Publishing, 2008.

SOARES, M. “Reprodutibilidade técnica, arte e política”. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 131-136, jan./jun. 2014.

_____. “Benjamin, Brecht, Cinema”. **Revista Crop**, São Paulo, n. 14, pp. 23-33, 2010.

SOTIROPOULOS, K. **Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America**. Massachusetts: Harvard University Press, 2008.

SWEENEY, K. W. **Buster Keaton Interviews**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZINN, H. **A People’s History of the United States: 1942 – Present**. NYC: Harper Perrenial, 2003. Acesso em: 11 jan. 2018. Disponível em: <<http://historyisaweapon.com/defcon1/zinncoll.html>>.