



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

HALLYSON ALVES BEZERRA

**LUZES DAS CIDADES CHAPLINIANAS: AS RECEPÇÕES DAS URBS
REPRESENTADAS NA OBRA DE CHARLES CHAPLIN (1914-1957)**

CAMPINA GRANDE – PB

Fevereiro/2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

HALLYSON ALVES BEZERRA

**LUZES DAS CIDADES CHAPLINIANAS: AS RECEPÇÕES DAS URBS
REPRESENTADAS NA OBRA DE CHARLES CHAPLIN (1914-1957)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande – PB, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, na Linha de Pesquisa Cultura e Cidades, da área de concentração em História, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza

CAMPINA GRANDE – PB

Fevereiro/2018

B5741 Bezerra, Hallyson Alves.
Luzes das cidades chaplinianas : as recepções das URBS representadas na obra de Charles Chaplin (1914-1957) / Hallyson Alves Bezerra. – Campina Grande, 2018.
115 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2018.
"Orientação: Prof. Dr. Antonio Clarindo Barbosa de Souza".
Referências.

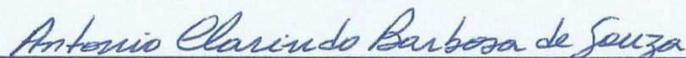
1. História - Cidades. 2. Cinema. 3. Charles Chaplin. I. Souza, Antonio Clarindo Barbosa de. II. Título.

CDU 778.5(043)

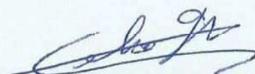
HALLYSON ALVES BEZERRA

**LUZES DAS CIDADES CHAPLINIANAS: AS RECEPÇÕES DAS URBS
REPRESENTADAS NA OBRA DE CHARLES CHAPLIN (1914-1957)**

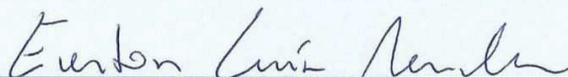
Banca Examinadora:



**Professor Doutor Antonio Clarindo Barbosa de Souza – PPGH/UFCG
Orientador**



**Professor Doutor Celso Gestermeier do Nascimento – PPGH/UFCG
Examinador Interno**



**Professor Doutor Everton Luis Sanches – Centro Universitário Claretiano
de Batatais
Examinador Externo**

**CAMPINA GRANDE – PB
Março/2018**

*Dedico aos que me acompanham
nesses onze anos de pesquisa: aos
leitores do Blog Chaplin.*

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor Deus, minha razão de viver, sem o qual minha vida não teria sentido, toda a gratidão pelo que tens feito por mim, meu Pai amado.

Àquelas que são parte da minha existência, mulheres fortes, que sempre me cercaram de exemplos positivos, formando a pessoa que sou: minha mãe, Margarete e minhas irmãs, Kallyne, Karina e Aluska, vocês são a tradução do cuidar de Deus. Vocês são o significado do que é família.

Aos amigos, pela compreensão, pelos muitos momentos de ausência necessária, durante a escrita desta dissertação: Harriet, Rosilene, Sandra, Moisés Benício, Moysés Barbosa, Thayanna, Franciele, Thiago Maradona, Thiago Palmeira e André Ouriques. E aos novos amigos, que conquistei durante a caminhada do mestrado e que já ocupam um espaço em minha vida: Yago, Hercília, Regina e Tatiane.

Aos amigos da Psicologia, que proporcionaram, a cada momento de compartilhar o andamento da minha pesquisa, conversar sobre a psique do criador do vagabundo, especialmente o Prof. Edmundo Gaudêncio, um mestre que se tornou amigo.

Aos ilustres professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFCG, pelos valiosos ensinamentos que se traduziram em enormes contribuições para a minha pesquisa.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Clarindo Barbosa de Sousa, por sua exponencial importância para esse trabalho, sobretudo nos momentos iniciais, quando da elaboração do projeto de pesquisa, além das várias demonstrações de companheirismo, comprometimento e sensibilidade, sendo muito além do que um orientador, mas um verdadeiro amigo.

O meu agradecimento à banca examinadora, Prof. Dr. Everton Luis Sanches e Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento, pela disponibilidade em avaliar essa dissertação. Suas contribuições se tornaram importantíssimas para o aprimoramento desta pesquisa. Gratidão.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), um agradecimento pelo incentivo, através do financiamento, através da bolsa de estudos, sendo essencial para a viabilidade desta pesquisa. Estendo o sentimento

de gratidão aos que compõem o Programa de Pós-Graduação em História, funcionários e coordenadores, pelo suporte em todos os momentos.

Finalizo com um ensinamento de Viktor Frankl: “Quando não podemos mudar uma situação, somos desafiados a mudar a nós mesmos”.

*“Mais do que máquinas, precisamos
de humanidade”
Charles Chaplin*

RESUMO

Charles Spencer Chaplin é um dos precursores da indústria cinematográfica hollywoodiana, deixando como legado, aproximadamente, oitenta filmes. Tendo sido um imigrante inglês nos Estados Unidos da América, deixou, ao longo da sua obra, várias narrativas construídas em cenários essencialmente urbanos. Na presente dissertação, intitulada “Luzes das Cidades Chaplinianas: As recepções das Urbs representadas na obra de Charles Chaplin (1914-1957)”, realizamos uma análise, a partir da relação Cinema-História, sobre como Charles Chaplin representou a cidade através do tempo, iniciando em suas primeiras produções de curtas-metragens até os filmes mais conhecidos, em longa metragem, como Luzes da Cidade e Tempos Modernos, evidenciando as suas práticas culturais, bem como as permanências e/ou mudanças durante o período em questão. Para tanto, a pesquisa fundamenta-se a partir da perspectiva da História Cultural, onde discutimos sobre a relação das obras chaplinianas, tendo como personagem central o homem andarilho (O Vagabundo) com as metrópoles urbanas do início do século XX.

Palavras-chaves: História. Cidades. Cinema. Charles Chaplin.

ABSTRACT

Charles Spencer Chaplin is one of the forerunners of the Hollywood film industry, leaving behind as a legacy of nearly eighty films. Having been an English immigrant in the United States of America, he left, throughout his work, several narratives constructed in essentially urban scenarios. In the present dissertation entitled "Lights of the Chaplinian Cities: The Receptions of the Urbs represented in the work of Charles Chaplin (1914-1957)", we conducted an analysis, from the relation Cinema-History, on how Charles Chaplin represented the city through time, Starting in his first short film productions to the most well-known films, in feature films such as City Lights and Modern Times, showing his cultural practices, as well as the permanences and / or changes during the period in question. In order to do so, the research is based on the perspective of Cultural History, where we discuss about the relation of Chaplin's works, having as central personage the wanderer man with the urban metropolis of the early twentieth century.

Keywords: History. Cities. Cinema. Charles Chaplin

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Representação de um local de exibição de filmes para operários.....	22
Figura 2. Fotografia da parte interna do Cinema Splott, no País de Gales.....	25
Figura 3. Fotografia da Westminster Brigde Road, em 1896.....	35
Figura 4. A mãe de Charles Chaplin: Hannah.....	43
Figura 5. Capa da rara foto-biografia de Charles Chaplin.....	45
Figura 6. Fotografia da fachada do Orfanato Hanwell.....	46
Figura 7. O Sr. Charles Chaplin (pai).....	50
Figura 8. Fotografia da faixada da casa em que Charles Chaplin viveu.....	57
Figura 9. Fotografia dos estúdios da Keystone, 1917.....	56
Figura 10. Cenas finais de “Making a Living” (1914).....	61
Figura 11. Cena do filme “Dia Chuvoso” (1914).....	63
Figura 12. Cena do filme “Carlitos entre o bar e o amor”.....	64
Figura 13. A praça como cenário.....	66
Figura 14. Cena do filme “Carlitos se diverte” (1915).....	68
Figura 15. Cena do filme “Carlitos Policial” (1916).....	70
Figura 16. Cena do filme “Carlitos limpador de vidraças” (1915).....	72
Figura 17. Cena do filme “Carlitos no Armazém” (1915).....	73
Figura 18. Cena do filme “A Casa de Penhores” (1916).....	75
Figura 19. Cena do filme “Rua da Paz” (1917).....	76
Figura 20. Cena do filme “O Imigrante” (1917).....	77
Figura 21. Fotografia da multidão que acompanha o discurso de Chaplin.....	78
Figura 22. Cena do filme “Vida de Cachorro” (1918).....	81
Figura 23. Cena do filme “Ombro Armas” (1918).....	81
Figura 24. Cena do filme “O Garoto” (1921).....	84
Figura 25. Cena do filme “Luzes da Cidade” (1931).....	86
Figura 26. Cena de Carlitos e a florista, em “Luzes da Cidade” (1931).....	87
Figura 27. Cena do filme “Tempos Modernos” (1936).....	90
Figura 28. Fotografia de Charles Chaplin em Pownall Terrace, 3.....	92
Figura 29. Cena do filme “Luzes da Ribalta” (1952).....	93
Figura 30. Fotografia aérea de Nova York, no filme “Um Rei em Nova York” (1957).....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
História e Cidades	12
Cinema e História	15
Curta metragem – os primórdios do cinema.....	19
CAPÍTULO I – As cidades e Chaplin	22
1.1 – O cinema enquanto ambiente	22
1.2 – as personagens nas cidades chaplinianas	27
CAPÍTULO II – As cidades de Chaplin	33
2.1 – A Londres vitoriana: infância e adolescência de Charles Chaplin	34
2.2 – Charles encontra o artista Chaplin	50
CAPÍTULO III – As cidades em Chaplin	59
3.1 – O início de Carlitos: caminhos pela Keystone.....	61
3.2 – A fase Essanay: uma nova fase para o vagabundo.....	66
3.3 – A fase Mutual: consolidação da fama de Chaplin em Hollywood.....	72
3.4 – First National: do curtas aos longas.....	78
3.5 – A era dos longas metragens.....	82
3.5.1 – Luzes da Cidade.....	85
3.5.2 – Tempos Modernos.....	88
3.5.3 – Luzes da Ribalta.....	91
3.5.4 – Um Rei em Nova York.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS.....	102
Referências bibliográficas	102
Sites consultados	104
Fontes fílmicas	105
Anexos.....	109

INTRODUÇÃO

História e Cidades

Apesar das reflexões modernas sobre a cidade como forma de organização social tenham o seu início, ainda no século XIX¹, foi no século seguinte que elas ocorreram de modo mais propício para os estudos, dado que foi nesse período que se acentuou o movimento de estabelecimento da população em centros urbanos, despertando um olhar mais sistemático sobre o fenômeno urbano. (BARROS, 2012, p. 7)

Assim, a cidade passou a ser analisada pelas diversas áreas do conhecimento, sobretudo, aquelas ligadas às Ciências Sociais e Humanas, preocupadas em problematizar as diversas formas de ser, fazer e viver no espaço urbano. Destaca-se a contribuição por parte do Urbanismo, ainda no século XIX, e a sua preocupação pela forma e funcionalidades, que ganharia diversas discussões da relação destes elementos com os seus desdobramentos sociais. Com isso, são diversas as abordagens teóricas e metodológicas a serem estudadas.

A aproximação da História com as cidades, segundo Pesavento (2007)², não é tão antiga, no que tange a sua apropriação como tema de estudos e pesquisas. De acordo com Barros (2012, p. 9), a “emergência da reflexão sobre a cidade” o tema que intentava reflexões sobre a urbe já estava presente na Antiguidade Clássica, porém, enquanto campo específico do saber, somente fora fundamentada teórica e metodologicamente, no século XIX.³

Muito se tem produzido sobre a História das cidades, na maioria delas na perspectiva de uma história oficial, comprometida com as origens, personagens que a fundaram, seguido por uma ou mais figuras de liderança. Esse fazer histórico ainda continua a existir e por vezes são utilizados como fontes para o historiador interessado em problematizar essa história “quantitativa e evolutiva”.

¹ O reino do urbano se instala já no século XIX. Na Inglaterra, por exemplo, mais da metade da população do país vive em centros urbanos a partir de meados do século XIX. E Londres, já contabiliza cerca de dois milhões e meio de pessoas. (CHOAY, Françoise. *O reino urbano e a morte da cidade*. In: Proj. História, São Paulo, (18), mai. 1999.)

² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. In: Revista Brasileira de História, vol. 27. n° 53. p.11-23

³ BARROS, José D’Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis, Vozes, 2012.

Pensadores da história cultural vêm agregando aos estudos sobre cidades um olhar mais sensível e menos quantitativo, no que diz respeito sobre o foco nos habitantes que nelas vivem, cheios de sensibilidades e sociabilidades.

É, sobretudo, essa dimensão da sensibilidade que cabe recuperar para os efeitos da emergência de uma história cultural urbana: trata-se de buscar essa cidade que é fruto do pensamento, como uma cidade sensível e uma cidade pensada, urbes que são capazes de se apresentarem mais 'reais' à percepção de seus habitantes e passantes do que o tal referente urbano na sua materialidade e em seu tecido social concreto. (PESAVENTO, 2007, p.14)

No alvorecer do século XXI, os olhares sobre as cidades, sobretudo quando se realiza uma digressão ao século passado, abordam não apenas os aspectos econômicos e sociais, mas, como discute Pesavento (2007), “na e sobre a cidade, ou seja, com o imaginário criado sobre ela”.⁴ A proposta de se estudar a urbe, sob a perspectiva da história cultural, requer voltar-se para os aspectos que envolvem os discursos, imagens e práticas sociais de representação da cidade.

A cidade representa o que se poderia chamar de um campo de pesquisa e discussão interdisciplinar: trabalham sobre ela não só os historiadores como geógrafos, sociólogos, economistas, urbanistas, antropólogos. O que cabe destacar é a abordagem introduzida pela História Cultural: ela não é mais considerada só como um lócus, seja da realização da produção ou da ação social, mas sobretudo como um problema e um objeto de reflexão. Não se estudam apenas processos econômicos e sociais que ocorrem na cidade, mas as representações que se constroem na e sobre a cidade. Indo mais além, pode-se dizer que a História Cultural passa a trabalhar com o imaginário urbano, o que implica resgatar discursos e imagens de representação da cidade que incidem sobre espaços, atores e práticas sociais. (PESAVENTO. 2006, p. 77-78)⁵

Sandra Jatahy Pesavento, em “Cidades visíveis, cidades invisíveis, cidades sensíveis” problematiza o estudo das cidades não mais com o intuito de se buscar somente um “tempo das origens” ou ênfase nos processos econômicos e sociais, mas a cidade vista também a partir de uma história cultural, que proporcionou uma nova abordagem ao fenômeno urbano. A compreensão da cidade enquanto lugar que “comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de

⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. In: Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53. p. 15

⁵ Ver PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Correntes, campos temáticos e fontes : uma aventura da História*. In: História e História Cultural. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

interação e oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos”. A cidade, segundo Pesavento, é também *sociabilidade e sensibilidade*.

Com a revolução epistemológica desencadeada pela Escola dos *Annales*, a partir de 1929, e que tem seu auge nos anos de 1960-1989, com a chamada terceira geração dos *Annales*, as cidades passaram a ser vistas como objetos de pesquisa histórica por comportarem nelas as mais variadas manifestações do espírito e da engenhosidade humanas. Embora antes de 1980 já existissem estudos específicos sobre a cidade na história, como o de Fustel de Coulangens (*A cidade antiga*, 1961) e o clássico de Lewis Mumford (*A Cidade na História*, 1998), será com a ampliação dos temas, das fontes das possibilidades de abordagens abertas pelos *Annales*, que as cidades vão figurar como este repositório de temas e sub-temas de inquirição. (SOUSA. 2010, p. 7).

Para Brescianni, autora de “História e Historiografia das Cidades”, as cidades são uma “experiência visual”. Para o olhar atento do historiador, envolto ao fascínio pelo passado, não é difícil ser impactado pela história das/nas cidades, seus moradores, seus espaços, suas produções culturais e tramas sociais. Seu trabalho parte de uma pesquisa na produção acadêmica internacional - e logo depois nacional – sobre as questões relativas às cidades, fazendo, em seguida, um recorte na cidade de São Paulo, período republicano.

Ainda em seu artigo, ela expõe a questão das moradias (e a falta delas) nas modernas metrópoles mundiais, tendo sido um problema antigo, segundo a autora, que trata de questões como os fenômenos de intervenções urbanas e problemas sociais provenientes delas (como o sanitarismo, por exemplo). Podemos dizer que este estudo está focado na materialidade da cidade – edificações, traçados de ruas, intervenções, urbanização.

Ainda de acordo com Pesavento (2007) as cidades fascina porque, segundo ela, suas origens estão ligadas aos elementos que são essenciais para o surgimento das civilizações, como a escrita e os assentamentos urbanos. A cidade torna-se, também, fonte para as mais diversas representações:

fosse pela palavra, escrita ou falada, fosse pela música, em melodias e canções que a celebravam, fosse pelas imagens, desenhadas, pintadas ou projetadas, que a representavam, no todo ou em parte, fosse ainda pelas práticas cotidianas, pelos rituais e pelos códigos de civilidade presentes naqueles que a habitavam. (PESAVENTO, 2007, p.11)

Os homens têm problematizado a cidade a partir de uma série de imagens e metáforas. Segundo Barros (2012) a compreensão do fenômeno urbano para os

cientistas sociais é perpassada pelo uso de tais metáforas, como a de altura, para expressar níveis diferenciados de hierarquia social; as metáforas espaciais de “centralidade” e “periferia” ligadas às discussões relacionadas às relações de poder, a metáfora da rede, associada às interações e relacionamentos sociais em sua diversidade; a metáfora do ímã, remetendo à questões de atração, para estabelecer a relação da cidade com os seus habitantes e com as demais cidades circundantes.

Sob a perspectiva das cidades como artefatos urbanos, Barros cita Lynch (2012), ao classificá-las em três categorias básicas: as cidades cósmicas, em que o seu traçados podem ser contemplados a uma certa distância, são concebidos na intenção de entender a sua espacialização a partir de objetivos intencionais (com padrões religiosos ou místicos, por exemplo). Seria Brasília um exemplo de cidade cósmica, uma vez que o seu traçado foi concebido para atender um padrão arquitetônico de modernidade, amplamente difundida na época; há também as cidades práticas, aquelas em que, na medida que crescem e experimentam um certo desenvolvimento, acrescentam novas partes e transformam as antigas; a terceira categoria analisada por Lynch é a das chamadas cidades orgânicas, aquelas que vão adaptando o seu terreno na medida em que crescem, não havendo planejamento e seus traçados vão se transformando como se fossem organismos vivos.

Essas imagens e metáforas, amplamente utilizadas pelos estudiosos da cidade, vão surgindo na medida em que surgem novos métodos, novas abordagens ou novas perspectivas advindas de cada disciplina que se propõe abordar a temática urbana.

Sob a perspectiva de agregar ao conhecimento histórico sobre cidades, todo o aporte discursivo que a narrativa fílmica já produziu ao longo dos seus mais de cem anos de existência é abrir uma gama de possibilidades de discussões no campo historiográfico sobre a urbe e aqueles que nela habitam (ram).

Cinema e História

Dentre as inúmeras inovações que o movimentado século XX produziu, certamente os meios de comunicação de massa tenham sido aqueles que mais

proporcionaram uma revolução em vários aspectos das sociedades que deles experimentaram. O cinema merece destaque entre tais meios de comunicação. Em *A Era dos Extremos*, Hobsbawm (2007) argumenta que o cinema pode ser definido como um dos mais importantes fenômenos culturais do século XX:

Só havia na verdade duas artes de vanguarda que todos os porta-vozes da novidade artística, em todos os países, podiam com certeza admirar, e as duas vinham mais do Novo que do Velho Mundo: o cinema e o jazz (HOBSBAWN, 2007, p.182)

Direcionado inicialmente à massa operária, portanto visto com certo desprezo pela elite do início do século XIX. Essa elite, inclusive, percebia o artista do cinema num nível muito inferior ao do teatro, sobretudo porque as primeiras produções fílmicas não eram ainda sonorizadas⁶. Na medida que as narrativas seguiam uma estrutura mais elaborada, com artistas que ganharam maior notoriedade mundial, a exemplo de Buster Keaton⁷ e Charles Chaplin, o cinematógrafo ganhou cada vez mais audiência e aos poucos foi sendo introduzido no cotidiano das cidades, até tornar-se não apenas um meio de diversão, mas, posteriormente, ganhar status de sétima arte.

O cinema, como observa Hobsbawn (2007), foi influenciando decisivamente a maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo. O apogeu de Hollywood deu-se, sobretudo, em razão do período entre-guerras, quando a Europa estava arrasada pelos combates, tendo um grande comprometimento da sua produção cinematográfica. Com a criação da indústria cinematográfica estadunidense, o cinema se popularizava cada vez mais.

Na verdade em um campo - a diversão e o que mais tarde veio a chamar-se de "meios de comunicação" - os anos entre-guerras viram uma reviravolta,

⁶ O primeiro filme sonorizado, ou seja, com diálogos audíveis, foi "O Cantor de Jazz" (The Jazz Singer), lançado em 1927. Foi uma revolução na indústria cinematográfica hollywoodiana, que passou a produzir praticamente todos os filmes com a nova tecnologia. A exceção foi Charles Chaplin, que relutou em inserir o som aos seus filmes mudos, já que era sem o som que o Vagabundo ficara conhecido. Assim, ele repudiava a ideia de fazer com que o Vagabundo, que se expressava através de pantomimas, passasse a emitir sons. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2037/> acesso em 05/12/2017, às 07:25h.

⁷ Buster Keaton é considerado pelos críticos de cinema como um dos maiores comediantes da primeira era do cinema. Assim como Charlie Chapin, Keaton nasceu na época do prestígio do Vaudeville, tendo ingressado no cinema e dirigido, a partir de 1920, os seus próprios filmes. Em 1952, participou do filme "Luzes da Ribalta", quando, na ocasião, contracenou com Chaplin numa importante cena de 10 minutos. Faleceu com câncer de pulmão, em 1966.

pelo menos no mundo anglo saxônico, com o triunfo do rádio de massa e da indústria de cinema de Hollywood, para não falar da moderna imprensa ilustrada de foto-gravura (...). Talvez não seja tão surpreendente o fato de que as gigantescas casas de exibição cinematográfica se tivessem erguido como palácios nas cinzentas cidades do desemprego em massa, pois os ingressos de cinema eram extremamente baratos, e tanto os muito jovens como os velhos, mais atingidos pelo desemprego de então e depois, tinham tempo de sobra e, como observaram os sociólogos, durante a Depressão era provável que maridos e mulheres partilhassem juntos mais atividades de lazer que antes. (HOBBSAWN, 2007, p 105.)

Os estudos que envolvem as discussões a partir do uso das produções audiovisuais têm ganhado bastante espaço na historiografia contemporânea, sobretudo a partir da década de 70, com os estudos realizados pelo historiador francês Marc Ferro.

Segundo Ferro (1992), o filme fora visto com certa “desconfiança” por parte dos historiadores, somente tendo sido considerado como documento - possível de ser pesquisado, estudado, problematizado – alguns anos depois.⁸

Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1992, p. 86)

Portanto, “desde que o cinema virou arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam”.⁹

O filme, enquanto produto cultural, produzido por um determinado grupo social, está sujeito à subjetividade intrínseca de criação e interpretação própria de cada grupo (Chartier, 1990).¹⁰

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p.17)

⁸ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁹ Idem.

¹⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1990.

Mais do que mero entretenimento, o cinema é hoje objeto de trabalho do historiador, pois o filme se revela um importante recurso a ser problematizado. É um documento “escrito” através de imagens em movimento.

O filme representa não apenas a história que se propõe contar, mas infere-se na perspectiva de que a sua construção está sujeita às influências do tempo histórico que o mesmo foi produzido. Ele é uma representação construída a partir de um roteiro e envolve-se numa teia de acontecimentos, sensibilidades e percepções próprias dos sujeitos envolvidos na sua criação. Assim, compreendido também como monumento, nas palavras de Jacques Le Goff:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (...). É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção do documento-monumento (LE GOFF, 2003, p.102-103).

O discurso que vigorou, até a fundação da Escola dos Annales, onde afirmara que o instrumento do historiador limitava-se ao texto e a oralidade, tem sido revisto – até mesmo desconstruído – por historiadores dedicados aos estudos a partir de fontes visuais, como a fotografia e o cinema. No caso do cinema, desde os estudos efetivados por Marc Ferro, ainda na década de 1960, vêm trazendo novas perspectivas sobre a relação Cinema-História. Essa consideração vai além dos registros visuais, realizados com o objetivo único de se documentar a cidade tal como ela é. O filme, produzido a partir de um roteiro, agrega em si uma própria metodologia de pesquisa, buscando representar não apenas as personalidades e falas dos personagens, mas o espaço onde eles interagem. “Imagens de cidade são representações, factíveis ou não, baseadas em cidades existentes, e elas descortinam para o historiador um panorama fascinante de rastros do passado.” (PESAVENTO, 2007, p. 22)

De acordo com Nóvoa (2008)¹¹ para o historiador não interessaria estudar o cinema de um ponto de vista, segundo ele, estritamente estético. A capacidade de compreender os aspectos técnicos (linguagens, truques de montagens, ler os

¹¹ NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.

planos, por exemplo) pode ser de grande auxílio para compor o arsenal do historiador, como forma de se construir uma pesquisa – que tenha como fonte o filme, de forma mais completa.

Nesse sentido, percebemos que o estudo acerca das cidades, a partir da relação Cinema-História, encontra uma ampla gama de possibilidades de análises no que diz respeito não apenas aos aspectos sociais e econômicos, mas também políticos e culturais.

Essa relação do cinema com a história, presente nesta pesquisa, foi realizada a partir da análise da obra fílmica de Charles Chaplin, a partir da década de 1910, até a década de 1950. Uma boa parte desta vasta produção é de curta-metragens e outra, de média e longa metragem. O leitor, nesse momento, pode perguntar o porquê do nosso interesse também nos filmes de curta duração. Essa questão é importante, uma vez que para muitos historiadores do cinema, sobretudo da vida e obra de Chaplin, comumente concordam que essa primeira fase de produções foi importante não apenas por elevar a carreira deste, mas contribuiu para o início de um processo criativo que resultou em inúmeros filmes que extrapolam o limite da simples comédia pastelão, pelo contrário, são histórias repletas de senso crítico, sensibilidades e novas formas de fazer cinema.

O universo chapliniano e seu herói, Carlitos, corresponderam originalmente às mais variadas solicitações. Chaplin satisfez simultaneamente a sensibilidade mal saída do século XIX e a que procurava definir a fisionomia do século novo. Os 1800 prolongaram-se até 1914 e foi durante a Primeira Guerra Mundial que Chaplin floresceu (GOMES, 2015, p. 37)

Uma vez que incluímos os curta-metragens como fonte, nesta pesquisa, explicaremos brevemente a seguir, sobre esse gênero de filme e suas características, sendo o primeiro formato a ser utilizado na história do cinema.

Curta metragem – os primórdios do cinema

Quando os irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière apresentaram o cinematógrafo para um seleto grupo da elite parisiense, em 28 de dezembro de 1895, não imaginavam que a invenção tivesse pouco interesse

das classes mais abastadas da França. A nova tecnologia, portanto, ganhou simpatia inicial da classe trabalhadora francesa, depois inglesa e assim seguiu-se pelo resto do mundo.

As primeiras produções seguiram inicialmente o interesse por registrar cenas reais do cotidiano das cidades, como *A Chegada do Trem à Estação de Ciotat* ou *A Saída dos Operários das Usinas Lumière*, ambos filmes dos irmãos Lumière. Encantado pela invenção, Georges Méliès, proprietário e ator do *Théâtre Robert Houdin*, ilusionista profissional, iniciou dois anos depois dos Lumière a sua contribuição à hoje chamada arte cinematográfica. Saiu da mente de Méliès um cinema voltado para a ficção, como vemos *n'A Viagem à Lua*, de 1902.

O que havia de comum nesses filmes, além da ausência de cores e som, era o tempo. O que hoje conhecemos com curta metragem era o tipo padrão de se fazer filmes, até a estreia de *"The Story of Kelly Gang"*, produção australiana de 1906, com 70 minutos de duração.

Segundo Alcântara (2014, p. 16)¹², a definição do curta-metragem era associada a uma limitação técnica, ou seja, não tratava-se de uma escolha dos produtores, mas de uma única forma possível de se realizar os filmes, tanto do ponto de vista tecnológico como financeiro.

Sendo assim, um filme de curta metragem, embora não haja uma regra geral, geralmente dura cerca de 30 a 40 minutos. Por esse motivo, seu enredo costuma ter uma dinâmica mais acelerada, enfatizando uma estrutura narrativa que se desenvolva dentro do limite de um ou dois rolos de filmes.

No caso de Charles Chaplin, portanto, até realizar o seu primeiro filme de comédia de longa metragem, *O Garoto* (*The Kid*, 1921), ele já havia filmado mais de 60¹³ filmes, entre curtas e média-metragens.

A essa altura, o cinema há havia se popularizado em todas as camadas sociais, projetando-se para todo o planeta. A sua presença, enquanto ambiente, nas mais diversas cidades dos países do mundo, segundo Souza (2016, p. 7), “encantou qualquer pessoa que o tenha visto”¹⁴.

¹² ALCÂNTARA, Jean Carlos Dourado de. *Curta-metragem: gênero discursivo propiciador de práticas Multiletradas*. Cuiabá: UFTM, 2014.

¹³ De acordo com a coleção “Chaplin – A obra completa”, produzida pela Versátil Home Vídeo, em 2013.

¹⁴ SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de. *A cinematografização do cotidiano em Campina Grande (1945-1965)*. In: *Imagens que Seduzem: cinemas e sensibilidades na Paraíba (1910-1970)*. Pará de Minas, MG: Virtual Books Editora.

Tendo contextualizado sobre o aporte teórico ao qual essa pesquisa se desenvolve, passaremos a apresentar as seções que acompanham essa dissertação:

No primeiro capítulo, intitulado “As cidades e Chaplin”, inicialmente realizaremos uma abordagem sobre o cinema, enquanto ambiente e espaço de sensibilidade, a partir do sua criação, com os irmãos franceses Auguste e Luis Lumière, em 1895, até a sua aceitação e popularização, transformando a forma das pessoas de viverem o seu cotidiano nas cidades. Ao final, entra em evidência uma breve apresentação da filmografia chapliniana, que será aprofundada no terceiro capítulo, mas desta vez a partir das análises dos filmes sobre a cidade.

No segundo capítulo, que recebeu o nome de “As cidades de Chaplin”, será feita uma revisitação pelas várias cidades em que Charles Chaplin esteve, suas experiências e vivências que permitiram construir um grande arquivo mental para que, mais á frente, ele pudesse produzir filmes que representassem essas vivências. E, dentre as cidades com maior representatividade na sua obra, destacaremos a Londres vitoriana, cenário dos seus primeiros passos como pessoa, até o seu início da fase adulta, quando deixa a sua terra para viver nos Estados Unidos.

Em “As cidades em Chaplin”, título que adorna o nosso terceiro capítulo, poremos em evidência, dentro da filmografia chapliniana, as narrativas que são construídas a partir das referências sobre o universo urbano, através de temáticas que mais são comuns em sua obra, como: violência, desigualdade social, trabalho, etc. Para uma abordagem mais didática, optamos por apresentar essas produções fílmicas em ordem cronológica e por ordem de lançamento, contextualizando historicamente cada momento, a partir dos estúdios aos quais um conjunto de filmes foram realizados.

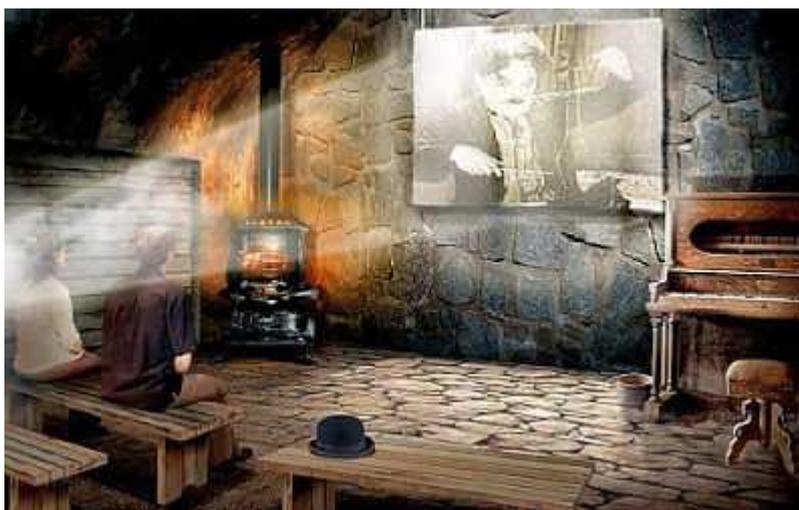
Ao final, deixaremos algumas considerações sobre a pesquisa, evidenciando as contribuições da mesma para a historiografia, apontado para novas perspectivas do estudo da temática.

CAPÍTULO I – As cidades e Chaplin

1.1 – O cinema enquanto ambiente

“Antes que o hábito tenha influência, a questão é de que maneira reagiram nossos ancestrais, os contemporâneos de uma descoberta tão assombrosa. O cinema pretende ser, com efeito, a única arte a ter tido dia de nascimento e testemunhas que levaram uns quarenta anos a assistir, cada um deles, nesse primeiro instante, a ficar todo esse tempo sob o choque da “primeira vez” – qual crianças sentadas como nós depois, estimuladas de mil maneiras diante da imensa tela do cinema” (PRIEUR, 1995, p. 18)

Figura 1 – Representação de um local de exibição de filmes para operários, na década de 1920.



Fonte: Blog Arquetando na Net

As primeiras imagens em movimento, o que hoje conhecemos como filmes, foram o resultado de uma invenção francesa, dos irmãos Auguste e Louis Lumière, em 1895, sendo esse equipamento chamado de cinematógrafo (*cinématographe*). A sua recepção, que ocorrera diante da elite parisiense, teve a aprovação de alguns, e, de outros, a rejeição.

Na literatura, há vários relatos acerca das recepções da sociedade sobre a nova tecnologia de imagens em movimento. A obra organizada por Jérôme Prieur,

“O Espectador Noturno”¹⁵, reúne vários textos originais de escritores e espectadores do cinema, desde a invenção do cinematógrafo até a década de 30 – dentre eles: Jean-Paul Sartre, Marcel Proust, Frances Scott Fitzgerald, Walter Benjamin e Jorge Amado. Nessa obra, os referidos autores apresentam suas impressões pessoais sobre suas experiências vivenciais com o cinema, incluindo suas sensibilidades e descrições do ambiente físico das salas de exibição.

Prieur (1995, p. 13) relata que “as salas dos primeiros tempos do cinema se dissimulavam nas vielas da cidade”, sendo por esse motivo, segundo ele, uma “invenção irresistivelmente mal-afamada”. Ainda sobre as condições físicas das salas de exibição, ele assim descreve:

“Projetadas no caos de velhas construções, cavadas e retalhadas a picareta, com vigas empilhadas e escoradas por caibros de madeira, que provocavam torcicolos, chegava-se a elas por meandros de bizarros labirintos, através de corredores e entradas por trás das lojas.” (Prieur apud Arnoux, 1995, p.13)

No texto seguinte, Gorki¹⁶, que conhecera o cinematógrafo dos Lumière em 1896, relata sobre a forma improvisada em que eram instalados os equipamentos para a exibição dos filmes, aos quais ele chama de “fotografias animadas”:

“Essa criação grotesca, eles nos apresentaram numa espécie de nicho no fundo de um restaurante. De repente, ouviu-se tilintar alguma coisa tudo desaparece e um trem ocupa a tela. Ele investe diretamente sobre nós – atenção! Dir-se-ia que ele queria se precipitar sobre a escuridão em que estávamos, fazer de nós um monte infame de carnes rasgadas e de ossos esmigalhados e reduzir a pó aquela sala e todo aquele prédio cheio de vinho, de música, de mulheres e de vício” (GORKI, 1995, p. 29)

Já Jean Rhys¹⁷, observou a contradição entre os filmes e o público que os assistiam, observando que “o cinema cheirava a pobreza e na tela senhoras e senhores, em roupas de noite, iam e vinham com sorrisos forçados.” (RHYS, 1995, p. 53)

Outros autores desta coletânea reconhecem a importância desta invenção, inclusive sob o ponto de vista das contribuições científicas que a mesma traria para a sociedade. Na maior parte dos textos, esses autores compartilham de uma

¹⁵ Prieur, Jérôme (org.). O Espectador Noturno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

¹⁶ GORKI, Máximo. No país dos espectros. In: O Espectador Noturno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.p. 28-31.

¹⁷ Pseudônimo da romancista e novelista dominiquesa, nascida em 1890. Teve os seus primeiros romances publicados entre os anos 1920 e 1930.

experiência positiva com o cinema. Em 1907, Gourmont¹⁸, poeta e dramaturgo francês, traduziu em palavras as sensações que o filme lhe proporcionava:

Gosto do cinematógrafo. Ele satisfaz minha curiosidade. Por ele, dou a volta ao mundo e paro, a meu gosto, em Tóquio, em Cingapura. Sigo os itinerários mais loucos. Vou a Nova York, que não é bonita, pelo Suez, que também não o é. Percorro na mesma hora florestas do Canadá e montanhas da Escócia; subo o Nilo até Cartum e, um instante depois, da ponte de um transatlântico, contemplo a vastidão melancólica do oceano. (GOURMONT, 1995, p. 35)

O escritor russo Constantin Paoustovski¹⁹, descreveu um outro aspecto acerca dos ambientes de projeção dos filmes: a utilização de edifícios que antes foram ocupados por teatros:

“A primeira sessão foi organizada no teatro da Ópera. Meu pai estava em estado de admiração diante da “ilusão” e saudava seu aparecimento como uma das mais notáveis inovações do século XX. Estenderam sobre a cena diante de nós uma tela cinzenta, úmida, depois apagaram os lustres. Uma luz esverdeada, de mau agouro, começou a piscar na tela e manchas negras corriam sobre ela em todos os sentidos. Justo por cima de nossas cabeças um foco confuso de luz jorrou. Aquilo trepidava e esquentava assustadoramente, como se houvessem assado um javali inteiro às nossas costas.” (PAOUSTOVSKI, 1995, p. 40)

O teatro ocupava, até a invenção do cinematógrafo, o lugar de arte mais popular na Europa – e além dela. Como não havia em muitos lugares um projeto de construção de edifícios, especificamente para a projeção dos filmes, muitos teatros foram transformados em cinema ou mesmo utilizados para ambos os fins (ver figura 2). Sobre essa questão, relembro a sua infância, em 1964, escreveu Sartre²⁰:

O Vaudeville, teatro que passara a ser cinema, não queria abdicar de sua antiga grandeza: até o último momento uma cortina subia, as lâmpadas se apagavam. Eu ficava incomodado por esse cerimonial inconveniente por suas pompas poeirentas, que não tinham outro resultado senão afastar os personagens; no balcão, na torrinha, impressionados pelo lustre e pelas pinturas do teto, nossos pais não podiam nem queriam acreditar que o teatro lhes pertencia: eles eram recebidos ali. Eu queria ver o filme o mais perto possível. No desconforto igualitário das salas do bairro, aprendi que esta nova arte era minha, como de todo mundo. Tínhamos a mesma idade mental: eu tinha sete anos e sabia ler e ela tinha doze e não sabia falar.

¹⁸ GOURMONT, Rémy de. Uma invenção do futuro. In: O Espectador Noturno. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1995, p. 34-37.

¹⁹ PAOUSTOVSKI, Constantin. A Ilusão. In: O Espectador Noturno. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1995, p.40-41.

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. A caverna dos ladrões. In: Idem. p.51.

Dizia-se que estava nos seus primórdios, que tinha progressos a fazer; pensei que cresceríamos juntos. (SARTRE, 1995, p.51)

Por ser uma criação nova, causando um natural estranhamento naqueles que já se acostumaram com uma cultura de espetáculos teatrais, o cinema, “fabricação do divertimento em massa e para a massa”²¹ representou uma mudança nos costumes, sobretudo das classes menos abastadas. Além de terem sua estrutura física adaptada nos espaços onde funcionavam teatros (criando, assim os *cine-theatros*), era comum em muitas cidades, sem infraestrutura adequada, que os filmes fossem exibidos nas praças, prédios públicos ou privados, até mesmo nos mais diversos locais improvisados. Joseph Roth²² relata que o seu encontro com o “Anticristo”, deu-se quando menino, quando “um grande carro chegou, um dia, movido por forças invisíveis” instalou uma grande lona para a exibição do primeiro filme em sua cidade.

Figura 2 – Fotografia da parte interna do Cinema Splott, no país de Gales.



Fonte: Site Cinema Wales

O que pode-se observar nos trabalhos que envolvem o cotidiano das cidades é que, independentemente do lugar em que foi vivenciada a experiência do cinema, ela transformou as sensibilidades e sociabilidades de muitos cidadãos.

²¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. O cinema no século. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 545.

²² ROTH, Joseph. Pirilampos. In: O Espectador Noturno. Rio de Janeiro. Nova Fronteira: 1995, p.173-177.

Com ingressos a preços acessíveis para a maioria da população, ir ao cinema tornou-se um hábito daqueles que o consideravam ainda a “melhor diversão”²³.

Tendo a presença constante de pessoas diversas, era comum testemunhar cenas não muito agradáveis, como pontua Sartre, em Paris:

Onde eu estava? Numa escola? Num gabinete? Nenhum ornamento: falas de assentos sobressalentes que deixavam ver, por baixo, suas molas, paredes borradas de ocre, um chão cheio de guimbas e de esgarros. Rumores abafados enchiam a sala, reinventava-se a linguagem, o lanterninha vendia aos gritos balas inglesas, mamãe comprava-as para mim... (SARTRE, 1995, p.51)²⁴

Semelhantemente, observa Souza (2016), na coletânea de textos sobre cinema, intitulada “Imagens que Seduzem”:

Falar da prática de ir ao cinema (...) é falar da algazarra no início da sessão, da sala escura, dos gritos, assobios, das bombas caseiras em épocas juninas, das piolas de cigarro sobrevoando as cabeças dos amedrontados guris, da urina escorrendo pelo chão e molhando os pés dos desavisados, dos sacos de pipocas que funcionavam como verdadeiro petardo na cabeça dos sonolentos, dos namorados pegados no flagra e dos chicletes, que depois de muitos mascarados eram colocados na cabeça do amigo da frente. (SOUZA, 2016, p. 7)

Outro fenômeno que surgiu com a popularização do cinema foram os cineclubes, que no Brasil se inspiraram no movimento cineclubístico europeu e se espalharam, praticamente, onde quer que houvesse uma sala de projeção. O Clube de Cinema de Porto Alegre desempenhou um importante papel social e cultural, segundo Lunardelli (2000, p. 37), “na medida que funcionou como foco irradiador da cultura cinematográfica”. Ele é um dos mais antigos cineclubes do país, tendo sido fundado em 1948, por Paulo Fontoura Gastal, estando em atividade ainda na atualidade.

Na década de 1910, quando Charles Chaplin iniciou sua participação nas produções fílmicas da recém-criada *Hollywood*, o cinema já havia despertado um encantamento mundial. As películas produzidas pela *Keystone*, as quais tinham como artista central o jovem inglês, recém-contratado, tiveram um sucesso

²³ SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de. (org). A cinematografização do cotidiano em Campina Grande (1945-1965). In: Imagens que seduzem: cinemas e sensibilidades na Paraíba (1910-1970). Pará de Minas, MG: VirtualBooks Editora, 2016.

²⁴ SARTRE, Jean-Paul. A caverna dos ladrões. In: op. cit. p.50-51.

instantâneo e a imagem do vagabundo, interpretado por Chaplin, ganhou fama mundial.

Com uma vasta produção de filmes, Charles Chaplin apresentou como cenário, na grande maioria deles, representações da cidade. Inicialmente, levou para as películas uma evidente referência à Londres da sua infância, ainda na Era Vitoriana, e, conforme foram avançando os anos e a experiência cinematográfica, ele adicionou referências de outras metrópoles da América e Europa, como veremos mais adiante.

1.2 – As personagens nas cidades chaplinianas

Georges Sadoul, o mais exaltado dos biógrafos de Chaplin, refere-se ao cenário por assim dizer único de todos os filmes de Chaplin: os casebres de Cottoington Street, as casas escurecidas de Kennington, aquela paisagem de tijolo e ferro de Lambeth. E acrescenta Sadoul: “Seus cenários denunciaram com raiva a miséria e a impotente resignação de sua infância”. Aquela infância torturada pela orfandade, pela demência da mãe, pela fome, pelo frio. Aquela infância à qual Chaplin ficaria obstinadamente fiel o resto da vida, dela extraindo os temas para compor a sua linguagem e a sua mensagem, mas sem perdoar, sem esquecer, sem contemporizar. (CONY, 2012, p,22-23)²⁵

O espaço citadino, representado na filmografia de Charles Chaplin, entre as décadas de 1910 e 1950, compõe-se de cenários que variam entre praças, ruas, hotéis, salões de festas, além de outros. Na primeira fase de sua carreira, que corresponde aos filmes produzidos em curta metragem, é possível perceber o ambiente determinado para acomodar o seu personagem principal, o Vagabundo (*The Tramp*): são as ruas, calçadas e demais ambientes que compõem uma cidade dita moderna. Na segunda fase da sua antologia fílmica, as narrativas ganham um maior tempo de duração, sendo possível uma maior observação sobre os elementos que formam a urbe, representada pelo diretor. Esses elementos, sobre os quais nos debruçaremos a estudar, estão relacionados não apenas aos espaços físicos (habitação, urbanização, equipamentos urbanos considerados modernos), mas também às sociabilidades e sensibilidades dos atores sociais que a constituem.

²⁵ CONY, Carlos Heitor. Chaplin e outros ensaios. Rio de Janeiro, Topbooks, 2012.

Até *Luzes da Cidade* (1931), as histórias contadas no filme são protagonizadas pelo Vagabundo. Essa figura icônica é o que de mais original encontra-se presente nas cidades as quais Chaplin se propõe representar, o que corrobora com a observação de Bresciani (1982), de que “as figuras marginais, encontradas na cidade, são símbolos das más conseqüências da vida urbana e da industrialização”.²⁶

Já para Baudelaire²⁷ (1996), o vagabundo (*flâneur*) é aquele que se deixa levar pelos prazeres da modernidade, das ruas e das multidões. Segundo observa Baudelaire, o *flâneur*:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 19)

Apesar de quase predominar a figura do Vagabundo como personagem central dos filmes de Chaplin, há raros momentos em que ele é substituído por figuras igualmente atuantes nas cidades. Há, também, histórias em que o vagabundo tenta ocupar espaços do mundo do trabalho, quase sempre culminando em eventos mal sucedidos, como veremos a partir da análise de alguns filmes, no terceiro capítulo.

A obra fílmica de Charles Chaplin é composta por cerca de oitenta filmes²⁸, entre curtas e longas metragens. Para fins metodológicos, é possível dividir a sua carreira em duas fases, compreendendo a primeira fase como sendo aquela em que ele lançou filmes em curta metragem e, a segunda fase, sendo aquela que corresponde aos lançamentos de filmes de longa metragem.

²⁶ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo, Editor Brasiliense, 1982.

²⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Tera, 1996.

²⁸ De acordo com a coleção produzida pela Versátil Home Vídeo, em 2011, a obra chapliniana divide-se em 70 curtas e médias-metragens e 10 filmes em longa-metragem.

O critério de seleção dos filmes para essa dissertação parte do princípio da convergência dos temas abordados na narrativa com a temática proposta para a análise, ou seja, temas ligados essencialmente à cidade.

Na primeira fase da sua carreira, que compreende a produção de curtas-metragens, Charles Chaplin realizou cerca de 70 filmes (de acordo com levantamento divulgado por David Robinson, na obra “Chaplin – uma biografia definitiva”), realizados nos estúdios da *Keystone*, *Essanay*, *Mutual* e *First National*, todos estúdios de cinema nos Estados Unidos da América.

Pela *Keystone Studios*, Chaplin participou de 34 filmes, em curta-metragem (cerca de 10 a 30 minutos, cada), entre os meses de janeiro a dezembro de 1914: Carlitos Repórter (*Make a Living*) Corrida de Automóveis para Garotos (*Kid Auto Races At Venice*), Carlitos no Hotel (*Mabel's Strange Predicament*), Dia Chuvoso (*Between Showers*), Dia de Estréia (*A Film Johnnie*), Carlitos Dançarino (*Tango Tanges*), Carlitos entre o bar e o amor (*His Favorite Pastime*), Carlitos Marquês (*Cruel, Cruel Love*), Carlitos e a Patroa (*The Star Boarder*), Carlitos e o Relógio (*Twenty Minutes of Love*), Bobote em Apuros (*Caucht in a Cabaret*), Carlitos e a Sonâmbula (*Caught in the Rain*), Carlitos Ciumento (*A Busy Day*), A Maleta Fatal (*The Fatal Mallet*), Dois heróis (*The Knockout*), Carlitos e as Salsichas (*Mabel's Busy Day*), Carlitos e Mabel se casam (*Mabel' Married Life*), Carlitos Dentista (*Laughing Gas*), Carlitos na Contra-regra (*The Property Man*), Pintor Apaixonado (*The Face on the Barroom Floor*), Divertimento (*Recreation*), Carlitos Coquete (*The Masquerader*), A nova colocação de Carlitos (*His New Job*), Na Farra (*The Rounders*), Carlitos Porteiro (*The New Janitor*), Carlitos Rival do Amor (*Those Love Pangs*), Dinamite e Pastel (*Dough and Dynamite*), Carlitos e Mabel assistem às corridas (*Gentlemen of Nerve*), Carregadores de pianos (*His Musical Career*), O Engano (*Trysting Places*), O Casamento de Carlitos (*Tillie's Pictured Romance*), Carlitos e Mabel em Passeio (*Getting Acquainted*) e o Passado Pré-Histórico (*His Pre Historic Past*).

Neste primeiro ano de atuação no cinema, observa-se que Chaplin ainda experimenta a nova atividade artística (ele, até então, estava familiarizado apenas com os circos e teatros londrinos), onde percebemos o aperfeiçoamento da construção do seu personagem, o Vagabundo, que transita pelos espaços das cidades representadas.

Nos estúdios da *Essanay*, Charlie Chaplin produziu 16 filmes, também em curta-metragem, entre os anos de 1915 e 1918: Seu Novo Emprego (*His New Job*), Carlitos se diverte (*A Night Out*), Campeão de Boxe (*The Champion*), Sua Regeneração (*His Regeneration*), Carlitos no Parque (*In The Park*), Carlitos quer casar (*A Jitney Elopement*), O Vagabundo (*The Tramp*), Carlitos à Beira-Mar (*By The Sea*), Carlitos Limpador de Vidraças (*Work*), A Senhorita Carlitos (*A Woman*), O Banco (*The Bank*), Carlitos Marinheiro (*Shanghaied*), Carlitos no Teatro (*A night in the show*), Os amores de Carmen (*Burlesque on 'Carmen'*), Carlitos Policial (*Police*) e Carlitos em Apuros (*Triple Trouble*).

Na *Essanay*, Chaplin já era um conhecido ator de cinema e sua carreira começava a se consolidar, como ele próprio relata:

De acordo com as informações, minha popularidade crescia a cada nova comédia. Embora eu avaliasse a extensão desse êxito em Los Angeles pelas longas filas que se formavam à porta dos cinemas que as exibiam, não podia calcular com que magnitude havia repercutido lá fora. Em Nova York, bonecos e estatuetas que reproduziam o meu tipo estavam sendo vendidos nas lojas. As coristas das Ziegfeld Folies faziam números de imitações de Chaplin, escondendo sua proverbial beleza atrás de bigodinhos, chapéus-cocos, sapatões e calças enormes. E cantavam uma canção intitulada Os enormes pés de Carlitos. (CHAPLIN, 2011, p. 210)

Apesar de ter assinado um contrato que lhe rendia uma quantia maior de dinheiro, teve muitos dissabores na *Essanay*, que incluía atrasos no pagamento do salário e mudanças constantes de estúdios que, segundo ele, eram precários. Teria mais alegrias ao ser contratado pelos empresários da *Mutual*.

O período em que cumpri o meu contrato com a *Mutual* foi, a meu ver, o período mais feliz de minha carreira. Eu me sentia leve e desembaraçado, com apenas vinte e sete anos, com fabulosas perspectivas e um mundo maravilhoso diante de mim. (CHAPLIN, 2011, p. 228)

Na *Mutual Film*, foram rodadas 12 produções, nos anos de 1916 e 1917. Essa é a fase considerada pelo historiador e biógrafo de Charles Chaplin, David Robinson²⁹, como a mais criativa do artista, em relação a sua primeira fase. O primeiro filme lançado foi Carlitos Bombeiro (*The Fireman*), seguido de O

²⁹ ROBINSON, David. *Chaplin: uma biografia definitiva*. São Paulo, Novo Século, 2012.

Vagabundo (*The Vagabond*), Uma Hora da Madrugada (*One A. M.*), O Conde (*The Count*), A Casa de Penhores (*The Pawnshop*), Carlitos no Armazém (*The Floorwalker*), Carlitos no Estúdio (*Behind the Screen*), Sobre Rodas (*The Rink*), Rua da Paz (*Easy Street*), O Balneário (*When the Cure*), O Imigrante (*The immigrant*) e O Aventureiro (*The Adventurer*).

Na *First National*, Chaplin realiza os seus últimos filmes em curta metragem, entre 1918 e 1923. A essa altura, suas produções experimentam uma visível maturidade estética e narrativa, com roteiros mais elaborados. Um exemplo evidente é Vida de Cachorro (*A Dog's Life*), cujo título é uma metáfora sobre a vida difícil de um vagabundo, que é vítima das mazelas sociais da cidade que o rejeita, por sua condição. Nessa fase, foram realizados, além de Vida de Cachorro, outros 8 filmes, sendo eles: Laços de Liberdade (*The Bond*), Um Idílio Campestre (*Sunnyside*), Um dia de prazer (*A Day's Pleasure*), Os Ociosos (*The Idle Class*), Dia de Pagamento (*Pay Day*), Vida de Cachorro (*A Dog's Life*), Ombro, Armas! (*Shoulder Arms*, 1918) e O Pastor de Almas (*The Pilgrim*). Também realizado pela *First National*, O Garoto (*The Kid*), de 1921, é o primeiro longa metragem de Charles Chaplin.

Na segunda fase de sua carreira, que compreende os filmes produzidos em longa metragem, contando com O Garoto, já citado acima, Chaplin realizou 10 filmes, em estúdios diferentes.

Na *United Artists*, empresa cinematográfica criada por ele, em 1919, juntamente com Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D. W. Griffith, produziu Casamento de Luxo (*A Woman of Paris*), de 1923 e Em Busca do Ouro (*The Gold Rush*), de 1925. Lançou O Circo (*The Circus*), em 1928, Luzes da Cidade (*City Lights*), em 1931, Tempos Modernos (*Modern Times*), em 1936, O Grande Ditador (*The Great Dictator*), em 1940, Monsieur Verdoux (*Monsieur Verdoux*), em 1947, Luzes da Ribalta (*Limelight*), em 1952.

Expulso dos Estados Unidos, pelo macartismo, logo após o lançamento de Luzes da Ribalta, Chaplin exila-se na Europa, de volta ao seu continente de origem. Após cinco anos, lança Um Rei em Nova York (*A King in New York*), pela Attica Film Company, em 1957.

O seu último filme, ao qual tem como protagonistas Sophia Loren e Marlon Brando, em que Chaplin aparece em cena apenas por alguns segundos, foi lançado depois de um longo intervalo de uma década, desde Um Rei em Nova York.

Intitulado como “A Condessa de Hong Kong” (A Countess from Hong Kong), teve sua primeira exibição nos cinemas em 1967. Após dez anos, Chaplin morre em sua residência, na Suíça.

No próximo capítulo, realizaremos um breve percurso pela história de Charles Chaplin, a partir da sua infância e adolescência, em Londres, passando por sua emigração para a América, evidenciando as suas vivências nas cidades, como importantes momentos para a construção da sua obra, que marcará a sua estética fílmica.

*Fade out.*³⁰

³⁰ Refere-se a uma técnica, utilizada desde os primórdios do cinema, que consiste no esmaecimento de uma cena, para indicar que a mesma terminou. Quando há outra cena após esta, surge o *fade in*, que é o processo inverso, ou seja, o surgimento gradual da imagem. Assim como a maioria dos diretores do cinema mudo, Charles Chaplin fez uso recorrente desta técnica. Utilizamos essa referência para indicar ao leitor o final deste capítulo.

CAPÍTULO II – As cidades de Chaplin

Ao analisarmos a autobiografia de Charles Chaplin³¹, podemos verificar que ele era um exímio observador das cidades. As suas vivências no meio urbano deram-se, inicialmente, na capital londrina, ainda no século XIX, onde esteve atento às imagens de uma cidade grandiosa, cheia de detalhes de cenários, onde observou personagens citadinos de sua infância e adolescência. No início da vida adulta, com a mudança definitiva para a América (pelo menos ele imaginava ser definitiva), pode, novamente, ser estimulado por velhas – e novas – percepções e sensibilidades que a “terra da liberdade”³² estava ávida a mostrar-lhe.

Quando já era reconhecido como uma celebridade de projeção mundial, retornou à Europa por duas vezes: a primeira, pouco tempo depois do estrondoso sucesso e buscando um pouco de descanso, após uma longa temporada de filmagens em Hollywood, ficou conhecida por ter sido o momento de revisitar o seu país de origem, recordar e reconhecer os lugares que ficaram marcados em sua memória e que iriam ser registrados em sua autobiografia, alguns anos depois. Aproveitou, ainda nessa viagem, para fazer um passeio pelo continente europeu, passando pela França, Alemanha e Suíça, contando as suas impressões sobre cada cidade que passou. Desta viagem resultou, inclusive, em 1922, na publicação de um livro, cujo título é *My Trip Abroad* (lançado em Portugal, com o nome de “Minha viagem pela Europa”), onde conta em detalhes os momentos que lhe impressionaram nesta experiência turística.

Numa segunda vez pela Europa, desta vez em companhia da família, acabou sendo surpreendido pela notícia de que o seu visto americano havia sido cancelado pelo Governo estadunidense, em retaliação por ter sido acusado diversas vezes por ser simpatizante ao comunismo – embora nunca tenha sido confirmado por Chaplin. Era a época do *macartismo*, marcada pela verdadeira “caça às bruxas” do governo dos Estados Unidos contra a “onda vermelha” do comunismo. Após essa infame

³¹ Charles Chaplin lançou a sua autobiografia, intitulada *Minha Vida*, em 1964. Ele tinha setenta e cinco anos de idade. Na obra, relata detalhes, desde a sua infância e adolescência, em Londres, como sua vida artística nos Estados Unidos da América.

³² Alcinha atribuída aos Estados Unidos da América, como uma terra de oportunidades, para estadunidenses que perseguiram o “sonho americano” e imigrantes que buscavam uma nova vida na América.

surpresa, Chaplin nunca mais voltaria a residir na América, voltando apenas uma única vez, em 1972, para receber uma premiação da Academia de Cinema de Hollywood, um Oscar honorário pela sua enorme contribuição à história do cinema, cinco anos antes de falecer.

É bem provável que Charles Chaplin, diante de um olhar sensível e apurado para os detalhes, tenha aproveitado cada uma dessas viagens para desenvolver as suas criações, mediante as suas observações do meio citadino, em alguns dos seus mais de oitenta filmes. Alguns estudiosos da sua vida e obra já nos revelaram suas contribuições, sobretudo pela influência das experiências vivenciadas em sua infância e juventude que se tornaram inspiração para construção das suas películas. Charles Chaplin, a partir das suas experiências de vida, realizou por vários momentos a representação destas cidades em seus filmes, trazendo elementos que mostram ao espectador diversas situações ocorridas nos espaços públicos e privados das cidades, de forma que encontramos no *Vagabundo*, o seu principal personagem e no seu criador, indivíduos eminentemente urbanos.

Nesse momento, acreditamos ser pertinente abordarmos um pouco sobre os cenários urbanos do nascimento e adolescência de Charles Chaplin, na Londres vitoriana, na medida em que relacionamos alguns momentos importantes dessa fase, que serão representados alguns anos depois, em forma de comédia.

2.1 – A Londres vitoriana: infância e adolescência de Charles Chaplin

Quando inicia a narrativa da sua autobiografia,³³ Charles Chaplin recorda, com certa nostalgia, momentos da sua infância em *West Square*, em *St. Georges Road*, Lambeth. Traz à tona lembranças repletas de extrema ternura, ao relatar os passeios em família e os detalhes da sua primeira moradia. Ele apresenta ao leitor uma versão quase romântica de uma cidade que, segundo ele, era pacata, onde o tempo parecia correr de forma lenta e como as pessoas viviam com uma certa tranqüilidade provinciana.

³³ Charles Chaplin escreveu as suas memórias, que resultaria em sua autobiografia, já idoso, sendo lançada em 1964, estando ele no exílio, o qual perdurou até a sua morte, em 1977.

É bastante interessante a forma como ele constrói o seu texto, tendo o cuidado de descrever detalhes minuciosos, como por exemplo, relatos históricos de lugares e construções londrinas:

Antes que se inaugurasse a ponte de Westminster, Kennington Road era apenas uma trilha de animais. Depois de 1750, construiu-se uma estrada nova a partir da ponte, ligando-a diretamente a Brighton. Em consequência, Kennington Road, onde passei grande parte de minha meninice, ostentava algumas belas casas de fina arquitetura, de cujos balcões de ferro forjado quem ali morava, outrora, poderia ter visto o rei Jorge IV passar de carruagem a caminho de Brighton.

Pelos meados do século XIX, a maioria dessas residências entrara em decadência, transformando-se em casas de cômodos e apartamentos. Algumas, todavia, permaneceram invioladas e eram ocupadas por médicos, comerciantes prósperos e artistas de variedades. Pelas manhãs de domingo, ao longo de Kennington Road, era comum ver uma elegante caleça com o seu pônei defronte de alguma das casas, pronta para conduzir um comediante, num trajeto de dez milhas, até Norwood ou Merton, parando de volta em várias tavernas, a White Horse, a Horns ou a Tankard – em Kennington.³⁴(CHAPLIN, 2011, p. 29)

Mais à frente, ele continua a registrar – da maneira que lhe parece mais interessante, o que recordara da Londres de fins do século XIX:

Londres era uma cidade pacata, naquela época. Tinha um ritmo calmo; até os bondes de tração animal que atravessavam a ponte de Westminster andavam em marcha compassada e davam a volta tranqüilamente num virador do ponto terminal, próximo à ponte. Na fase de prosperidade de mamãe, também moramos em Westminster Bridge Road, onde a atmosfera era agradável e alegre, com atraentes lojas, restaurante e *music-halls*. A casa de frutas na esquina fronteira à ponte, era uma galáxia de cores, com suas impecáveis pirâmides de laranjas, maçãs, peras e bananas, do lado de fora, em contraste com o cinza solene das Casas do Parlamento bem em frente, do outro lado do rio.

Era essa a Londres da minha infância, dos meus devaneios, dos meus despertares: lembranças de Lambeth na primavera; de coisas e incidentes triviais; de passear com mamãe no topo de um ônibus de burro, tentando tocar com a mão os pés de lilases por que passávamos; dos passes de ônibus de várias cores – laranja, azul, verde e rosa – que salpicavam a calçada nos pontos de paradas de bondes e ônibus; das rubicundas vendedoras de flores da esquina da ponte de Westminster a compor alegres *boutonnières*, os dedos ágeis manejando papel dourado e trêmulos raminhos de avenca; o cheiro úmido das rosas regadas de fresco, que me provocava uma vaga tristeza; a melancolia dos domingos, pais de rosto pálido, cujos filhos carregavam cata-ventos de papel e balões coloridos através da ponte de Westminster; e as acolhedoras barcas de um pêni que dobavam suavemente as chaminés para deslizar por sob a ponte. Creio que minha alma nasceu dessas trivialidades. (CHAPLIN, 2011, p. 34)

³⁴ CHAPLIN, Charlie. Minha Vida. Rio de Janeiro, José Olympio, 2011, p.29.

Figura 3 – Fotografia da *Westminster Bridge Road*, em 1896



Fonte: VictoriaLondon.org

Mas não é preciso folhear por muito tempo as páginas seguintes para perceber que havia muito mais do que passeios na *Westminster Bridge Road* ou visitas ao *Canterbury Music Hall*, pois ele não oculta os acontecimentos na maior parte da sua infância e adolescência londrina: uma verdadeira luta pela sobrevivência, numa capital repleta de desigualdades sociais.

Apesar do já senil Chaplin, em sua autobiografia, nos apresentar a ideia de uma Londres calma e com ares de pequena cidade, Roland May (1993) nos dá outra impressão dela. Segundo May, Londres era uma cidade gigantesca³⁵, uma megalópole já no início do século XIX, que avançava em todas as direções, dado ao avançado sistema de transporte que favorece o adensamento urbano e proporciona novas formas de morar e de viver nessa urbe.

Era uma cidade caracterizada pelo movimento, pois Londres estava mais para uma “Babilônia do Norte”³⁶, permeada pelos inúmeros espaços de lazer e diversão:

Centro de todas as atividades de lazer, desde as mais tradicionais como os pubs, os clubes, os espetáculos esportivos, é a iniciadora de novas e grandes festividades populares, em seus parques e ao longo das margens do Tâmesa. As barcas, as estradas de ferro, os bondes, antes do metrô dos anos 1990, permitem a evasão para os restaurantes campestres ou para os encantos da vida rural. (CHARLOT; MARX, 1993, p. 14)

³⁵ MAY, Roland. Londres 1851-1901. A era vitoriana e o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

³⁶ CHARLOT; MARX. A sociedade “dual” por excelência. In: Londres (1851-1901). A era vitoriana e o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

Charlot e Marx (1993) relatam, com uma riqueza de detalhes, a forma em que a capital inglesa se encontrava entre 1851 e 1901, período do reinado de Vitória:

A capital, cidade gigante da Europa já na aurora do século, constitui então uma megalópole, avançando em todas as direções, graças a um desenvolvimento dos transportes que rasga os velhos bairros e favorece o adensamento do espaço municipal e o nascimento dos grandes subúrbios-dormitórios; a população dobra em trinta anos e triplica durante o período. A cidade cresce sem nenhum plano de conjunto, sem que exista sequer uma autoridade municipal única. (CHARLOT; MARX, 1993, p. 13-14)

Havia uma dualidade na primeira sociedade industrial do mundo. A capital, já uma megalópole em constante crescimento, via sua população crescer consideravelmente, assim como o nascimento dos grandes subúrbios-dormitórios, aglomerando as camadas populares em pequenos espaços, em detrimento da alta sociedade herdeira da grande riqueza proveniente, sobretudo da indústria.

A originalidade de Londres, entre todas as capitais da época, é sua imensidade e a impressão de esmagamento que dá ao estrangeiro. A cidade oferece sensações únicas, embriagadoras ou debilitantes segundo os indivíduos: o ruído e os odores, o nevoeiro amarelado e penetrante, fonte de todos os medos e, na realidade, véu para todos os crimes, disfarce possível para todas as violências revolucionárias, espantoso temido nos anos negros da crise econômica, em 1886-1887.” (CHARLOT; MARX, 1993, p. 15)

Imprescindível citarmos Friedrich Engels, parecendo surpreendido, frente à grandiosidade de Londres e sua riqueza, em detrimento da situação dos operários ingleses em “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra”:

Não conheço nada mais importante que a vista oferecida pelo Tâmesis, quando se sobe o rio, do mar até a ponte de Londres. A massa constituída pelo casario, os estaleiros em ambos os lados, sobretudo acima de Woolwich, os incontáveis navios dispostos ao longo das duas margens, apertando-se sempre mais uns contra os outros a ponto de só deixarem livre uma estreita passagem no meio do rio, na qual se cruzam velozmente centenas de barcos a vapor – isso é tão extraordinário, tão formidável, que nos sentimos atordoados com a grandeza da Inglaterra antes mesmo de pisar no solo inglês.

Mas os sacrifícios que tudo isso custou, nós só os descobrimos mais tarde. Depois de pisarmos, por uns quatro dias, as pedras das ruas principais, depois de passar a custo pela multidão, entre as filas intermináveis de veículos e carroças, depois de visitar os “bairros de má fama” desta metrópole – só então começamos a notar que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua condição de homens para realizar todos esses milagres da civilização de que é pródiga a cidade, só então começamos a notar que mil forças neles latentes permaneceram inativas e

foram asfixiadas para que só algumas pudessem desenvolver-se mais e multiplicar-se mediante a união com as de outros (ENGELS, 2010, p. 67-68)

Charlie Chaplin nasceu na região de Lambeth, segundo Robins (2012, p.16), autor de uma de suas biografias, ele referia-se a East Street como East Lane, um costume dos moradores locais, na Westminster Bridge Road. Está próximo a Walworth, um setor localizado no sul de Londres, que posteriormente ele teria confirmado ser, de fato, o seu local de nascimento. Logo depois ele relata, em sua autobiografia, que a família mudou-se para West Square, em St. Georges Road, Lambeth, a parte elegante de East Lane.

Entre o ano do seu nascimento, em 1889, até 1902, aos três anos de idade, Charlie Chaplin gozava de uma relativa boa condição de vida, pelo menos em relação aos milhares de moradores da metrópole, em condições de miséria, principalmente por seus pais trabalharem no meio artístico, realizando apresentações de espetáculos do teatro de variedades, muito popular e parte integrante da cultura londrina. Ele lembra que usufruía de uma próspera situação financeira, que proporcionava, inclusive, ter à disposição os serviços de uma empregada que cuidava dele e do irmão Sydney.

Eram tempos, ainda, de fartura e, como ele descreveu, de um relativo luxo ao qual Charlie relembra com a sua família, composta por ele, sua mãe Hannah Chaplin e o meio-irmão Sydney. Hannah era uma atriz do teatro de variedades, cujo nome artístico era Lily Harley, e menos famosa do que relata Chaplin, levando em consideração a sua enorme admiração por ela, sobretudo pelos esforços em manter a família unida e passando pelos obstáculos constantes que lhe impusera a pobreza, pouco tempo após o seu nascimento.

Até então, como relatamos anteriormente, a vida da família parecia correr da forma mais adequada, para uma família que podia sustentar pequenas regalias, como passeios aos domingos, roupas de boa costura e lanches deliciosos, realizados nas proximidades de Kennington Road.

Lembranças de momentos épicos: a visita ao Royal Aquarium, onde assistia em companhia de mamãe aos espetáculos de variedades – “Ela”, uma moça a sorrir entre chamadas, as sortes de meio xelim – mamãe precisava me levantar nos braços para que eu enfiasse a mão num grande barril cheio de serragem e lá apanhasse um embrulho de “surpresa”, que continha um apito de açúcar que não apitava e um broche de rubi de brinquedo. Depois

uma ida ao Canterbury Music Hall, onde, sentado numa cadeira de veludo vermelho, via meu pai representar...

Agora é noite e eu, envolto numa manta de viagem, no alto de um carro puxado por quatro cavalos, deixo-me levar embalado pela alegria e pelo riso da mamãe e de seus amigos do teatro, enquanto o nosso corneteiro, com jactanciosas clarinadas, anuncia-nos pela Kennington Road, ao rítmico tilintar dos arreios e ao compasso das patas dos animais. (CHAPLIN, 2010, p. 35)

Essas foram as lembranças de um tempo de luxo e elegância da infância de Charles Chaplin até que, como num ato de uma peça teatral, o enredo da sua vida passa por uma mudança brusca.

Uma de minhas mais antigas lembranças é de toda noite, antes de mamãe partir para o teatro, Sydney e eu sermos amorosamente colocados em uma cama confortável e deixados aos cuidados da empregada. Toda noite, depois que ela voltava do teatro para casa, costumava deixar na mesa iguarias para que eu e Sydney encontrássemos pela manhã – uma fatia de bolo napolitano ou doces –, com o acordo de que não fizéssemos barulho, já que ela normalmente dormia até tarde. (CHAPLIN apud WEISSMAN, 2010, p. 29)

A vida, de certa forma regrada, era uma vantagem alcançada por poucos, diante de um cenário em que dificilmente os nascidos nas camadas mais pobres conseguiriam usufruir. A vida artística, sobretudo no teatro de variedades, representava não apenas o sonho da fama, mas uma forma de se alcançar uma melhora social, numa sociedade com consciência de classe e repleta de desigualdades. E essa seria a melhor escolha, pelo menos para o infante Charlie, para superar a miséria que já o assolava desde tão jovem. Sobre essa questão, Weissman (2010)³⁷, ressalta a importância que o meio artístico representava para um número considerável de ingleses que não tiveram a oportunidade de usufruir de boas condições econômicas nas quais apenas uma parcela da sociedade possuía:

Em uma sociedade com consciência de classes em que a posição ao nascer selava o destino da maioria das pessoas para a vida toda, chegar ao topo do programa do teatro de variedades era, para sujeitos *cockney* dos cortiços, um dos poucos caminhos para escalar a pirâmide social – ao ponto de fazer apresentações para a realeza em 1912 e receber títulos de cavaleiro em meados do século XX. (WEISSMAN, 2010, p. 129)

³⁷ WEISSMAN, Stephen. *Chaplin Uma Vida*. São Paulo, Larousse do Brasil, 2010.

O jovem Charlie, aos catorze anos, presenciara com seus próprios olhos como se dava o prestígio a alguns artistas do teatro, quando teve a oportunidade de ser convidado para o funeral de sir Henry Irving, famoso ator inglês, que teve a honra de receber o título de cavaleiro (o primeiro), pela realeza britânica. O funeral ocorrera na abadia de Westminster, uma honra concedida a pouquíssimas pessoas da sociedade inglesa.

Nessa idade, o jovem artista que seria futuramente uma celebridade do cinema mudo parecia ter superado a miséria que lhe fora imputada a partir dos sete anos de idade quando uma série de desventuras se apresentaram em sua vida. Após um longo processo de dissabores, que incluía a separação dos pais, tendo Hannah, sua mãe, a obrigação, sozinha, de dar conta do sustento e criação dos dois filhos, vivendo do trabalho de costura, um labor marginal, naquela época. Parecia que a situação não poderia ficar pior.

Dentro de um teatro mais popular, feito de operários para operários, animavam a vida dos proletariados londrinos. Era o teatro proletário na forma de teatro de variedades, um desdobramento, segundo Weissman (2010, p.131) “que pode ser atribuído diretamente à influência democratizante dos franceses e à influência urbanizadora da Revolução Industrial”. Sendo assim, “os primitivos precursores do teatro de variedades britânico serviam como trilhas para o estrelato com base em glorificar, em vez de esconder, a origem social humilde do artista.” (p.129)

O teatro de variedades ou *music-hall* era tão popular na Inglaterra vitoriana que, segundo Gore (1993)³⁸ podia-se encontrar um em quase todos os bairros de Londres “e em todas as cidades de alguma importância na província”.

A construção de salas bem equipadas permitia a evolução dos espetáculos: os malabaristas, os bailarinos, os acrobatas, e principalmente os comédicos vinham somar-se aos cantores para criar um gênero de divertimento que persistiu, sem grande mudança, até a segunda metade de nosso século. Os *music-halls* continuavam, entretanto, a ser considerados como lugares mal-famados; como não eram freqüentados somente por causa do espetáculo, pois muitos clientes ficavam em torno dos bares, de fácil circulação, as prostitutas logo compreenderam que era mais cômodo exercer sua profissão ali do que na rua. O *music-hall* não será respeitável enquanto durar essa situação, isto é, até a segunda metade do século XIX. (GORE, 1993, p.107)

³⁸ GORE, Keith. *Shaftesbury Avenue, as luzes da ribalta*. In: Londres 1851-1901, a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1993.

Para entendermos a popularidade dos *music-halls* londrinos, é preciso que voltemos alguns séculos no cenário inglês, anterior à “era dos grandes atores”.

Gore (1993) ressalta que a época vitoriana, marcada pela tradição historiográfica como um período em que se preservou a moral, e por isso era bastante repreensivo, não representou esse moralismo – pelo menos não totalmente – quando se refere ao teatro. Essa herança veio do rei de Carlos II, “um rei que não tem a reputação de um homem de grande rigor moral”. Em 1662, tendo o rei sido alertado por seus conselheiros dos perigos de uma permissividade no teatro, o mesmo concedeu a dois autores dramáticos, William Davenant e Thomas Killigrew, o monopólio dos teatros de Westminster City. Não havendo concorrentes legais, logo começaram a surgir muitos teatros sem patente, que logo foram perseguidos pela censura, que proibiam temas como a religião e a política. Esse imbróglio ainda perdurou por longas décadas.

Contudo, na província, a atividade teatral seguia normalmente, uma vez que a censura não existia e logo se tornaria constante a prática de se estrear os espetáculos fora dos palcos londrinos e, ao passo que determinada peça fosse chamada para ser apresentada em Londres, haveria de adaptá-los e testá-los ao gosto dos espectadores londrinos.

O teatro popular, propriamente dito, encontrou terreno propício para o seu crescimento, sobretudo durante o século XIX.

O século XIX foi um período de crescimento do ponto de vista econômico e industrial; o país, como seus cidadãos, se enriqueceu, as pessoas tinham dinheiro disponível e estavam ávidas por distrações. O teatro reagiu à demanda de um público cada vez mais numeroso, renovando-se em muitos setores, entre os quais a construção de novas salas; a partir dos anos 1860, o ritmo se acelerou e sua proliferação deu origem ao bairro dos teatros do West End.(GORE, 1993, p. 108)

Como ressalta Gore (1993) evidentemente o público que lotava os espaços dos teatros consistia majoritariamente a burguesia, exigindo destas salas de espetáculos muito conforto físico. A parte que cabia ao povo antes do “aburguesamento” dos espaços era a platéia (*the pit*), localizada na parte térrea do teatro, próxima ao palco. Posteriormente, esse povo, de origem menos abastada, foi paulatinamente sendo expulso para a galeria.

A partir do contexto do patenteamento dos teatros ingleses é que surgiram os *music-halls*, como alternativa para aqueles que não obtiveram permissão para montar os seus espetáculos, sendo estes, portanto, apresentados em locais, as *public-halls*, onde se poderiam, além de assistir às montagens teatrais, também usufruir das bebidas servidas nos bares que nelas estavam presentes.

Já a pantomima, arte que se tornou parte essencial da construção da personagem do Vagabundo (*The Tramp*), de Charles Chaplin no cinema, como veremos no terceiro capítulo, surge no teatro inglês como uma alternativa ao music-hall para torná-lo “mais aceito pela burguesia” (Gore, 1993, p.107).

Feita, portanto, uma breve contextualização, acerca do processo histórico que proporcionou o surgimento dos music-halls ingleses, podemos compreender em que contexto os pais de Charles Chaplin conviviam. Eles se conheceram no mundo artístico, sendo ambos artistas de music-hall. Quando se casaram, a mãe de Charlie já tinha um filho, Sydney, fruto de um breve relacionamento com outro homem. Após a união, o senhor Charles Chaplin (pai), assumiu a paternidade de Sydney e logo geraram um filho juntos, Charles Spencer Chaplin Jr.

A separação dos pais, quando Charles ainda era muito criança³⁹, fez com que ele, junto da mãe e do meio-irmão Sydney, experimentassem uma brusca mudança de vida, parte deste novo estilo de vida teve como cenário um período de intensas transformações na fria Londres vitoriana e também marcado por bastante dificuldades, para sua família e muitos outros moradores da urbe inglesa.

Para se ter uma ideia de qual nível de pobreza o pequeno Charlie, juntamente com a sua mãe e o meio-irmão se encontravam, ele nos relata a sua impressão sobre as condições financeiras da época:

Eu tinha noção perfeita do estigma social que era a nossa pobreza. Até as crianças mais pobres comiam aos domingos o seu jantar feito em casa. Um assado, em casa, significava respeitabilidade, um ritual que distinguia uma classe pobre de outra. Os que não tinham em casa o seu jantar dos domingos, pertenciam à classe mendicante – e nós éramos dessa classe. (CHAPLIN, 2010, p. 73)

Tendo por base a análise do sociólogo londrino do final do século XX, Charles Booth, Weissman (2010, p.82) ressalta que a linha de pobreza oscilava entre 18 e 21 xelins nessa época na Inglaterra. Tendo Hannah, que trabalhava como operadora

³⁹ Charles nasceu no dia 16 de abril de 1889, em pleno desenvolvimento da chamada “Era Vitoriana”.

de máquina de costura, um rendimento entre seis *xelins* e nove *pennies* e sete xelins por semana, estava, portanto, abaixo do nível de miséria. Sendo assim, “famílias com renda abaixo desse patamar eram consideradas abjetamente pobres e viviam em condições precárias, quando não sub-humanas.”

Após a separação dos pais, passando por um breve período em que Hannah coabitou com um famoso artista de variedades, Leo Dryden – com quem teve um filho, o segundo irmão de Charlie, George Dryden (o irmão mais velho era Sidney), a família teve que conviver com uma nova realidade. Esse período foi marcado por várias mudanças de endereço e de muita privação, incluindo elementos mais básicos, como a alimentação.

Tendo de enfrentar esses obstáculos, além de ter sido afastada do filho mais novo, quando Leo Dryden o raptou para sempre da sua vida, somado à sífilis adquirida – segundo documentos apresentados na biografia de Chaplin, por Weissman –, durante sua vida de coquete (e talvez de prostituição na África do Sul), Hannah não suportou os sucessivos golpes emocionais e teve sua saúde mental comprometida paulatinamente.

Figura 4 – A mãe de Charles Chaplin, Hannah



Fonte: Daily Mail

No início, após crises constantes de dores de cabeça, Hannah Chaplin foi levada para a Lambeth Infirmary. Logo após, o que se viu foram sucessivas internações nas instituições psiquiátricas londrinas, tendo, nesse período, Charlie e o irmão experimentado a vida em instituições de caridade.

A Londres vitoriana foi conhecida como a época das desigualdades. A proporção da população rica, que convivia com o luxo e requinte, era muito menor do que a imensa parte que tentava sobreviver, em meio à sociedade industrial. As instituições de caridade nascem dessa demanda, tentando dar apoio aos pobres londrinos.

A Lei dos Pobres (*Poor Laws*), já existente desde a Idade Média tardia, visava a erradicação da pobreza e a mudança mais significativa ocorrera no século XIX, quando tornou-se obrigatório o trabalho das pessoas que procuravam, em troca da assistência (*workhouses*). Nesse período, outras formas de assistência social surgiram, como, no ano de 1865, o Exército da Salvação, idealizado por William e Catherine Booth, ligados pelo cristianismo protestante.

William Booth soube compreender a necessidade de fazer da caridade um argumento maior de adesão aos Evangelhos, e da providência social um passo a dar aqui na terra, antes da partida inevitável para a mão direita da de Deus. Ele não é o primeiro em sua organização a tomar consciência disso: *O grito de guerra* há vários anos se tornara o eco das inquietações dos “oficiais” diante do excesso de miséria e da impossibilidade de converter os esfomeados à religião. (MARX, 1993, p. 146)

A assistência social, como observa Roland Marx, foi uma grande aliada dos interesses dos religiosos por uma maior conversão dos marginalizados da sociedade. Hannah Chaplin fora uma dessas convertidas, num momento em que tudo o que havia construído em sua vida artística, inclusive uma relativa fama e prestígio, fora aos poucos perdidos. E o avanço da sua doença só acelerou o processo. A partir daí suas idas aos asilos psiquiátricos foram tornando-se mais freqüentes, até a sua internação definitiva, diagnosticada como loucura.

Charlie, agora com sete anos de idade, conheceu a instituição que o fizera ter lembranças conflituosas até o fim da sua vida: a Escola de Hanwell para Crianças Órfãs e Indigentes, nas proximidades de Londres.

Comparado à situação que as crianças pobres viviam nos cortiços de Londres, essas instituições de caridade eram, certamente, a melhor opção para que

diversas crianças não passassem fome e até morressem pelas sarjetas das frias ruas da capital. Hanwell, nas memórias de Chaplin, não era um lugar desagradável o tempo todo, mas haviam situações as quais eram novas para uma criança que tivera outrora uma vida tão distinta da atual.

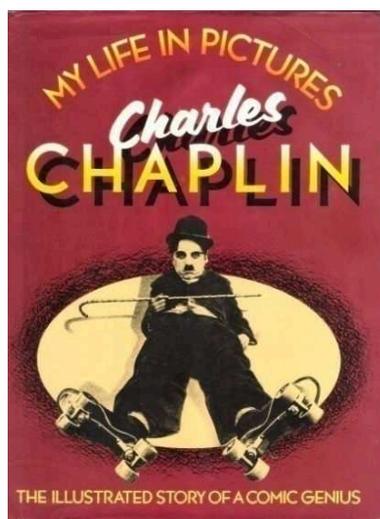
Embora em Hanwell fôssemos bem cuidados, nossa existência ali era muito desamparada. A tristeza andava no ar; estava naquelas alamedas campestres por onde caminhávamos, uma centena de meninos em fila dupla. Como me desagradavam esses passeios e as aldeias pelas quais passávamos toda gente nos encarando! Sabiam que éramos internos do *booby hatch* (prisão de bobos), termo de gíria com que designavam o asilo.

Ele lembrara, sobretudo, dos momentos de repreensão ao comportamento das crianças, utilizando de castigos físicos para aqueles que cometessem ou mesmo fossem acusados de alguma travessura na instituição.

Essas instituições representavam não apenas o auxílio social para as pessoas mais carentes da sociedade, mas uma forma de controle dos corpos, oriundo da disciplina e do aprisionamento dos indivíduos.⁴⁰

Numa foto-biografia, lançada em 1974, intitulada “*My life in pictures*”, Chaplin disponibiliza ao público fotografia raras, do acervo pessoal, quando ainda era um menino simples da Inglaterra vitoriana, incluindo, também outras imagens registradas nos momentos áureos de sua carreira.

Figura 5 – Capa da rara foto-biografia de Charles Chaplin

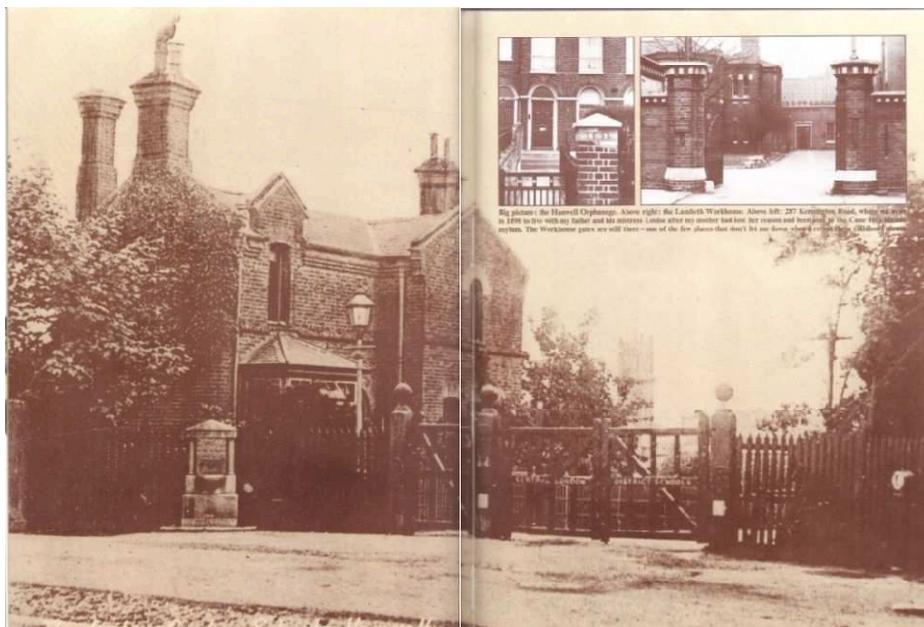


Fonte: imagem digitalizada

⁴⁰ Ver Foucault, Michel. Vigiar e Punir. Petrópolis, Vozes, 1999.

Nesta obra, pode-se ver, com grande destaque, a fachada do Orfanato de Hanwell (Figura 6) e, acompanhando essa imagem, outras duas fotografias de lugares que fizeram parte de dois momentos marcantes para o jovem Chaplin: O Lambeth Workhouse, asilo de pobres, onde fora levado junto à mãe e o irmão, para poderem ter o mínimo de assistência (moradia e comida) em tempos de crise e a casa de número 287, residência do pai, na luxuosa Kennington Road.

Figura 6. Fotografia da fachada do Orfanato Hanwell



Fonte: imagem digitalizada

O curto período de estadia com o pai (Figura 7), em que o seu genitor foi forçado pela justiça a dar assistência tanto para Charlie como para Sydney (que não era seu filho biológico), fez com que Chaplin usufruísse de algumas regalias que há tempos não experimentava. Na casa morava com o Sr. Chaplin (pai) a sua companheira Louise e o seu pequeno filho de quatro anos, meio-irmão de Chaplin. Agora chegaria mais dois filhos do Sr. Chaplin, aumentando o número de ocupantes.

Era uma residência com relativo conforto. As casas nesta região da Kennington Road conservavam boas construções e uma vizinhança dividida entre casas, pubs e um diversificado comércio. Ele assim a descreve:

A família ocupava dois cômodos e, embora a sala da frente tivesse grandes janelas, a luz se filtrava através delas como se fosse através da água. Tudo parecia tão triste quanto Louise: o papel das paredes era triste, tristes os

móveis estofados de crina e lúcio empalhado numa caixa de vidro que engolira um peixe do seu próprio tamanho, cuja cabeça lhe emergia da boca, então parecia repulsivamente melancólico.(CHAPLIN, 2010, p.56)

Às vezes, em noite de sábado, quando eu me sentia mais profundamente deprimido, escutava através da janela dos fundos a música animada de uma concertina a tocar uma marcha escocesa, acompanhada pelas vezes de jovens boêmios e as risadas das raparigas da rua. O vigor, a vitalidade daquilo parecia-me de uma perversa indiferença para com a minha infelicidade; e contudo, quando a música se apagava, à distância, eu dela sentia falta. Às vezes se ouvia um pregoeiro; um, especialmente, passava todas as noites e parecia gritar: *Rule Britannia*, terminando com um grunhido – mas na verdade era um vendedor de ostras. Da taverna, três portas adiante, eu escutava os fregueses, na hora de fechar, suas vozes de bêbados, a berrar uma cantiga piegas e detestável que estava muito em moda então (...). (CHAPLIN, 2010, p. 57-58)

Figura 7 – O Sr. Charles Chaplin (pai)



Fonte: Site TV Sinopse

Esses espaços citadinos foram por muito tempo não somente uma forma de Charlie esquecer um pouco os seus dissabores de infância, mas também foram, de certa maneira, companheiros em momentos de aflição. Como em certo momento, quando chegara à casa do pai depois da escola, e encontrou a casa vazia. Não sabendo onde todos estavam e estando com fome, foi percorrer as ruas próximas à Kennington Road, completamente sozinho:

Afinal, não pude agüentar mais aquela solidão sinistra, e saí, desolado; passei o resto da tarde percorrendo os mercados próximos. Vagueei por Lamberth Walk e Cut, a olhar com fome para as vitrinas das casas de pasto, para os tantalizantes pratos de carne de vaca ou porco, a fumar

quentinhos, e as batatas douradas embebidas em molho. Durante horas espiei os camelôs vendendo suas bugigangas. A distração me consolou e durante algum tempo esqueci minha aflição e minha fome. (CHAPLIN, 2010, p.59)

Tendo por companhia apenas as movimentadas ruas durante o dia, ele vira chegar a noite, sem sinal da volta daqueles que nesse momento dividiam o mesmo teto que ele. Chegada a noite, ele vê então uma nova cidade, que recebe os visitantes noturnos em busca de diversão:

De repente ouvi música. Era arrebatadora! Vinha do vestibulo da taverna que fica na esquina de White Hart e ressoava claramente na praça vazia. A música era A madressilva e a abelha, tocada com irradiante virtuosismo no harmônico e no clarinete. Até então eu não me interessara por melodias, mas aquela era tão linda e lírica, tão brilhante e alegre, tão aquecedora e reconfortante. Esqueci meu desespero e atravessei a rua até onde estavam os músicos. O tocador harmônico era cego, cheias de cicatrizes as órbitas onde dantes haviam brilhando dois olhos; e uma cara amarga de bêbado tocava o clarinete. (CHAPLIN, 2010, p. 59-60)

As proximidades da Kennington Road eram abundantemente servidas de cafés, tavernas e demais locais de diversão que eram freqüentadas ao longo do dia. Uma das tavernas visitadas por Chaplin, aos doze anos, lhe chamou atenção pelo movimento das pessoas presentes:

Menino de doze anos, costumava eu postar-me diante da Tankard a apreciar esses ilustres cavalheiros que apeavam de seus carros e entravam na sala do bar, onde a elite dos comediantes, aos domingos, reunia-se para tomar um último trago antes de ir para a casa almoçar. Como eram sedutores com seus ternos de xadrez e chapéus-coco cinzentos, fazendo coruscar os brilhantes de anéis e alfinetes de gravata! Às duas horas, nas tardes de domingo, fechava-se a taverna e seus freqüentadores saíam, ficando ainda algum tempo a conversar na calçada, antes de se dizerem adeus; e eu os olhava fascinado e divertido, pois alguns deles cambaleavam de maneira cômica.⁴¹

Essas memórias realizadas por Chaplin, em sua autobiografia, nos intenciona a pensarmos sobre a sua juventude, na grande cidade inglesa. Essas memórias, contadas com riqueza de detalhes, nos dão indícios de como esses lugares e situações foram parte importante da sua formação enquanto pessoa e lhe deixaram um legado que se uniriam à sua criatividade para construir cenários e histórias em seus filmes. O seu diferencial está, de fato, nos detalhes, ao observar

⁴¹ CHAPLIN, Charles. Op.cit. p 29-30

“os cavalheiros que apeavam de seus carros” ou “os ternos de xadrez e chapéus-coco”, até mesmo a forma como esses senhores “cambaleavam de maneira cômica” o fariam reproduzir anos mais tarde.

Chaplin chega ainda a mencionar que no período da sua adolescência, se rendeu aos prazeres noturnos de boemia e companhias femininas, quando visitava as ruas da cidade em busca de diversão:

Durante esse período de névoa e confusão eu morava só; e dentro dele iam e vinham prostitutas, ocasionais crises de bebedeira – mas nem vinho, mulheres ou música me prendiam o interesse por muito tempo. O que eu realmente queria era romance e aventura. (CHAPLIN, 2010, p. 119)

Dentre todos os espaços de memória, correspondentes às suas diversas habitações no período de dez anos, o lugar mais marcante certamente foi o endereço do sobrado de número 3, no Pownall Terrace (Figura 8). Ali, segundo Chaplin, teriam ocorrido os piores dias da sua vida. Uma fase tão difícil, que não se compara nem à fase em que, numa das várias mudanças de endereço, alugaram um quarto na Kennington Cross, próximo da fábrica de pickles de Hayward, que exalava um cheiro tão horrendo a ponto de Chaplin nunca ter esquecido esse fato. Diferente dos períodos em que habitava nas proximidades de Kennington Road, foi em Pownall Terrace onde a miséria, a tristeza e a solidão se apresentaram de forma mais intensa. Foi um período difícil sob vários aspectos, sobretudo, fora lá onde a sua mãe sofreu um surto psicótico que jamais a faria ser a mesma, até o fim da sua vida. Esse momento marcante faz parte das primeiras páginas de sua autobiografia, onde ele detalha os pormenores daquele minúsculo lugar:

E eu tinha que voltar para um quarteirão de velhas casas abandonadas que ficavam por trás de Kennington Road, em Pownall Terrace, 3, e subir as escadas desconjuntadas que levavam ao nosso pequeno sótão. A casa era deprimente e um cheiro de lavagem azeda e roupas velhas impregnava o ar. Naquele domingo mamãe estava sentada à janela, olhando para fora. Virou-se para mim e sorriu debilmente. Era um quatinho abafado, de pouco mais de três metros e meio quadrados e pareceu-me ainda menor, bem como mais baixo o seu teto em declive. A mesa, junto à parede, estava atulhada de pratos e chávenas sujos; encostada à parede mais baixa, uma velha cama de ferro que minha mãe pintara de branco. Entre a cama e a janela, um pequeno fogão e, aos pés da cama, uma velha poltrona que se desdobrava num catre, no qual dormia meu irmão Sydney. (CHAPLIN, 2010, p. 30)

Tamanha foi a sua ligação emocional com Pownall Terrace, que Chaplin, posteriormente, reproduziu com riqueza de detalhes a sua triste morada, em um dos cenários dos seus filmes, sendo um dos filmes mais autobiográficos da sua carreira: O Garoto (The Kid), lançado em 1921.

Já com 13 anos de idade, para aliviar um pouco a carga de responsabilidade da mãe em prover a casa e estando o irmão a trabalhar em navios, Charlie passou a ser um trabalhador em tempo integral. Nesse período passou por diversos ofícios, tal qual o seu personagem vagabundo se apresentava: foi de entregador à recepcionista de médico, de menino de recados à atendente de papelaria, entre outros: soprador de vidro, operador de prelo Wharfedale (uma gigantesca máquina que o fazia ter certo medo que a mesma a engolissem, sendo, provavelmente, a inspiração para a icônica cena de Tempos Modernos).

Figura 8 – Foto da fachada da casa em que Charles Chaplin viveu, em 1902, no Pownall Terrace, número 3, em Lambeth. Foi demolida em 1968.



Fonte: Blog Another Nickel in The Machine

2.2 – Charles encontra o artista Chaplin

Todos os inúmeros ofícios realizados por Charlie, ainda criança, serviram para agregar experiências e vivências que o auxiliariam a criar os vários tipos do

Vagabundo nos filmes, como veremos no próximo capítulo. Mas, certamente, a profissão que mudou definitivamente a sua vida foi a de artista.

A carreira artística de Chaplin foi iniciada extra-oficialmente, aos 5 anos, quando aconteceu o já conhecido episódio e que, tendo sua mãe passado pelo constrangimento de não conseguir cantar em sua derradeira apresentação, o pequeno Charlie se encarregou não somente de tomar-lhe o lugar, mas de arrancar aplausos e gargalhadas do público. Apesar deste pequeno vislumbre do sucesso, apenas alguns anos depois ele teria no teatro de variedades o seu ganha-pão de verdade. Sua vida artística, de fato, se iniciou em 1899, quando juntou-se à trupe dos Oito Rapazes do Lancashire (Eight Lancashire Lads), um grupo de teatro de variedades fundado por William Jackson. Essa ocasião permitiu que Charlie conhecesse, em turnê, os maiores teatros de Londres e nas províncias da Grã-Bretanha. Segundo Robinson (2012, p.34), Chaplin conheceu o teatro de variedades no período do seu apogeu, onde os salários dos artistas, motivados pela aceitação em massa da classe média ao teatro, eram de valores consideravelmente altos.

Tendo a oportunidade de conhecer o tão sonhado West End e seus verdadeiros palácios, que eram os *Music Halls* da época, Charlie pode vivenciar um “outro lado” da cidade de Londres, não aquele que já conhecia muito bem e que lhe trazia uma experiência aproximada com a miséria, pelo contrário, ali ele se encantava com as luzes da cidade repleta de riqueza e status social, em espaços lotados de personalidades do mundo artístico, que dificilmente ele teria acesso se não fosse pelo breve período com os Oito Rapazes de Lancashire. Daí em diante, como contou em sua autobiografia, o mundo artístico mostrou-se como sua melhor alternativa para lhe trazer uma vida melhor, sendo assim, passou por outras companhias de teatro, até chegar àquela que lhe levaria a conhecer os Estados Unidos e o cinema: A companhia de Fred Karno⁴².

Foi junto aos comediantes da companhia Karno que Charlie aprimorou a técnica teatral da pantomima, que levaria consigo, ao ingressar nos Estados Unidos pela primeira vez, em 1913, durante uma turnê que mudaria a sua concepção sobre o cinema, uma arte ainda engatinhando na época, que esteve associada à massa do proletariado em seu início, apenas ganhando o status de arte alguns anos depois.

⁴² CHARLIE, Charlie. op. cit. p. 125

O primeiro membro da família Chaplin a trabalhar na companhia Karno foi Sydney, em 09 de julho de 1906. À essa altura, a situação financeira da família Chaplin já se encontrava melhor, estando Sydney recebendo três libras por semana⁴³ com uma cláusula prevendo um salário de seis libras por semana, caso excursionasse para os Estados Unidos. Nesse intervalo, Charlie fazia turnês, representando no *Casey's Circus*. A entrada de Sydney na companhia Karno foi crucial para que fosse dada a deixa para que Charlie ingressasse em seguida, pois foi o irmão que convenceu o Sr. Karno a aceitá-lo.

Estando agora Sydney e Charlie contratados pela companhia do Sr. Fred Karno, puderam alugar um confortável apartamento em Glenshaw Mansions, n. 15, Brixton Road, além de se permitirem gastar quarenta libras somente com mobília e a contratar, inclusive, uma faxineira para deixar o ambiente sempre limpo para recebê-los nos retornos das turnês que faziam.

A primeira turnê de Charlie Chaplin fora dos arredores de Londres, ocorreu em Paris, no outono de 1909. Segundo Robinson (2012), ele ficou impressionado e empolgado com a capital francesa. Robinson descreve como “pueril” o comportamento de Charlie ao render-se aos prazeres carnais, já conhecidos, da cidade. Charles Chaplin não deixou de comentar sobre esse assunto:

Mas eu não era tão inocente quanto parecia. Com os amigos da trupe passava as vezes a noite percorrendo os bordéis e me entregando às atividades turbulentas em que a mocidade se compraz. (CHAPLIN, 2011, p. 143)

Sobre essa primeira experiência no continente, ele descreveu desta forma:

A chuva caía em torrentes sobre o canal, mas a primeira visão da França através da neblina foi uma emoção inesquecível. “Isso ali não é Inglaterra”, tinha eu que ficar a repetir comigo. “É o continente. É a França!”. A França sempre me falara à imaginação.

(...)

Paris era tudo o que eu esperava. O percurso de carro da Gare Du Nord até a rua Geoffroy Marie deixara-me excitado e impaciente; queria parar a cada esquina e sair andando. Eram sete horas da noite. A luz dourada brilhava convidativa nos cafés e as mesas nas calçadas ensinavam como gozar a vida. Não fosse a inovação de alguns automóveis, eu estaria ainda na Paris de Monet, Pissaro e Renoir. Era domingo, e todo mundo parecia inclinado a divertir-se. Alegria e vitalidade andavam no ar. Nem mesmo o meu quarto na rua Geoffroy Marie, com seu piso de pedra, que eu chamava a minha Bastilha, me arrefeceu o ardor, pois que em Paris a gente vivia era nas mesas das calçadas dos bistrôs e dos cafés. (CHAPLIN, 2011, p. 136-137)

⁴³ Robinson, David. op. Cit. p.78

Na volta da turnê parisiense, algo em Chaplin havia mudado. A experiência na cidade das luzes fez com que o seu olhar sobre a metrópole cinzenta ao qual já conheceria, e de onde viera, o fez querer alçar voos mais altos, sobretudo quando viu a possibilidade de excursionar pelos Estados Unidos da América.

Seis meses tinham se passado na Inglaterra e eu me acomodara na minha rotina habitual, quando chegaram notícias dos escritórios de Londres que me alvoroçaram a vida. O Sr. Karno me informava que eu iria substituir Harry Weldon na segunda temporada de O jogo de futebol. Senti então que minha estrela estava em ascensão. Era a minha oportunidade. (CHAPLIN, 2011, p.143)

Em setembro de 1910, Charlie e a trupe Karno embarcaram no SS Cainrona, com destino ao Canadá, para de lá irem de trem até os Estados Unidos, onde seriam realizadas diversas apresentações por várias cidades. Com um contrato recém assinado e um salário consideravelmente maior, Charlie tinha noção do seu valor artístico e estava disposto a conhecer e aproveitar todas as oportunidades que a América apresentasse.

Ele não teve uma boa recepção de Quebec, pois “*dava a impressão das sinistras muralhas sobre as quais Hamlet teria passeado*”. (Chaplin, 2010, p.149)

Em Toronto, percebeu de forma mais positiva a cidade canadense, seguindo, então, para Nova York, direto para o setor de Imigração. Ele assim descreveu a metrópole estadunidense:

Quando descemos do bonde em Times Square ficamos desolados. Jornais eram atirados pelo vento no meio das ruas e em cima das calçadas. A Broadway nos deu a impressão de uma mulher desmazelada que acabasse de se erguer da cama. Em quase todas as esquinas havia altas cadeiras de engraxates, nas quais pessoas confortavelmente sentadas em mangas de camisa faziam lustrar os sapatos. Davam assim a impressão de que estavam terminando sua toalete em plena rua. Muitos pareciam forasteiros, de pé nas caçadas, sem propósito algum, como se estivessem em estações ferroviárias, matando tempo enquanto esperavam o seu trem. (CHAPLIN, 2011, p. 149)

Inicialmente, suas impressões sobre Nova York não foram boas. Pelo relato, entende-se que havia em Chaplin um estranhamento enorme em relação à cidade, tão diferente do que havia visto em Paris e até mesmo a sua cidade natal. Na metrópole estadunidense, sobressaiu a impressão de desorganização, de um

movimento desenfreado de automóveis e pessoas, sendo muitas delas, assim como ele, imigrantes em busca de uma vida nova, na terra da liberdade e da oportunidade.

Contudo, essa era a cidade de Nova York, aventureira, surpreendente, um tanto assustadora. Paris tinha sido bem mais amistosa. Embora eu não pudesse falar o francês, Paris me havia gritado boas-vindas em cada esquina, com os seus bistrôs e seus cafés ao ar livre. Ao passo que Nova York era essencialmente um centro de grandes negócios. Os enormes arranha-céus pareciam implacavelmente arrogantes, pouco ligando às conveniências das pessoas comuns. Até mesmo os bares não tinham em suas salas onde as pessoas pudessem sentar-se. Apenas, na parte inferior do balcão, havia um longo friso de bronze, no qual os fregueses podiam descansar um pé de cada vez. E os restaurantes populares, embora limpos e guarnecidos de mármore branco, pareciam frios e tinham um jeito de hospital. (CHAPLIN, 2011, p. 150)

Neste primeiro dia na imensa Nova York, Chaplin pensou que jamais teria uma opinião positiva da cidade, mas foi ao anoitecer e as luzes da cidade se acenderem, que foi revelada outra Nova York:

Enquanto eu caminhava pela Broadway, miríades de pequenas lâmpadas elétricas começaram a se acender e a brilhar como jóias fulgurantes. E o calor dessa noite minha atitude mudou e o sentido da América se revelou aos meus olhos: os imensos arranha-céus, as luzes alegres e brilhantes, a empolgante apresentação dos anúncios luminosos excitaram as minhas esperanças e o meu espírito de aventura. “É a isto” – dizia eu a mim mesmo –, “é a isto que eu pertença!” (CHAPLIN, 2011, p. 151)

Chaplin aproveitou bem o seu período nos Estados Unidos, tendo frequentado os locais mais diversos, desde livrarias – pois desejava melhorar a sua educação (p. 154) a bares, restaurantes, além dos teatros onde as apresentações aconteciam. O seu olhar permaneceu crítico ao comportamento diferente dos estadunidenses, em relação aos ingleses, estes primeiros sempre parecendo, para ele, mais rudes do que os *gentlemen* contemporâneos da rainha Vitória.

Foram três meses no circuito nova-iorquino. Logo após, já a partir de 30 janeiro de 1911, apresentaram uma turnê de 22 semanas de leste à oeste do país, passando por Chicago, St. Louis, Menneapolis, St. Paul, Kansas City, Denver, Butte, Billings, Tacoma, Seattle, Portland, San Francisco e Los Angeles. Ele descreveu a cidade de Chicago com simpatia:

Em 1910, Chicago era atraente em sua fealdade, em seu ar melancólico e sombrio: é que a cidade ainda tinha o espírito da época da fronteira,

metrópole ativa e heróica de “fumaça de aço”, como disse o poeta Carl Sandburg. (CHAPLIN, 2011, p.157)

Outro aspecto de Chicago, que ele fez questão de ressaltar, foi em relação à prostituição e ao grande número de zonas presentes na cidade, conhecidas como *red-light districts* (distritos da luz vermelha), descrevendo os tipos de quarto, valores e os aspectos das mulheres que ofereciam seus serviços. A medida que avançava pelo Oeste estadunidense, aumentara positivamente a sua opinião sobre as cidades que encontrava, até chegar ao ensolarado Estado da Califórnia.

Por fim, a Califórnia! Paraíso ensolarado, alamedas de laranjeiras, vinhedos e palmeiras alongado-se pela costa do Pacífico por milhares de léguas. São Francisco, a porta do Oriente, era a cidade da boa comida e dos preços baixos(...)

Ali chegamos em 1910, depois que a cidade resurgira dos escombros do terremoto de 1906, ou melhor, do fogo, como preferem dizer. Havia ainda uma ou duas crateras nas ruas da parte alta, mas no resto quase não se notavam vestígios do sinistro. Tudo era novo e brilhante, inclusive o meu pequeno hotel. (CHAPLIN, 2011, p.162)

No entanto, não teve uma boa recepção acerca de Los Angeles, cidade que teve a vanguarda do cinema nos Estados Unidos. Foi em Los Angeles que Charlie conheceu o proprietário da Keystone Studios, Mack Sennett, o seu primeiro é único patrão na América, onde começaria, inicialmente, a apenas atuar nos filmes e, posteriormente, a escrever e produzir os seus próprios filmes.

Na época em que ele conheceu a Califórnia, Los Angeles apresentou-se para ele da seguinte forma:

Los Angeles, por seu lado, era uma cidade feia, quente, opressiva, cujo povo parecia amarelo e anêmico. O clima era muito quente, sem a brisa refrescante de São Francisco. A natureza dotou o norte da Califórnia de recursos que ainda durarão e florescerão quando Hollywood já tiver desaparecido nas cavernas pré-históricas do Wilshire Boulevard. (CHAPLIN, 2011, p. 160)

Em junho de 1912 a trupe que excursionara pela América durante 21 meses, finalmente voltara para a Inglaterra. A essa altura, Charlie Chaplin já estava animado para voltar, pois via nos Estados Unidos maiores possibilidades de trabalho do que em sua terra natal. Por isso, em outubro do mesmo ano, embarcou novamente, junto à trupe, para uma segunda excursão, rumo os Estados Unidos da América.

Essa segunda excursão, em solo estadunidense, marcaria a saída de Charlie Chaplin da Companhia Karno. Ele havia aceitado a oferta dos empresários da *Keystone Film Company*, de um salário de 150 dólares por semana – até então o maior que iria receber. Em 28 de novembro de 2013, na cidade de Kansas, ele partiu para a ensolarada Califórnia, para trabalhar com o cinema.

A *Keystone* fazia parte da *New York Motion Picture Co.*, sendo uma empresa essencialmente produtora de comédias, portanto, um gênero muito bem conhecido por Chaplin. Segundo Robinson (2012, p. 105), “os seus filmes derivavam do vaudeville, do circo, dos esquetes cômicos do teatro de variedades, ao mesmo tempo em que também eram derivados da realidade da América do início do século XX”. Os cenários eram essencialmente urbanos, com personagens que interagiam com os ambientes citadinos, em situações típicas desse meio. A ideia primordial da *Keystone* era a de comicizar as formas de ser e agir dos atores sociais da cidade.

Era um mundo de ruas selvagens e poeirentas, com casas de madeira de um só aposento; de armazéns e lojas de ferragens, dentistas e *saloons*; restaurantes e salões de beleza; vestibulos de hotéis baratos; dormitórios com camas de ferro e lavatórios raquíticos; estradas de ferro e automóveis angulosos que estavam tomando o lugar dos cavalos e das charretes; homens com chapéus-coco e grandes suíças; senhoras com chapéus emplumados e saias balonê; crianças mimadas e cachorros perdidos. O material da comédia era a caricatura severa das alegrias e terrores ordinários da vida cotidiana. (ROBINSON, 2012, p. 105-106)

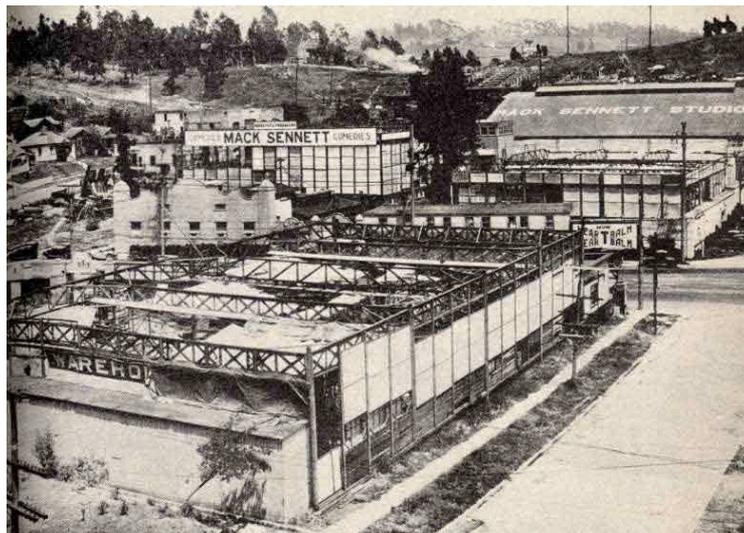
As primeiras impressões de Charles Chaplin em relação à localidade onde estava inserida a *Keystone* não pareceu ser das melhores, como ele relata:

Na manhã seguinte, tomei um bonde para Edendale, um subúrbio de Los Angeles. Era um lugar de aparência anômala e eu não podia discernir se estava num bairro residencial humilde ou numa zona semi-industrial. Havia por lá depósitos de madeira e ferros-velhos, a par de pequenas granjas que pareciam ao abandono e nas quais tinham sido construídos um ou dois velhos galpões de madeira, dando para a estrada. Depois de muito indagar, encontrei-me diante do estúdio da *Keystone*. Era uma propriedade arruinada, com uma cerca verde em torno, ocupando uma área de cerca de oitenta metros quadrados. A entrada era através de um jardim, que dava para um velho bangalô. O lugar parecia tão anômalo como o próprio bairro de Edendale. Fique olhando para aquilo do lado de fora, discutindo comigo mesmo se devia entrar ou não. (CHAPLIN, 2011, p. 174)

Apesar da desconfiança e da dúvida, Charles Chaplin não apenas entrou nos estúdios, como realizou mais de trinta produções com a *Keystone*.

Na fotografia a seguir (figura 9), realizada em 1914, percebe-se que a descrição de Chaplin em relação à Keystone é bastante coesa. De fato, os estúdios estavam localizados no que parecia uma zona industrial e um complexo de pequenas fazendas, tendo, geralmente, tetos de vidro, para aproveitar a iluminação natural oferecida pela ensolarada Califórnia.

Figura 9 – Fotografia dos estúdios da Keystone, 1917.



Fonte: Century Film Project

A propósito, foi na Keystone que surgiu o personagem ícone da carreira de Charles Chaplin: o vagabundo. Criado ao acaso, diante da necessidade de mostrar ao seu novo chefe que não se arrependeria da sua contratação, Chaplin catou algumas roupas do acervo da Keystone e rapidamente não apenas criou uma caracterização para o personagem, mas, como ele próprio descreve, uma psicologia:

É preciso que você saiba que este tipo tem muitas facetas: é um vagabundo, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cientista, um músico, um duque, um jogador de pólo. Contudo, não está acima de certas contingências, como a de apanhar pontas de cigarros no chão, ou de furtar o pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva! (CHAPLIN, 2011, p. 179)

Em 1915, Chaplin deixa a Keystone para assinar um contrato com a Essanay, cuja sede ficava em Chicago. O estúdio não demorou para providenciar

um espaço exclusivo, na Califórnia, para que Chaplin realizasse as suas novas produções.

Até finalmente começar a filmar em seu próprio estúdio, a United Artists, Charles Chaplin ainda assinou contratos com a Mutual Film Corporation e a First National, tendo à essa altura, o reconhecimento mundial por seu trabalho. Esse período será abordado de forma mais ampla, no próximo capítulo.

Capítulo III – As cidades em Chaplin

Ao voltarmos nossos olhares para as histórias contadas na autobiografia de Charles Chaplin, através dos seus relatos, percebemos que foram muitos os caminhos citadinos percorridos por ele: da fria e dual Londres (dualidade essa, comentada no capítulo anterior) do século XIX até a ensolarada Los Angeles, na Califórnia, perpassando por tantas outras cidades que contribuíram para as inúmeras vivências e influências criativas deste indivíduo inglês. São essas experiências, conquistadas, ao longo da sua vida, o construto para as mais diversas sensibilidades construídas por Chaplin, que passarão a ser representadas em seus filmes.

As caminhadas de Charles Chaplin são anteriores às de Carlitos, embora pareçam idênticas em alguns momentos. Nas ruas de Londres, o infante Charlie se deparou com experiências que lhe acompanhariam em sua memória, por toda a sua vida. Elas estão nos filmes, como cenários e representadas através dos personagens e situações típicas do fim da era vitoriana.

O seu mais emblemático personagem, o vagabundo, vive a circular pelas cidades, por muitos dos seus espaços, algum deles proibidos pela imposição sócio-econômica e cultural estabelecida. Entretanto, esse transgressor, com ares de nobre cavalheiro, anseia por obter uma vivência completa da urbe, ou como aborda Certeau, ele se apropria do espaço topográfico:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. (CERTEAU, 2014, p. 164)⁴⁴

⁴⁴ CERTEAU, Michel de. A caminhada pelas cidades. In: A Invenção do Cotidiano – Artes de fazer. Petrópolis, RJ, Vozes, 2014. p.164

E quando não lhe é permitido circular por determinados lugares, o indivíduo atualiza algumas delas, improvisa, como observa Certeau, ao se referir exatamente ao próprio Charles Chaplin:

Assim **Charles Chaplin** multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso. Da mesma forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somentes das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona, portanto. (CERTEAU, 2014, *grifo nosso*, p. 165)⁴⁵

Esse caminhante, semelhante ao descrito acima, por Certeau, é um pouco além de uma simples atividade, sendo quase uma característica intrínseca do vagabundo chapliniano. Tal indivíduo é apresentado nas primeiras cenas da maioria das películas como um ser que passeia pelos cantos da cidade. O espectador não muitas vezes não sabe de onde ele veio, nem tampouco para onde pretende ir, entretanto, a sua história ganha sentido na medida em que ele interage com outros indivíduos citadinos, que dividirão consigo, por alguns minutos, uma história diferente, a cada filme.

São histórias muitas vezes divertidas e, na maioria das vezes, tocantes, pois, para muitos especialistas em cinema, esse é o diferencial dos filmes de Chaplin, uma vez que o cômico se entrecruza com o drama, “um filme com um sorriso – e talvez uma lágrima” (*A Picture with a smile – and perhaps, a tear*) como ele mesmo introduz a sua intenção, no filme “O Garoto”, de 1921.

François Truffaut, cineasta e fundador do movimento cinematográfico conhecido como *Nouvelle Vague*, reconhecido mundialmente também como crítico de cinema, no prefácio da obra de André Bazin, escreveu sobre a relação da infância de Charles Chaplin com os seus filmes:

Era um pequeno vagabundo de nove anos que se esgueirava pelos muros de *Kesington Road*, vivendo, tal como escreve suas Memórias, “nas camadas inferiores da sociedade”. Se volto a essa infância, tão frequentemente descrita e comentada a ponto de talvez perdermos de vista sua crueza, é porque convém examinar o que há de explosivo na miséria – se ela é total. Quando Chaplin entrar na Keystone para rodar “filmes de

⁴⁵ CERTEAU, Michel de. Idem. p. 165

perseguição”, correrá mais rápido e mais longe que seus colegas de music-hall, pois, embora não fosse o único cineasta a descrever a fome, foi o único a conhecê-la, e isso é o que iriam perceber os espectadores do mundo inteiro quando os filmes começaram a circular a partir de 1914. (TRUFFAUT, 2006, p.9)⁴⁶

A observação de Truffaut, acima, sobre os “filmes de perseguição”, refere-se aos primeiros filmes da *Keystone*, que tornaram-na famosa, por seus policiais que sempre perseguiram algum delinqüente, adotando a técnica da aceleração das imagens, para tornar as cenas ainda mais cômicas.

Para compreendermos a obra chapliniana, bem como a passagem de filmes essencialmente cômicos, para produções mais sensíveis, carregadas de histórias profundas, é necessário acompanhar a carreira de Chaplin pelos estúdios de cinema nos quais desenvolveu o seu trabalho, aperfeiçoou as técnicas e adicionou as suas vivências às histórias dos filmes. É o que faremos a seguir.

3.1 – O início de Carlitos: caminhos do vagabundo pela Keystone

Nas suas primeiras produções, quando ainda era somente um ator contratado por Mack Sennett, sem domínio do roteiro e direção efetiva dos filmes, Chaplin participava de histórias improvisadas. Não havia um roteiro pré-estabelecido, como ele próprio relata em sua autobiografia:

– Que é que você acha desta idéia? – poderia perguntar Sennett. Ou, então:
– Arranjaremos uma inundação na rua principal da cidade baixa, para atrapalhar o pessoal...
Tais observações decidiam o destino de uma comédia da Keystone. Elas eram planejadas com esse espírito de improvisação, tão espontâneo que nos deliciava, porque era um desafio à nossa capacidade criadora. Era livre e fácil – sem literatura, sem escritores, pois tínhamos apenas uma idéia em torno da qual devíamos acumular incidentes cômicos, e a história se desenvolvia à medida que filmávamos. (CHAPLIN, 2011, p.190)

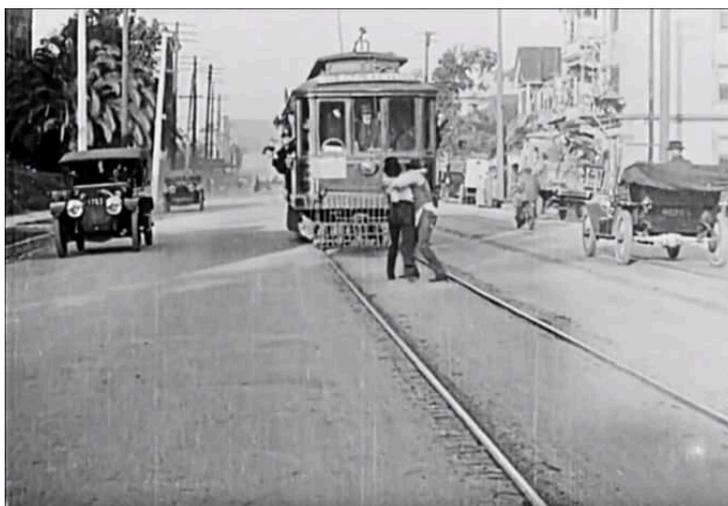
Filmes como “Making a Living”, “Corrida de Automóveis para Garotos”, “Carlitos no Hotel” e “Dia Chuvoso”, entre outras produções de 1914, são esquetes baseadas em conteúdos que faziam sucesso entre o público, até então:

⁴⁶ TRUFFAUT, François. Prefácio. In: BAZIN, André. Charles Chaplin. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

perseguições policiais, brigas de bar, bêbados atrapalhados, acompanhadas de inúmeras gags. Quando Chaplin, encantado com a nova arte, que era o cinema (ele a conheceu nos Estados Unidos, ainda quando trabalhava na turnê de Fred Karno), passa a ter acesso ao controle parcial da história, nota-se que as produções são mais elaboradas, com roteiros bem mais trabalhados, com profundidade de temas e tendo, sobretudo, alguns elementos que remetem à sua própria história, a partir de suas observações do cotidiano.

Em 1914, a primeira produção lançada por Chaplin, na Keystone, tendo como título *Make a Living* (que posteriormente, conforme a fama de Chaplin aumentara, ganhou, na tradução brasileira, o título “Carlitos Repórter”), não trouxe o personagem icônico do vagabundo, mas um indivíduo de índole duvidosa, que faz pequenas trapaças para ganhar vantagens. Neste filme (ver imagem 10), o cenário urbano é bastante evidente.

Figura 10 – Cenas finais de “Making a Living” (1914), com o intenso trânsito da cidade como cenário.



Fonte: Print Screen do filme

A cidade é representada como o ideal do moderno: há ruas bastante movimentadas pelo tráfego intenso de automóveis e bondes elétricos, casas adornadas com seus jardins, pessoas observando as vitrines das lojas, edifícios e hotéis completam a paisagem. O figurino das pessoas que caminham pelas ruas identificam que ali é um espaço de privilégios, tratando-se de um setor nobre da cidade. Quando surge algo que “macule” essa sensação de paz e organização, lá estarão os policiais para restabelecerem a ordem e isso é mostrado no filme, quando

em uma das cenas, a moça, percebendo que a sua casa fora invadida por uma dupla de homens a brigar, chama a polícia e, em instantes, aparecem alguns policiais (os *keystone kops*) para o início de uma perseguição típica.

Aliás, como comentado anteriormente, as cenas de perseguições, envolvendo os *keystone kops* eram uma constante nos filmes da empresa. A temática da violência é abordada, inclusive em grande parte da filmografia de Charles Chaplin, principalmente nas produções realizadas nos primeiros estúdios nos quais trabalhou. A violência, nesse caso, é representada em vários contextos, como sendo o resultado de uma desigualdade social, ligado a situações de extrema pobreza da população, acarretando em muitas mazelas, como o abuso de bebidas alcoólicas, roubos, violência doméstica, desemprego, etc.

No segundo filme pela Keystone, “Corridas de Automóveis para Garotos” (*Kids Auto Races at Venice*, 1914), Chaplin estreia o arquétipo do seu vagabundo: chapéu coco, bigode, paletó apertado, calças largas, bengala de bambu. O filme conta basicamente a tentativa do vagabundo em permanecer em frente à câmera, que registra um momento de lazer dos moradores de Venice, distrito localizado a oeste de Los Angeles, na Califórnia.

Aliás, os cenários externos das cidades, praças, parques, ruas, entre outros, são quase uma constante, nessas primeiras produções. A ideia era mostrar o cotidiano das cidades, o fazer da população nos equipamentos de lazer e diversão, o caminhar pelas ruas e avenidas ensolaradas da Califórnia.

Além das obras comentadas acima, outras fizeram do meio externo o cenário para suas histórias.

Em “Dia Chuvoso” (*Between Showers*, 1914), Carlitos vê-se a todo tempo disputando a atenção de uma garota com o seu arque rival. Aparece um problema comum nas grandes cidades, proveniente de falhas no sistema de saneamento: o alagamento (ver figura 11). Em uma cena, Carlitos tenta ajudar a garota a atravessar a rua alagada, em um setor provavelmente nobre da cidade, uma vez que é possível ver grandes casas, parques, a segurança, representada pelos policiais rondando a área e, sobretudo, pelo estilo de vestimentas das pessoas que circulam pelas calçadas.

Figura 11 – Após a chuva, o alagamento – problema comum nas grandes cidades.



Fonte: Print Screen do filme “Dia Chuvoso” (1914)

Do cenário pacato de “Dia Chuvoso”, ao movimento intenso do tráfego de automóveis, em “Carlitos entre o bar e o amor” (His Favorite Pastime, 1914), a cidade é representada pelas casas, pelos grandes edifícios verticais e por equipamentos que evidenciam a ideia de modernidade e progresso, como automóveis, bondes elétricos e iluminação pública por eletricidade (figura 12).

Figura 12 – A cidade aparece como personagem, que interage com Carlitos



Fonte: Print Screen do filme “Carlitos entre o bar e o amor” (1914)

O bar é muito mais do que apenas mais um equipamento de diversão, sendo ele próprio parte essencial da trama, estando presente até mesmo no título (ainda que uma tradução alternativa para a língua portuguesa). Temos, então, nesse exemplo, a representação da cidade enquanto personagem.

Um dos aspectos bastante representativos da obra chapliniana, em relação ao tratamento da cidade enquanto personagem dá-se na preferência pelos espaços de lazer e diversão encontrados no meio urbano, sobretudo as praças e parques. Ele considerava três elementos essenciais para suas comédias: um parque, um policial e uma jovem mulher, como observou certa vez, numa conversa com Mack Sennett:

Tudo quanto eu preciso para fazer uma comédia é um parque, um policial e uma moça bonita...
Na verdade, os meus filmes de maior sucesso se baseavam apenas na mistura desses três elementos. (CHAPLIN, 2011, p. 195)

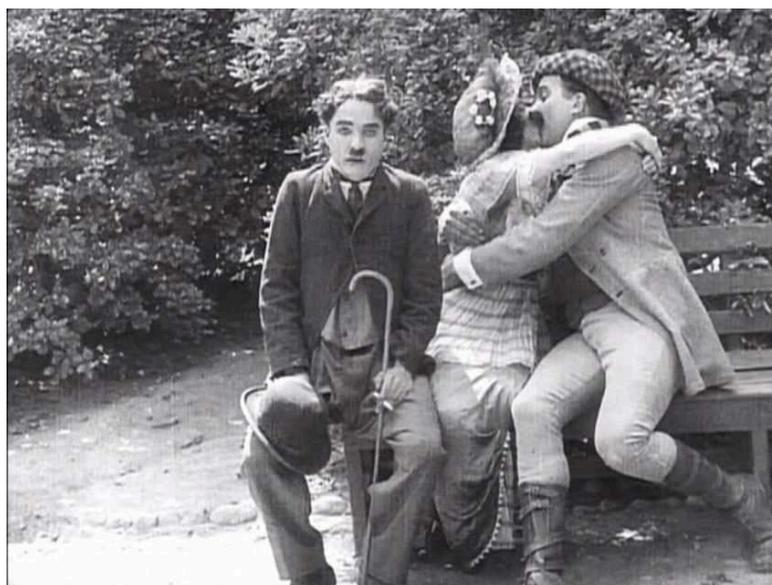
A observação acima, feita pelo próprio Chaplin, é uma definição que, evidentemente, não caracteriza todos os seus filmes, mas compreendemos o seu teor se considerarmos que a fase Keystone foi marcada, primeiro, pela estreia de Chaplin no cinema e, segundo, pela característica da improvisação, ou seja, bastava uma ideia esboçada e uma câmera ligada, para a produção de um filme. Vejamos alguns exemplos, a seguir.

Em “Carlitos e o relógio” (*Twenty Minutes of Love*, 1914), o filme é rodado inteiramente num parque, sendo possível vislumbrar, em algumas cenas, o movimento de carros ao fundo, pessoas usufruindo do espaço aberto para o lazer. Um casal enamorado troca carícias, sentados sob o banco, rodeados de um vistoso jardim, outra dupla namora oculta pelos arbustos (e descobertos pelo vagabundo). Logo aparece uma tensão, nessa aparente calma: uma prova de amor acaba provocando um roubo de um relógio, acarretando brigas e, mais uma vez, a história acaba com perseguições, sob a presença da polícia.

De forma semelhante a “Carlitos e o relógio”, em “Carlitos e Mabel se Casam” (*Mabel's Married Life*, 1914) o parque aparece como cenário de uma parte do filme, sendo o outro cenário um bar. Carlitos (Charlie) sente ciúmes quando um homem mulhengo (Mack Swain) cobiça a sua esposa, Mabel (Mabel Normand). É uma das

histórias mais simples, resumindo-se em duas brigas por ciúmes, encabeçadas por Charlie e Swain. Essa temática é reproduzida mais algumas vezes, como em “Divertimento” (*Recreation*, 1914), desta vez sendo o personagem de Chaplin aquele que seduzirá uma mulher casada, assim como em “Carlitos e Mabel de Passeio” (*Getting Acquainted*, 1914), onde ele novamente seduz mulheres, enquanto a sua esposa descansa em um cochilo no banco da praça. É, também, no banco da praça que em outra história o vagabundo dorme, quando viaja para um passado distante, em “O Passado Pré-Histórico” (*His Pre Historic Past*, 1914). A praça, portanto, além de lugar de encontros, de conversão de caminhos para diversos personagens da urbe, é, também, além de cenário, um personagem central das histórias chaplinescas na Keystone.

Figura 13 – A praça como um dos cenários dos filmes de Chaplin



Fonte: Print Screen do filme “Carlitos e o relógio” (1914)

A indústria hollywoodiana engatinhava, quando a Keystone já realizava dezenas de filmes por semana. O personagem Carlitos, à essa altura, elevou o status dos filmes da empresa, tornando-o parte indispensável para o sucesso de público, nas salas de projeção. Ao fim de 1914, Chaplin já passava a dirigir os filmes que atuava, desmembrando-se da obrigação de seguir ordens de terceiros e tendo espaço, nesse momento, para materializar as suas próprias ideias. Impossibilitado de pagar o que o jovem Charlie lhe exigia, como condição para a renovação do contrato, Sennett viu-o, então, embarcar em sua concorrente: A Essanay Studios.

3.2 – A fase Essanay: uma nova fase para o vagabundo

Ao sair da Keystone, de Mack Sennett, Chaplin levou consigo uma extensa bagagem de experiências no cinema. Os seus primeiros passos dados na empresa proporcionaram ao jovem inglês fama e dinheiro, que se acentuaria no estúdio Essanay, de Chicago.

De acordo com Guimarães (2012, p. 11), esse foi um período de amadurecimento do personagem vagabundo. Ainda, segundo Guimarães, a companhia se caracterizou pela opção em filmar em cenários externos (parques, ruas e fazendas).

A primeira aparição de Charles Chaplin em um filme da Essanay foi em “Seu Novo Emprego” (*His New Job*, 1915). Na história, Carlitos encontra um novo emprego, num estúdio de cinema. Chaplin trabalhou intensamente durante todo o ano de 1915, entregando um total de 15 filmes (existe um filme extra, “Carlitos em Apuros” (*Triple Trouble*), lançado em 1918, três anos após a sua saída, a partir de montagens de cenas de alguns filmes do seu período na empresa).

Ainda sobre o primeiro filme, trata-se de uma alusão ao fato de Chaplin ter saído da Keystone para o novo estúdio. Conta a história do primeiro dia do novo trabalho de Carlitos, num estúdio de cinema. A fórmula de sucesso já conhecida na Keystone (gags repletas de quedas, chutes e confusões ocasionadas pelo vagabundo, bem como as paixonites pelas personagens femininas) são também replicadas na fase Essanay.

Se a primeira produção, da nova fase não aborda diretamente a cidade em si, pois não há cenários externos, trata, sobretudo, sobre o universo cinematográfico, ainda em seu berço, é verdade, entretanto, a essa altura, o cinema já fazia o gosto de muitas pessoas, enchendo os espaços urbanos de salas de exibições, a preços razoavelmente acessíveis, modificando as formas de ser e fazer, como discutimos nos capítulos anteriores. Assim, Chaplin aborda de forma provavelmente pioneira, o que mais tarde seria discutido na academia, através do conceito de metalinguagem no cinema.⁴⁷

⁴⁷ Ver Ana Lúcia Andrade. *O Filme dentro do filme*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

Passada a estreia no novo estúdio, Chaplin ainda desenvolve algumas temáticas abordadas anteriormente na Keystone, só que desta vez com mais profundidade na Essanay, como: violência urbana, desigualdade social, lazer e diversão e romance.

Em “Carlitos se Diverte” (*A Night Out*, 1915), ele encontra-se com um amigo para usufruir dos prazeres que a noite proporciona aos moradores da cidade. Visitam bares e restaurantes. Ele, também, hospeda-se num hotel, onde conhece uma garota que, ao lhe causar interesse, o fará entrar em conflito com o marido dela. Os espaços de lazer e diversão são novamente abordados na trama, desta vez evidenciando o aspecto transgressor do personagem de Chaplin. No restaurante chique, preparado para receber uma elite que preza pela etiqueta, o vagabundo comporta-se de forma inapropriada para os demais clientes: ele chega bêbado, senta-se de qualquer jeito, arranja encenca com outras pessoas presentes, lava-se e escova os dentes na fonte do estabelecimento, entre outras peripécias. As pessoas, evidentemente, se incomodam com a presença deste indivíduo e, por isso, é execrado do ambiente, por aqueles que são hostis ao seu modo de comportar-se socialmente. Pelas calçadas da cidade, ele reencontra o seu amigo farrista, e a partir deste momento começam a se envolver em diversas confusões, na volta ao hotel em que estão hospedados.

Figura 14 – Carlitos “escova” os dentes com um galho de planta da fonte do restaurante, causando olhares de reprovação dos clientes.



Fonte: Print Screen do filme “Carlitos se Diverte”, de 1915.

O movimento e sons, característico dos *music-halls*, bares, prostíbulos e demais estabelecimentos que se fazem abertos ao público, sobretudo no período noturno, foi uma experiência vivenciada por Chaplin ainda adolescente, como já abordado nos capítulos anteriores. Em Londres, então uma metrópole europeia já nos fins do século XIX, o jovem Charlie guardara em sua memória imagens desses lugares, que o faria representar em seus filmes. É possível que, em meio ao barulho, provocado por conversas, risadas e a música ambiente, houvesse também brigas e palavrões, acompanhadas pela visão curiosa de Charlie, testemunha dos prazeres e da violência dos moradores da fria capital londrina.⁴⁸

Além da violência, presente em “Carlitos se Diverte”, são contempladas algumas facetas das diferenças de classes, acarretando em segregação e preconceito, os quais impedem do vagabundo dividir e usufruir dos espaços de lazer e diversão, com as demais pessoas. Essas diferenças são representadas em praticamente toda a sua passagem pela Essanay.

Em “Carlitos no Parque” (*In the Park*, 1915) (Chaplin mostra o contraste de uma área privilegiada da cidade, bem cuidada e utilizada pela população mais abastada, em detrimento de alguns frequentadores, que vivem a praticar delitos contra os transeuntes), em “Carlitos quer Casar” (*A Jitney Elopement*, 1915) (ele aborda sobre o caso amoroso e proibido entre Charlie e Edna, sendo ambos de classes sociais distintas, o que provoca a ira do pai da moça, que espera que a mesma venha a casar-se com um conde).

Ainda sobre esse ponto em questão, ou seja, a desigualdade social, há um filme que podemos considerar como emblemático, na fase de Chaplin na Essanay: “Carlitos Policial” (*Police*, 1915). É uma obra que merece mais desdobramentos em sua análise, o que faremos a seguir.

⁴⁸ Ver GORE, Keith. *Shaftesbury Avenye, as luzes da ribalta*; ROBBINS, Keith. *A hierarquia das prostitutas*. In: Londres, 1851-1901 A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.

Figura 15 – A primeira cena de “Carlitos Policial”



Fonte: Printscreen do filme “Carlitos Policial”, 1916

Lançado em maio de 1916, “Carlitos Policial”⁴⁹, é um filme onde Chaplin recorre às técnicas narrativas já convencionais, no seu modo de fazer filmes. Agora, o vagabundo é um ex-presidiário que, ao sair da cadeia e não tendo ninguém a quem recorrer, passa a viver nas ruas, ficando à mercê da pobreza e da violência urbana. Sem teto, ele passa o dia perambulando pelas calçadas, sofrendo, inclusive um golpe de um vigarista, que finge ser um pastor. Ao tentar saciar a sua fome com uma fruta, ele percebe que foi roubado pelo falso pastor. Sem dinheiro, à noite dorme ele em um abrigo para pessoas pobres. No dormitório, sofre com a fome, com o frio e com o constante receio dos assaltantes, que se aproveitam do momento de sono das pessoas, para retirar-lhes os seus pertences. Tendo que sobreviver, logo, esse excluído social não vê alternativa pela frente, que não seja retornar para o crime, ensaiando uma tentativa de roubo, na casa de uma moça rica (interpretada por Edna Purviance).

O filme é uma crítica social, já anunciada desde o início, onde o vagabundo passa por inúmeras tentativas fracassadas de sobreviver na cidade excludente (ele é rejeitado pelo comerciante de frutas, pelo funcionário do dormitório e até mesmo pela própria polícia), que o coloca em seu “devido lugar”. Mas o Carlitos contraventor, que a princípio é apresentado ao espectador neste curta-metragem,

⁴⁹ Apesar do título sugerir que Carlitos é um policial no filme, em nenhum momento da trama isso se torna real, sendo mais uma tradução equivocada, dentre outras.

tem o seu momento de regeneração, quase como se dissesse que o vagabundo que não é um indivíduo de índole má, mas apenas um sobrevivente do sistema. Assim, novas facetas vão sendo adicionadas ao seu personagem mais icônico.

Na medida em que Chaplin desenvolve os seus trabalhos na Essanay, aumentando o seu sucesso pelo mundo, o vagabundo passa por transformações que o tornam mais simpático ao público, como em “O Vagabundo” (*The Vagabond*, 1916), onde, segundo Guimarães (2012, p. 15), “apresenta maior elegância no tratamento da psicologia do personagem”. A partir daí, o vagabundo passa a ser menos um fora da lei, andarilho, para tentar se adequar e obter um espaço na sociedade, buscando emprego e estabilidade, embora nem sempre consiga. Carlitos se insere no mundo do trabalho de diversas formas, como abordaremos em seguida.

O mundo do trabalho foi apresentado ao jovem Chaplin, ainda quando era apenas um pequeno garoto inglês, diante da necessidade que foi imposta a ele e à sua mãe e irmão. De vendedor de jornais a fabricante de brinquedos, vendedor de flores, soprador de vidros, recepcionista de consultório médico, menino de recados e outras inúmeras tentativas de obter alguns trocados para as refeições, cada uma delas são descritas, em sua autobiografia. As análises daqueles que se debruçaram na biografia de Chaplin, como Robinson, Bazin, Weissman, entre outros, são comuns em identificar as proximidades entre Charles Chaplin e Carlitos, o personagem. Nesse sentido, ambos, criador e criatura, tinham uma relação estreita com o trabalho, diante da necessidade de sobreviver à condição social à qual estavam submetidos.

Nos filmes da Essanay, Carlitos foi, também, um lutador de Boxe, em “Campeão de Boxe” (*The Champion*, 1915); um mordomo, em “Carlitos quer casar” (*A Jitney Elopement*, 1915); um desastroso cuidador de idosos, em Carlitos à beira mar (*By the Sea*, 1915); um limpador de vidraças, em “*Carlitos limpador de vidraças*” (*Work*, 1915), onde evidencia o conflito entre empregados e patrões, exploração do trabalho e outras temáticas, que serão aprofundadas por ele mais tarde, em “Tempos Modernos” (*Modern Times*, 1936); é, também, um zelador, em “O Banco” (*The Bank*, 1915), um marinheiro, em “Carlitos Marinheiro” (*Shanghaied*, 1915) e um zelador de uma mansão, em “Carlitos em Apuros” (*Triple Trouble*, 1915). Quando, em 1916, Charles Chaplin substituiu a Essanay pela Mutual Film, diversificou ainda mais as atuações profissionais de Carlitos, ao longo de 12 filmes, rodados entre os

anos de 1916 e 1917. Não demorou muito tempo para que ele logo engendrasses novas produções em outro estúdio, que lhe ofereceu um contrato que lhe pareceu vantajoso, do ponto de vista artístico e financeiro.

Figura 16 – Carlitos é explorado pelo patrão, assumindo o lugar de um animal de carga.



Fonte: Print Screen do filme “Carlitos limpador de vidraças (Work, 1915)

3.3 – A fase Mutual: consolidação da fama de Chaplin em Hollywood

Ao fechar contrato com a *Mutual Film Corporation*, Charles Chaplin já havia se tornado uma celebridade mundial. “Dentro de pouco tempo seria milionário”⁵⁰ – observou ele, o que certamente, justifica a sua reação ao lembrar com bons sentimentos, esse período da sua carreira. Além de ter um salário muito maior do que já tivera antes, cerca de seiscentos e setenta mil dólares, a fase mutual representou uma total liberdade criativa, da parte de Chaplin, produzindo, segundo Guimarães (2012)⁵¹, narrativas com menos comédia pastelão e mais ousadas, também marcou a consolidação do nome de Charles Chaplin na indústria cinematográfica.

O contrato com a Mutual estabelecia a entrega de doze filmes, em curta metragem, num total de dezesseis meses. Para que isso fosse possível, a empresa,

⁵⁰ CHAPLIN, Charles. op. cit. p. 228

⁵¹ GUIMARÃES, Pedro Maciel. Humor brota do desacerto entre as ações e as coisas. In: O vagabundo e outros 6 curtas. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012. p. 12

que tinha sua sede em Nova York, mandou construir um estúdio próprio para Chaplin, a *Lone Star Film Company*, em Hollywood, para que ele pudesse fazer todos o filmes que foram firmados em contrato.

O primeiro filme lançado na Mutual, foi “Carlitos no Armazém” (*The Floorwalker*, 1916), lançado no mês de maio. Todo o filme é feito em estúdio, onde Chaplin tenta reproduzir uma enorme e luxuosa loja de departamentos, contando com uma grande escada rolante no cenário principal (ver figura 17). É uma grande estrutura, daquelas presentes nas áreas comerciais das grandes cidades. A loja é frequentada por pessoas da alta classe da sociedade, evidenciando o contraste entre o público alvo desta e o vagabundo, que entra nas primeiras cenas, apenas para passear pela loja, experimentando produtos e causando alguns prejuízos aos lojistas.

Figura 17 – Carlitos passeia pelo cenário, uma representação de uma grande loja de departamentos.



Fonte: Print Screen de uma cena do filme “Carlitos no Armazém” (1916)

Chaplin realiza uma crítica, dentre muitas que se apresentam nos seus filmes: ao passo que o vendedor aborda o vagabundo – por esse não ser um cliente em potencial –, algumas mulheres, bem vestidas como as clientes tradicionais da loja, furtam algumas mercadorias da loja. É um uma crítica às desigualdades sociais e à sociedade de consumo e que se baseia nas aparências, onde o próprio Carlitos se apropria da personalidade do seu sócio, dono da loja, bastando uma troca de roupas para que todos assimilassem a sua presença como bem vinda.

Sendo um personagem de inúmeras facetas, como já comentamos anteriormente, no filme seguinte ele aparece como bombeiro, em “Carlitos Bombeiro” (*The Fireman*, 1916), onde cruza a cidade para salvar a garota (Edna Purviance) de um incêndio em sua casa e se tornar um herói; Em “O Vagabundo” (*The Vagabond*, 1916), título homônimo ao lançado anteriormente, pela Essanay, ganha um tratamento mais aperfeiçoado na psicologia do personagem, com conteúdo mais dramático, diferenciando-se, definitivamente, das primeiras produções já citadas.

Em seguida, representou um bêbado, em “Uma Hora da Madrugada” (*One A. M.*, 1916). Ele recorre a um personagem que já representara muito bem em sua época de *music hall*, ainda em Londres, onde os personagens embriagados eram muito populares, por isso ele tinha um grande destaque nos palcos ingleses. No filme, vestido elegantemente, portanto, distanciando-se dos trajes do vagabundo, ele usa fraque e cartola. Esse curta metragem, com aproximadamente 21 minutos, conta uma história simples e eficiente: um homem, depois de uma noite de farra, chega em casa e tem uma enorme dificuldade de chegar até os seus aposentos. Uma ideia simples, que se torna ponto central da obra, uma vez que nesse caminho até o quarto, Chaplin utiliza praticamente todos os objetos de cena a seu favor, interagindo com tapetes de animais, mesas, escadas, proporcionando bastante comicidade ao filme.

Em setembro de 1916, a Mutual lança “O Conde” (*The Count*), onde Chaplin interpreta um ajudante de costureiro que, por engano, acaba participando de uma festa em que estão presentes apenas os nomes da alta sociedade. Na mansão luxuosa, com lustre de cristal, móveis caros e obras de arte como objetos de decoração, é servido um banquete e um baile, acompanhado de uma orquestra. Apesar da disparidade de lugares socialmente construídos, não se torna um fator que impeça dele se envolver com a rica filha do conde.

No mês seguinte ao lançamento de “O Conde”, ele aparece novamente em “Loja de Penhores” (*The Pawnshop*, 1916), trabalhando como assistente em uma loja que realiza penhores, estabelecimento esse muito conhecido por Charlie em sua infância, quando a sua mãe, nos momentos mais difíceis no aspecto financeiro, penhorava alguns objetos de casa, para poder comprar um material de costura, sua única opção de trabalho naquele momento, uma vez que houvera se afastado do mundo artístico, por problemas de saúde. Para o vagabundo Carlitos, assim como

para o menino Chaplin, a loja de penhores representava uma forma de trabalho importante para o seu sustento. Em uma cena (ver figura 18), na qual um senhor idoso adentra a loja, ao passo que é atendido por Carlitos, o mesmo mostra uma aliança, que fora de sua esposa falecida, dizendo ele “- tenho que me desfazer disso ou morrerei de fome” (14'39”), causando uma tristeza instantânea em Carlitos. Basta lembrar que há cerca de 15 anos, o próprio Chaplin havia passado por situação semelhante com a sua mãe, sendo assim, a relação empática de Carlitos para com o outro personagem encontra sua origem na própria história do seu criador.

Figura 18 – Carlitos se emociona com a história do idoso



Fonte: Print Screen do filme “A Casa de Penhores”, de 1916

Após os lançamentos de “A Casa dos Penhores”, seguidos de “Carlitos no Estúdio” (*Behind the Screen*, 1916) e “Sobre Rodas” (*The Rink*, 1916), Chaplin voltou a reproduzir uma parte significativa da sua infância, construindo cenários que lembravam aquele momento da sua vida e de sua família, em Londres, no oitavo curta-metragem da Mutual, intitulado “Rua da Paz” (*Easy Street*, 1917). Esse pequeno pedaço da Londres vitoriana, envolto em pobreza, miséria e violência, como conhecera Chaplin, é uma referência a muitos outros cortiços presentes nas grandes cidades do mundo, que conviviam com semelhantes mazelas sociais, na mesma época retratada.

Cada cena de “Rua da Paz” parece remontar à biografia de Chaplin: no início, o vagabundo aparece encolhido, protegendo-se do frio, embaixo de uma escadaria de uma igreja. Atraído pelos cânticos que ouve, resolve adentrar no lugar e, ouvindo a pregação, sai do lugar comprometido a mudar. Consegue um emprego de guarda policial, para atuar numa das ruas mais violentas da cidade: Easy Street. A introdução do filme num ambiente religioso remonta ao período em que o menino Charlie acompanhava a sua mãe, bastante religiosa, aos locais de pregação e caridade, tendo, inclusive, sido assistidos pelo Exército da Salvação – um misto de ação evangelizadora e assistencialismo aos pobres. Na pequena rua, representada no filme, a violência urbana impera: Gangues de criminosos assustam a população e até mesmo a polícia, não havendo nenhuma coerência com o seu nome, pois a paz parece habitar num lugar bastante distante dali. O vagabundo acaba, ao seu modo, “restabelecendo a ordem” naquele local, passando a funcionar ali uma filial da casa de caridade que lhe acolheu no início.

Figura 19 – As mazelas sociais da cidade representadas em “Rua da Paz”



Fonte: Print Screen do filme “Rua da Paz” (1917)

A fase na Mutual se encerra após o lançamento de três filmes, em sequência: “O Balneário” (When The Cure, 1917), “O Imigrante” (The Immigrant, 1917) e “O Aventureiro” (The Adventurer, 1917). Em “O Balneário”, Chaplin abriu mão do vagabundo, para viver um personagem rico, que sofre de alcoolismo, sendo

internado, para tratamento; No penúltimo filme, “O Imigrante”, a história se passa boa parte do tempo em um navio, repleto de imigrantes que, como o próprio Chaplin, estavam em busca de uma nova vida e oportunidades, nos Estados Unidos da América, a “terra da liberdade”, como é mostrado em uma das legendas do filme, seguida pela imagem da Estátua da Liberdade, em Nova York (ver Figura 20). As condições precárias às quais os passageiros menos favorecidos socialmente são submetidos no navio são abordadas no curta-metragem, através do humor, drama e crítica social. Chaplin também aborda a dificuldade do imigrante em sobreviver na cidade, onde tem dificuldades de obter uma refeição, até ganhar uma oportunidade de trabalho, juntamente com Edna, a garota, também imigrante, que conhece ainda no navio; Encerrando o seu contrato com o estúdio, lançou “O Aventureiro”, onde retoma algumas gags dos seus primeiros filmes, contando a história de um foragido da prisão, que salva uma moça rica de afogamento, sendo recompensado por isso.

Figura 20. Os imigrantes contemplam a Estátua da Liberdade



Fonte: Print Screen do filme “O Imigrante”, de 1917.

Após o bem sucedido contrato com a Mutual Film ter chegado ao fim, seguidamente, Chaplin embarcou na *First National Pictures*, estúdio onde ficará marcada a sua transição dos filmes em curta-metragem para os de longa-metragem.

3.4 – First National: dos curtas aos longas

Em setembro de 1918, em plena Primeira Guerra Mundial, Charles Chaplin utilizou a sua fama para ajudar a vender bônus de guerra, em prol do financiamento da campanha militar estadunidense. Visando tal propósito, lançou o curta “Laços de Liberdade” (*The Bond*, 1918), um filme abertamente propagandístico e apoiador da guerra, como observa Robinson (2012, p. 246), “foi dedicado a fazer o que foi identificado somente como “filme de propaganda”.

Nesse período, Chaplin sofria crítica de dois lados: Na Inglaterra, sua terra natal, parte da imprensa criticava o fato de Chaplin não retornar ao país, para se alistar no exército, como todos os homens da sua idade normalmente fariam. Do outro lado, nos Estados Unidos, a crítica era pelo fato do mesmo nunca ter solicitado cidadania americana, mesmo residindo e trabalhando no país. Deste modo, esse filme pró-guerra amornou os ânimos dos seus críticos estadunidenses.

Na imagem a seguir (Figura 21), pode-se observar Charles Chaplin, em destaque, diante de uma multidão reunida em *Wall Street*, centro financeiro dos Estados Unidos, na cidade de Nova York, discursando em um comício das Ações para a Liberdade. Observa-se, na imagem, o fascínio, os sorrisos e atenções direcionadas à Chaplin, restando um pequeno espaço do mezanino, para que ele pudesse falar para um mar de pessoas. A cidade, tantas e variadas vezes representadas em seus filmes, agora é o cenário para um ato político, visando fortalecer a política estadunidense:

Figura 21 – A multidão acompanha o discurso de Chaplin, na Wall Street, Nova York



Fonte: Sítio eletrônico The Bowery Boys

Uma vez tendo sido entregue o filme encomendado para angariar fundos para a guerra e fazer propaganda da mesma, Chaplin se debruça novamente em suas criações artísticas.

No próximo curta lançado, “Um Idílio Campestre” (*Sunnyside*, 1919), ele abre mão da cidade, o “espaço privilegiado da maioria de seus filmes”, como observa Guimarães (2012, p. 12)⁵², para contar uma história sobre exploração do trabalho, mas desta vez no campo. A temática se repetirá alguns anos depois, com uma narrativa mais complexa, em *Tempos Modernos*.

Carlitos volta à cidade, em “Um dia de Prazer” (*A Day's Pleasure*, 1919), quando Chaplin inicia a obra com um passeio de uma família, de barco, onde se divertem bastante, em contraponto entre o passeio e a volta para a cidade, com o estresse da vida urbana, representada pelo frenético ritmo dos carros no trânsito e o comportamento pouco amistoso dos guardas, que acompanham a confusão que é criada, ao ser derramado por um caminhão uma grande quantidade de pixe no asfalto, fazendo com que Carlitos fique preso pelos pés. O filme mostra que a cidade, apesar de seus inúmeros atrativos e escolha de muitas pessoas para fixar um lar, pode ser muitas vezes cheia de inconveniências.

A sequência de lançamentos na First National se encerra com duas produções: “Os Ociosos” (*The Idle Class*, 1921) e “Dia de Pagamento” (*Pay Day*, 1922). O primeiro, traz novamente Chaplin vivendo dois personagens ao mesmo tempo, sendo o vagabundo e um homem da alta sociedade. Os dois mundos diferentes são evidenciados, sobretudo quando Carlitos é confundido com o homem rico e se apropria da sua vida de privilégios, mais uma crítica social elaborada por Chaplin. O segundo, retoma ao tema do mundo do trabalho, no qual Carlitos é um trabalhador da construção civil, tendo que cumprir uma carga de trabalho exaustiva, uma remuneração baixíssima e, no fim, ao ter o pouco que ganhou levado pela esposa, lhe resta gastar o pouco que conseguiu guardar, usufruindo dos prazeres alcoólicos, oferecidos pelo bar. O filme marca o fim da produção de curtas metragens da carreira de Charles Chaplin.

Entretanto, em 1959, ele reuniu três filmes, em curtas e médias-metragens (entre 33 e 59 minutos), filmados em seu próprio estúdio, entre 1918 e 1923, adicionou temas musicais compostos por ele próprio e lançou como sendo apenas

⁵² GUIMARÃES, Pedro Maciel. Chaplin ensaia temas e situações em curtas. In: CARLOS, Cássio Starling. Dia de Pagamento e outros 4 curtas. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012.p. 12

um filme, sendo eles: “Vida de Cachorro” (*A Dog’s Life*, 1918), “Ombros, Armas” (*Shoulder Arms*, 1918) e “O Pastor de Almas” (*The Pilgrim*, 1923). A obra editada recebeu o nome de “*Chaplin Rescue*”, ou “Festival Carlitos”.

As histórias presentes em “Festival Carlitos” possuem temáticas distintas, sendo a cidade representada através de olhares diferentes. O primeiro filme, “Vida de Cachorro” (*The Dog’s Life*, 1918), o vagabundo retorna aos subúrbios da cidade, desta vez ganhando a companhia de um filhote de cachorro. Ambos dividem a fome, o desprezo da sociedade e as dificuldades de se viver na pobreza. A primeira imagem que aparece de Carlitos é sucedida pela do cachorro, e o letreiro que surge em seguida é a mensagem de Chaplin, “REJEITADO: UM VIRA-LATA PURO SANGUE”, anunciando os aspectos que esses dois personagens têm em comum, suas dificuldades são semelhantes. Enquanto Carlitos se arrisca ao roubar comida ou tenta um emprego, diante de uma fila de desempregados, o cachorro tenta comer um sapato, é atacado nas ruas, por outros animais, maiores que ele. Ambos vivem sozinhos as lutas diárias pela sobrevivência, até o dia em que se encontram (figura 22). Chaplin aborda os problemas encontrados pelo homem miserável, diante do desemprego, da fome e dos estigmas sociais que dificultam a sua inserção na cidade. O indivíduo, marginalizado pela sociedade, não é tolerado por ela em alguns ambientes, como no caso de uma tentativa de Carlitos de adentrar num bar, junto com o cachorro, para usufruir da diversão oferecida pelo lugar, sendo expulso em seguida. Em seguida, ele volta ao bar, após ter achado uma carteira repleta de dinheiro – fruto de um roubo – para reencontrar uma moça ao qual se apaixona e convida-a para viver no campo, longe de tudo que sofreu na cidade.

A cidade presente em “Vida de Cachorro” é, portanto, um lugar repleto de mazelas sociais, hostil para com os marginalizados por ela, repleta de violência e pobreza, por isso, ao ver uma possibilidade de mudança, o vagabundo não pensa duas vezes antes de substituí-la pela vida campesina.

Figura 22 – O encontro do vagabundo com o cachorro.



Fonte: Print Screen do filme “Vida de Cachorro”, de 1918.

Outro aspecto da cidade em decadência, desta vez transformada pela violência presente na guerra é apresentada em “Ombros Armas!” (*Shoulder Arms*, 1918), uma história que traz referências à Primeira Guerra Mundial, até então em andamento, nesse período. Chaplin constrói alguns cenários de prédios bombardeados pelas frotas e uma cidade devastada pela guerra. Quando Carlitos tenta fugir dos soldados inimigos, escondendo-se na casa de uma garota, o plano da cena se abre, para evidenciar a destruição da casa, que não conta com a parede frontal, deixando aparente todos os cômodos da mesma (ver figura 23).

Figura 23 – Chaplin esconde-se numa casa destruída pelos bombardeios



Fonte: Print Screen do filme “Ombros Armas”, de 1918

Diferente dos dois primeiros filmes do “Festival Carlitos”, que apresenta histórias dramáticas, cujo cenário tem a cidade como ambiente hostil, no terceiro filme, “O Pastor de Almas” (*The Pilgrim*, 1923), temos uma pacata cidade do Estado do Texas como cenário da narrativa. Carlitos é um prisioneiro foragido, que ao roubar as roupas de um pastor, é confundido com ele e foge para a cidade de Dallas. Chegando ao destino, recebe a cordialidade de todas as pessoas da comunidade, que estavam à espera do novo “pastor”. Durante boa parte do filme, é possível ouvir a canção “*Bound for Texas*” (Fugindo para o Texas), composta por Chaplin exclusivamente para essa produção, que possibilita ao espectador vivenciar o clima tranquilo da cidade, com os moradores devotos, que frequentam a igreja e depois voltam para as suas casas, adornadas pelos jardins na parte da frente, por famílias que prezam pela paz em seus lares cristãos. Essa aparente tranqüilidade é apenas interrompida quando o disfarce de Carlitos é descoberto.

Já experiente como diretor, em 1959, percebe-se um trato meticuloso na edição de “Festival Carlitos”, como observa Guimarães⁵³:

O próprio Chaplin apresenta os filmes. Ao narrar as condições históricas e materiais de realização, ele brinca dizendo que parecia tão mais novo naquela época e mostra rapidamente atores e técnicos se preparando no estúdio. Nas transições de um título para outro, ele contextualiza a fabricação das histórias, com seu humor peculiar. (GUIMARÃES, 2012, p. 12)

Quanto aos próximos filmes, eles terão roteiros ainda mais elaborados, narrativas bem construídas, tendo o prosseguimento das críticas sociais, já abordadas na obra chapliniana, tendo desta vez uma abrangência ainda maior.

3.5 – A era dos longas metragens

Em 1919, quando Charles Chaplin começou a filmar o seu primeiro longa metragem, “O Garoto” (*The Kid*, 1921), Hollywood já começava a priorizar os filmes de longa duração, como observa Carlos (2012):

⁵³ GUIMARÃES, Pedro Maciel. Reunião de Curtas anuncia temas pessoais. In: CARLOS, Cássio Starling. Festival Carlitos. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. p. 12.

Enquanto isso, a indústria do cinema havia evoluído bastante e passado a oferecer produções mais ambiciosas, tanto em termos de recursos como na forma e na dimensão de contar histórias.

Os filmes de maior duração, muitas vezes épicos históricos ou grandes dramas, se tornaram padrão e conquistaram plateias de maior poder aquisitivo, seduzidas pelo enobrecimento do cinema como uma forma de arte. (CARLOS, 2012, p. 11-12)⁵⁴

Agora contando com o seu próprio estúdio, a United Artists, que fundara juntamente com D. W. Griffith, Douglas Fairbanks e Mary Pickford, Charles Chaplin agora possuía total controle das suas produções, ficando encarregada da distribuição dos filmes a First National.

Os bastidores que antecederam as filmagens de “O Garoto” não foram tranquilos para Chaplin, visto que nos dois anos de produção, teve que enfrentar a morte prematura do seu primeiro filho, Norman Spencer Chaplin, com a sua esposa adolescente, Mildred (Harris) Chaplin e, depois, um divórcio conturbado. Ele não se aprofunda sobre esse período, em sua autobiografia, entretanto, o biógrafo de Chaplin, David Robinson, observa que foi um período de choque emocional, ao mesmo tempo que, com a tristeza do luto, fez surgir a ideia para o roteiro do seu próximo filme:

Pode ser presunçoso traçar relações entre seu choque emocional e a súbita eclosão de criatividade que Chaplin experimentou depois disso; ou entre a morte do primeiro filho e o tema do filme que ele iria fazer em seguida, e que permanece como seu maior trabalho. No entanto, dez dias após a morte de Norman Spencer, Chaplin estava fazendo testes com bebês no estúdio. (ROBINSON, 2012, p. 253)

O filme “O Garoto” conta a história de uma mãe que, ao sair da maternidade, vendo-se sozinha e sem apoio, abandona a criança recém-nascida num carro de um desconhecido. Arrependendo-se do ato, não encontra mais o carro – que fora roubado por ladrões -, passando a vagar pela cidade em busca do seu bebê. Ele é encontrado pelo vagabundo, que apesar de não saber o que fazer com o garoto, resolve criá-lo como um filho.

As referências que a película revela sobre a infância de Charles Chaplin, em Londres, são representadas em diversos aspectos, algumas vezes em pequenos detalhes, como o cenário do sótão onde Carlitos divide com o garoto. De acordo com Robinson (2012), poderia – e deveria – ser a reminiscência do sótão onde

⁵⁴ CARLOS, Cássio Starling. O Garoto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. p. 11-12.

Chaplin vivera, quando criança, no Pownall Terrace, 3, ao qual ele mencionou como sendo um dos períodos mais tristes da sua vida (ver Figura 24).

Figura 24 – Chaplin e o bebê, no sótão onde vivem



Fonte: Print Screen do filme “O Garoto”, de 1921.

Ao encontrar o bebê na sarjeta, o vagabundo passeia pelas vielas apertadas e sujas do que sugere ser o subúrbio da cidade, uma imagem que possivelmente ele vira inúmeras vezes em suas caminhadas, em sua terra natal.

A história segue em frente no tempo, cinco anos depois, quando John (Jackie Coogan, que interpreta o garoto) já é uma criança bastante esperta, perambulando pelas ruas, como uma miniatura do vagabundo. Enquanto John quebra os vidros das janelas, o seu pai adotivo surge logo em seguida, oferecendo os serviços de reparo, como se não conhecesse o pequeno moleque. A ideia de Chaplin ao contracenar com uma criança é algo semelhante ao que fizera poucos anos antes, em “Vida de Cachorro”, quando dois personagens abandonados por todos se tornam companheiros para a vida.

Protagonizando juntos diversas cenas hilárias e emocionantes, como ele preconiza na abertura: “Um filme com um sorriso – e talvez uma lágrima”, um dos momentos de maior carga emocional da narrativa está na cena em que o garoto é levado para o orfanato, causando um desespero em Carlitos, que segue o carro em que a criança é levada, para resgatá-lo. Semelhante à cena descrita, quando Chaplin ainda era uma criança, fora levado junto com o seu irmão Sydney para o

orfanato, numa das ocasiões em que a sua mãe fora internada para tratamento de saúde.

Longe do garoto, Carlitos, angustiado, sonha com uma cidade melhor e mais justa, repletas de anjos, que representam a paz que ele precisa nesse momento, até que a maldade invade esse recanto que deveria ser puro e agradável. Até que Carlitos acorda e percebe que parte do sonho faz sentido, uma vez que essa cidade perfeita só existe na imaginação.

Portanto, o sótão no subúrbio, as ruas, o orfanato, entre tantas outras referências ao passado de Charles Chaplin estão presentes na narrativa que compõe “O Garoto”, incluindo a trilha sonora composta por Chaplin, dando uma carga dramática ainda maior à história.

A estreia deste primeiro longa metragem, segundo Robinson (2012), foi um sucesso instantâneo, estimulando-o a produzir outros filmes, que se tornaram clássicos da sua cinematografia.

Após a estréia de “O Garoto”, foram produzidos mais dez filmes, todos em longa metragem, dois quais dois não possuem Charles Chaplin atuando: “Casamento ou Luxo” (*A Woman of Paris*, 1923), um drama protagonizado por Edna Purviance, e “A Condessa de Hong Kong” (*A Countess from Hong Kong*, 1967), onde ele aparece brevemente, como um camareiro do navio. A filmografia chapliniana é composta ainda de “Em Busca do Ouro” (*The Gold Rush*, 1925), “O Circo” (*The Circus*, 1928), “Luzes da Cidade” (*City Lights*, 1931), “Tempos Modernos” (*Modern Times*, 1936), “O Grande Ditador” (*The Great Dictator*, 1940), “Monsieur Verdoux” (*Monsieur Verdoux*, 1947), “Luzes da Ribalta” (*Limelights*, 1952) e “Um Rei em Nova York” (*A King in New York*, 1957). Percebemos que alguns desses clássicos contemplam de maneira mais evidente o universo das urbes, com cenários e temas referentes à cultura citadina, por isso, foram selecionados e analisados a seguir.

3. 5.1 – Luzes da Cidade

Quando Charles Chaplin lançou “Luzes da Cidade”, em 1931, o que prevalecia como a maior tecnologia do cinema era o som, cujo filme “O Cantor de

Jazz”, de 1927, foi considerado o pioneiro. Desde a estreia desta novidade, os filmes sem som passaram a ser substituídos gradualmente. Entretanto, Chaplin resolveu ir à contramão das preferências da indústria, dando ao vagabundo, mas uma chance de aparecer nas telonas, sem emitir uma única palavra audível.

Luzes da Cidade é uma história que respira a urbs. No início, um grande letreiro luminoso indica o título do filme, tendo ao fundo um frenético movimento de automóveis circulando pelo trânsito da cidade. Em seguida, o fade, para a primeira cena, tendo uma multidão à espera da inauguração da “estátua da prosperidade” e, ao fundo, um amontoado de edifícios altos, demonstrando que trata-se de uma área de bastante densidade demográfica.

Ao ser retirado o lençol que cobria o monumento, eis que Chaplin revela a sua primeira crítica social, realizada através do vagabundo: o pequeno indivíduo encontrava-se dormindo, nos braços de uma das estátuas, causando uma grande comoção da multidão revoltada. As autoridades, que faziam questão de transparecer uma boa impressão aos convidados, não levaram em consideração os excluídos da sociedade. Sendo expulso do local, o vagabundo perambula pelas ruas, contemplando as vitrines das lojas nas quais provavelmente não entrará para comprar e, ao fundo, um intenso movimento de pessoas e carros. Em nenhuma obra de Chaplin, até então, a cidade foi mostrada nessas proporções, com as câmeras em planos abertos, valorizando cada detalhe desta urbe (ver figura 25).

Figura 25 – A cidade, em plano aberto, preparada para uma inauguração



Fonte: Print Screen do filme “Luzes da Cidade”, de 1931.

Quando a florista cega (Virginia Cherrill), que o vagabundo conhecera por engano - ela ouvira a porta do carro bater e, com a proximidade de Chaplin do local, ela havia achado que tratava-se do proprietário do mesmo - volta para casa, conhecemos o outro lado da cidade, o da periferia, de pessoas mais humildes e necessitadas. É então que Carlitos, comovido pela condição da moça, resolve fazer qualquer esforço para conseguir que a florista volte a enxergar.

O desenvolvimento da narrativa de Luzes da Cidade se dá no movimento de Carlitos em conseguir dinheiro para a cirurgia da moça. Ele tenta resgatar uma recompensa de um rico bêbado, que ele salvara numa tentativa de suicídio. Sua tentativa acaba sendo em vão, pois o homem esquece do seu herói no momento em que os efeitos do álcool se esvai. Determinado em seu propósito, Carlitos então aceita todo o tipo de trabalho, até mesmo os mais rejeitados. Quando finalmente consegue os recursos necessários para o procedimento cirúrgico, Carlitos reencontra a moça algum tempo depois, arrumando a vitrine da sua própria loja, com a sua visão restaurada. Ela não o reconhece a princípio, afinal, é apenas um vagabundo maltrapilho, diferente do que ela achava ser o nobre cavalheiro, que conhecera certa vez. Carlitos vive na invisibilidade não apenas por parte da florista, mas da cidade que o rejeita enquanto indivíduo.

Para o final, Chaplin reservou um momento cheio de sensibilidade. Enfim, se acedem as luzes da cidade para quem não conseguia vê-las.

Figura 26 – Um encontro inesperado entre Carlitos e a florista



Fonte: Print Screen do filme “Luzes da Cidade”, de 1931.

3.5.2 – Tempos Modernos

Após uma viagem pela Europa, que fizera após a estréia de “Luzes da Cidade”, Charlie Chaplin retorna à Hollywood, para desenvolver a produção do seu próximo filme. Os Estados Unidos da América vivenciavam o ápice da Grande Depressão, desde a quebra da bolsa, em 1929, que acarretou em desemprego, fome, favelização, desabrigados e uma forte repressão da polícia contra manifestantes. Chaplin estava atento à transformação ocorrida na sociedade, sobretudo à mecanização dos meios de produção e exploração dos operários nas indústrias. Sua preocupação com a situação econômica em curso o fez reunir-se com autoridades internacionais, a exemplo de Gandhi, para debater soluções para a superação da crise, elaborando, inclusive, teorias econômicas alternativas. Essas preocupações e inquietações se faziam presentes no contexto da elaboração do roteiro de “Tempos Modernos”.

Segundo Robinson (2012):

Tempos Modernos é uma resposta emocional às circunstâncias da época, sempre baseada na comédia. Nos filmes da Essanay e da Keystone, o Vagabundo, em meio a outros imigrantes, vagabundos e canalhas, era maltratado por uma sociedade pré-guerra desprivilegiada em termos econômicos e sociais. Em *Tempos Modernos*, ele é um entre os milhões que lutam contra a pobreza, o desemprego, as greves e fura-greves e a tirania das máquinas. (ROBINSON, 2012, p. 466)

A ideia para o enredo do novo filme veio a partir de uma lembrança de Chaplin, quando entrevistado em Nova York:

Depois, lembrei-me da entrevista que concedi a um jovem e brilhante repórter do World, de Nova York. Ao dizer-lhe que ia visitar Detroit, explicou-me o sistema de trabalho na linha de montagem dos automóveis – uma história conflagradora da grande indústria, atraindo jovens sadios que deixavam o campo e que, ao fim de quatro ou cinco anos, se viam reduzidos a uns frangalhos nervosos. (CHAPLIN, 2011, p. 441)

Tendo sido um filme realizado para marcar a despedida definitiva do vagabundo, *Tempos Modernos* rompe a barreira do som e traz personagens com falas, embora Carlitos apareça cantando uma língua inventada. Ele manipula o som a favor do personagem, para preservar a principal característica dele, enfatizando a técnica teatral da pantomima.

A história se inicia numa grande fábrica, onde a produção em série é uma realidade, partindo do método fordista/taylorista, destacando a esteira no processo de montagem. Carlitos está submetido a um trabalho visivelmente exaustivo, tendo pequenas pausas apenas para as necessidades fisiológicas e, talvez, para comer. A necessidade de lucro, acima da qualidade de vida dos funcionários, faz a empresa contratar uma equipe para testar um equipamento, que permite que o operário coma, enquanto trabalha. E Carlitos é o escolhido como cobaia. Tamanha é a pressão em torno do empregado, que o mesmo é literalmente engolido pela máquina, uma metáfora que Chaplin realiza, para evidenciar a desumanização diante da mecanização do trabalho.

Em Tempos Modernos, o mundo do trabalho é o pano de fundo do argumento principal, em que se baseia a narrativa, que é sobre a sobrevivência da mulher e do homem comum nas grandes cidades. Sem tempo para entender as consequências dessa modernidade, Carlitos tenta se adaptar ao sistema. Ele aparece primeiro como um trabalhador de uma linha de produção de uma fábrica, em seguida, é levado a um surto psicológico, tamanha carga de trabalho que precisa cumprir, passando por um hospício e depois, confundido com um líder comunista, numa manifestação pelas ruas da cidade, é conduzido para a prisão.

Pela primeira vez em um filme de Chaplin, o vagabundo não se encontra sozinho, pois divide os desafios da vida com uma jovem órfã (interpretada por Paulette Goddard), conhecendo-a num momento em que a mesma estava sob ameaça de ser presa, por roubar comida. Mais tarde, essa mesma jovem lhe arranja um emprego em um cabaré onde ela trabalha, como dançarina, e ambos passam a apresentar números artísticos para a clientela.

Juntamente com a garota órfã, Carlitos se permite sonhar com melhores condições de vida. Cansados da fuga que empreenderam, quando descansavam sentados numa calçada, recostado em uma árvore, ele tem uma experiência onírica, que retrata os mais profundos desejos que lhe despertavam o inconsciente. (ver figura 27)

Figura 27 – O sonho de Carlitos, ao lado de Paullete.



Fonte: Print Screen do filme “Tempos Modernos”, de 1936.

Na cena do sonho, Carlitos se vê no conforto de uma casa bonita e limpa, ao lado de Paullete como esposa, que lhe prepara um café da manhã completo. Lá ele tem tudo o que necessita à disposição, dentro de uma estabilidade burguesa que nunca conhecera na prática. Essa aspiração de Carlitos pelo ideal de lar burguês, foi observada a partir de uma análise de Carlos Heitor Cony:

Não podíamos, por exemplo, realçar a aspiração de Carlitos à Dignidade. A dignidade que ele pretende é uma aspiração burguesa, conformada. Também não podíamos louvar a sua rebeldia, o seu inconformismo diante da sociedade: pois não esquecemos as muitas cenas quem ele se alia à polícia, para punir outros rebeldes.(CONY, 2012, p. 16)⁵⁵

Na falta da casa ideal e imaginária, eles dividem uma cabana em ruínas, a única opção para estabelecerem um lar. A cena da casa é a forma que Chaplin aborda no filme o fenômeno da favelização, como é discutido no documentário “Chaplin Hoje – Tempos Modernos”, de Philippe Truffault com irmãos Dardenne, parte integrante do conteúdo extra da mídia em DVD, lançado em 2003, onde eles contextualizam o filme em questão, a partir do cenário político-econômico-cultural da época da produção. Com o desemprego em alta, a fome e a violência proveniente da depressão, após a crise em Wall Street, a favelização se tornou um fenômeno crescente em detrimento do crescimento da iniciativa privada e da exploração do

⁵⁵ CONY, Carlos Heitor. *Chaplin e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

trabalho. Muitas famílias tiveram que se submeter às condições precárias de barracos improvisados no subúrbio, por não haver condições de arcar com o aluguel de uma casa no centro da cidade. É neste barraco que Carlitos e a órfã estabelecem um lar temporário, pois logo terão que ir à luta mais uma vez, em busca de uma oportunidade de melhorar de vida.

Lançando mão do teor cômico que lhe é característico, Chaplin realiza em *Tempos Modernos* além da crítica social, uma mensagem de cunho humanista, sensibilizando o espectador para a necessidade de se pensar o homem além das máquinas e do lucro a qualquer custo, para que os sujeitos não se resumam a mero objeto e meio de riqueza para as elites.

A História de “*Tempos Modernos*” poderia ser uma continuação até coerente de “*Luzes da Cidade*”, afinal, os desafios de Carlitos passam por questões semelhantes em ambos os filmes: a sobrevivência do homem marginalizado na cidade moderna. Apesar de abordar um tema contemporâneo, ele deixa transparecer as referências ao seu passado difícil da infância, como o fez por toda a sua obra, como observa Cony:

Em Chaplin, a denúncia está pejada de revolta: não há cumplicidade possível, é uma condenação. Georges Sadoul, o mais exaltado dos biógrafos de Chaplin, refere-se ao cenário por assim dizer único de todos os filmes de Chaplin: os casebres de Cottington Street, as casas escurecidas de Kennington, aquela paisagem de tijolo e ferro de Lambeth. E acrescenta Sadoul: “Seus cenários denunciaram com raiva a miséria e a impotente resignificação de sua infância.” Aquela infância torturada pela orfandade, pela demência da mãe, pela fome, pelo frio. Aquela infância à qual Chaplin ficaria obstinadamente fiel o resto da vida, dela extraindo os temas para compor a sua linguagem e a sua mensagem, mas sem perdoar, sem esquecer, sem contemporanizar. (CONY, 2012, p. 22-23)

3.5.3 – Luzes da Ribalta

No período em que Charles Chaplin roteirizou “*Luzes da Ribalta*”, no início dos anos 1950, ele não imaginava que seria o seu último filme realizado nos Estados Unidos da América. Em seu lançamento, em outubro de 1952, Chaplin tinha mais de sessenta anos de idade e já havia passado por inúmeras pressões por parte do FBI e do macartismo, que o acusava de associação ao comunismo, duramente

combatido na época da guerra fria. Tendo Chaplin realizado uma viagem em família, à Inglaterra, para divulgação do filme e uma visita aos seus lugares de infância (figura 28), ficou sabendo, ainda no próprio navio *Queen Elizabeth*, pelo rádio, que só estaria autorizado a voltar aos Estados Unidos, mediante um visto de autorização.

Figura 28 – Chaplin posa para a câmera, em frente a um dos lugares que marcou a sua infância: no Pownall Terrace, 3, onde disse que viveu os dias mais tristes da sua vida.



Fonte: Print Screen do documentário “Chaplin hoje: Luzes da Ribalta de Edgardo Cozarinsky com Bernardo Bertolucci

Diferente dos demais filmes chaplinianos, *Luzes da Ribalta* não possui um conteúdo político. A crítica presente nesta obra, traduz-se num incomodo pessoal de Chaplin, em se imaginar sendo esquecido pelo público, em perder a capacidade de fazer as pessoas rirem, no envelhecimento que se aproximava. Essas foram algumas questões que compuseram a narrativa da produção.

A história do filme aborda sobre uma amizade, entre um famoso comediante, afastado dos palcos, Calvero (Chaplin) e uma bailarina, Thereza (Claire Bloom). A jovem tenta suicídio, por não encontrar sentido para a vida, ao passo que Calvero lhe salva. A partir daí, eles começam a ter uma relação de amizade, que vai crescendo na medida em que passam mais tempos juntos, sendo o personagem de Chaplin quem convence a jovem Terry a não desistir da vida e seguir os seus sonhos.

Sofrendo de uma doença psicossomática, ela não consegue realizar os movimentos das pernas, seu principal instrumento de trabalho, fazendo com que ela fique em estado depressivo. Calvero, então, passa a lhe dar conselhos sobre a vida e de como ela ainda pode conquistar os seus objetivos.

Sendo roteirista da obra, Chaplin introduz diálogos e cenários que representam vários momentos da sua vida. Diferente das outras obras, em Luzes da Ribalta não nos deparamos apenas com referências à infância dele, mas em momentos atuais da sua vida e carreira.

O filme é ambientado na cidade de Londres, em 1914, período no qual Charles Chaplin deixou a sua cidade natal, para fazer fama e fortuna na América. Nesse período, a cidade fervilhava num movimento frenético de pessoas, lojas, automóveis – e desigualdades sociais. A cidade mostrada (figura 29), não passeia pelas regiões mais pobres de Londres, mas nos remete às leituras já realizadas sobre a cidade a sua dualidade, como vimos no capítulo anterior.

Figura 29 – Cenários que remetem à Londres de 1914.



Fonte: Print Screen do filme “Luzes da Ribalta”, de 1952.

Durante toda a história contada no filme, as cenas se desenvolvem em ambientes fechados, como o pequeno apartamento alugado de Calvero, no centro da cidade, e o palco do teatro, onde Terry realiza sua audição e apresentações, quando, finalmente, volta a andar. Várias referências às grandes casas de

espetáculos de *music-halls* de Londres são citadas no filme, como o *Middlesex Music Hall*, na qual Calvero sofre com a apatia do público em relação ao seu número artístico, uma referência a um comportamento comum das platéias do teatro de variedades, que eram capazes até mesmo de fazer com que o número terminasse antes do tempo previsto, caso não o agradassem.

As tomadas externas, ainda que em estúdio, mas simulando áreas abertas da cidade, acontecem em três momentos: o primeiro, já mencionado, mostra uma rua movimentada do centro de Londres, onde se situa o prédio em que Calvero reside; as outras duas cenas externas mostram às margens do rio Tamisa, num primeiro momento em que ele passeia, triste, após o fiasco da sua tentativa de voltar aos palcos e, no segundo momento, desta vez mais feliz, eles comemoram a cura de Thereza.

Na medida em que o ex-comediante percebe sua carreira chegando ao fim, a jovem bailarina vivencia a ascensão na profissão, sendo aprovada para uma audição como primeira bailarina da companhia. Deste momento em diante, o filme dedica boa parte das cenas no ambiente do teatro.

Em uma breve cena de Thereza, em Liverpool, no *Empire Theatre*, onde Chaplin mostra uma noite de espetáculos, incluindo os momentos anteriores à ele, onde há um movimento de pessoas no hall principal, com seus trajes elegantes e interessadas não apenas à diversão proporcionada pela arte, mas também usufruir das sociabilidades que podem proporcionar encontros românticos.

A representação da cidade em “Luzes da Ribalta” é a maneira de Charles Chaplin contar a sua biografia, desde a ambientação da Londres do início da década de 1910, até as suas vivências fora dela, que proporcionaram um conjunto de sensibilidades que ele homogeneizou ao roteiro. Calvero é Chaplin e também é Carlitos, ao dizer em determinada fala: “Eu gosto de trabalhar nas ruas. É o vagabundo que há em mim”.

3.5.4 – Um Rei em Nova York

Crisparam-se todos os meus nervos. Já pouco me importava tornar ou não àquele país desventuroso. Gostaria de dizer à sua gente que me livrar o

mais cedo possível da sua atmosfera impregnada pelo rancor seria o melhor para mim; que a América já me enfiara com os seus insultos e o seu moralismo pomposo; que tudo isso já me aborrecera além da conta.

A citação anterior descreve as impressões de Charles Chaplin ao ter sido expulso dos Estados Unidos, logo após o fim das filmagens de “Luzes da Cidade, o seu último filme em solo estadunidense. Não contente com as acusações do governo estadunidense, encabeçadas pelo senador republicano Joseph McCarthy, teria dado a seguinte declaração à imprensa:

O governo dos Estados Unidos não volta atrás em nada que faz. Eles não vão voltar atrás na permissão para a minha volta. Estes são tempos de tumulto, disputas e amargura. Agora não é a época dos grandes artistas. É a era dos políticos. As pessoas agora têm a tendência de discutir tudo. Mas eu sou muito filosófico a respeito disso. Tento fazer o melhor que posso. Eu não quero criar nenhuma revolução. Tudo que quero fazer é criar mais alguns filmes. Eles poderiam divertir as pessoas. Assim eu espero... Nunca fui político. Não tenho convicções políticas. Sou individualista e acredito na liberdade. (ROBINSON, apud CHAPLIN, 2012, p. 595)

Após cinco anos distante da América (e impedido de retornar), Charles Chaplin utilizou o tempo, em exílio na Suíça, para elaborar o roteiro do penúltimo filme da sua carreira.

Com uma atmosfera provocativa, o filme “Um Rei em Nova York” conta a história do rei Shahdov, que chega à Nova York, após uma conturbada conjuntura política, que assolou o seu país de origem. Inicialmente bem acolhido pela cidade, logo ele encontra dificuldades, em meio a uma sociedade materialista e um ambiente político confuso, sobretudo pelas ideias anticomunistas, propagadas pelo macartismo.

Ao desembarcar nos EUA, o rei (Chaplin) é abordado por um repórter, que pede para que ele deixe uma mensagem para o povo americano, ao que ele responde: *Estou bastante comovido com essa hospitalidade. Essa grande nação já mostrou sua nobre generosidade com os que buscam refúgio contra a tirania.* Seguindo esse teor provocativo, Chaplin construiu um roteiro em que permanece sendo crítico aos motivos que o fizeram não retornar à América.

O rei Shahdov da Estróvia é recebido em terras estadunidenses com entusiasmo. As primeiras tomadas do filme mostram imagens aéreas da maior metrópole do país, Nova York, em fins dos anos 1950 (figura 30). Construções

verticais tomam boa parte do espaço urbano, enfatizando o lugar da cidade como centro financeiro do mundo.

Figura 30 – Tomadas aéreas da metrópole de Nova York, Estados Unidos.



Fonte: Print Screen do filme “Um Rei em Nova York, de 1957.

Para o público, o rei é considerado uma atração internacional. Ele participa de jantares, como convidado de honra e, sondado pela indústria da publicidade, gera lucro para os empresários. Chaplin aborda em vários níveis a sociedade do consumo e do espetáculo, com ênfase no mercado da propaganda e publicidade. O próprio rei, tendo perdido sua fortuna, obrigando-o a trabalhar para se sustentar, vê-se levado a submeter-se a uma cirurgia plástica mal sucedida, em nome de uma boa aparência, diante das câmeras.

Apesar das desventuras na grande cidade, o rei Shadov anseia por conhecer a cidade de Nova York e, a princípio, fica excitado pelas suas dimensões espaciais, incluindo os espaços de lazer e diversão, assim como o jovem Chaplin outrora se mostrou fascinado pela grandiosidade da cidade, ainda nos idos de 1910.

A cidade é mostrada por Chaplin a partir dos seus grandes prédios que abrigam bancos e outras instituições que movimentam dinheiro e poder. A cidade também emana sensibilidades, quando em seus passeios, o rei conhece cinemas e restaurantes, vivenciando emoções que nunca tivera em sua terra natal. No cinema, se depara com o estranhamento das novas produções e do barulho ensurdecidor

do local, muito diferentes dos tempos do cinema sem som. Em seguida, escolhe um restaurante para jantar, encontrando novamente mais barulho, que impossibilita o seu pedido ao garçom. Nesse momento, Chaplin trabalha com maestria a pantomima, tentando, através de gestos, dizer qual o prato que deseja.

Em detrimento às situações que emergem de um capitalismo em ascensão, surge uma criança com ideias contrárias ao sistema, chamada Rupert Macabee (interpretado pelo filho de Charles Chaplin, o garoto Michael). Com desenvoltura, o jovem fala sobre política com propriedade, como pode ser observada numa cena em que o rei Shadv questiona o rapaz sobre política:

Rei: O que você está lendo?
Rupert: Karl Marx.
Rei: Você é comunista?
Rupert: Tem que ser comunista para se ler Karl Marx?
Rei: É uma resposta sensata. O que você é então?
Rupert: Não sou nada. Detesto todas as formas de governo.
Rei: Alguém tem que comandar.
Rupert: Não gosto dessa palavra.
Rei: Nesse caso, digamos governar.
Rupert: O governo é o poder político que somente é uma forma legal de oprimir o povo!
(...)
Rei: Meu caro amigo, a política é necessária...
Rupert: São regras impostas ao povo!
Rei: Neste país as regras não são impostas, são desejadas pelos cidadãos livres.
Rupert: Viaje um pouco e verá se são livres.
(...) Vivem todos em camisas de força: sem passaporte, nem podem se mexer!
Tornaram-se uma arma política dos opressores! Se não pensarmos como eles, nos tiram o passaporte! Sair de um país é como fugir da prisão!
(...)
Eu posso viajar?
Rei: Claro que pode.
Rupert: Só com passaporte.

O diálogo acima, assim como o restante apresentado no filme, só foi possível uma vez que Charles Chaplin já havia decidido, oficialmente, não retornar aos Estados Unidos. Findada toda a expectativa para o seu retorno e possível interrogatório ao FBI, ele não se deteve em abordar assuntos que causariam mal estar, caso ainda estivesse em solo americano.

O roteiro de Um Rei em New York demorou dois anos para ser concluído. Vivendo em outro país, Charles Chaplin escolheu filmar em Londres, nos estúdios da Attica Film Company. Não foi permitido o seu lançamento, nem exibição, em solo

estadunidense, o que não diminui a sua importância em sua cinematografia, como observou Robinson (2012):

Do mesmo modo que uma vez Chaplin tinha se oposto à tirania dos ditadores europeus, agora ele voltava seu ataque à paranóia destrutiva que tinha tomado conta da América. Quer o ataque tenha sido bem sucedido ou falhado, a importância de Um rei em Nova York é que Chaplin foi o único cineasta com a coragem de fazê-lo em uma época em que o macartismo ainda prevalecia. Antes de começar o filme, ele estava ciente de que devia excluir o enorme mercado americano. Na verdade, Um rei em Nova York não foi exibido nos Estados Unidos até 1976, quase vinte anos depois que foi feito. (ROBINSON, 2012, p.614)

Considerações Finais

Nesta presente dissertação, realizamos um estudo acerca das cidades, sob a perspectiva das representações destas no cinema, a partir do legado deixado na filmografia de Charles Chaplin, reconhecido mundialmente como um dos maiores e mais conhecidos artistas da sétima arte.

Na introdução, primeiramente, foram abordados aspectos sobre como a cidade passou a ser analisada por diversas áreas do conhecimento e a aproximação da história nesse contexto. A cidade é, portanto, problematizada sob diversos interesses, do material ao simbólico, enfatizando variadas nuances, a partir do olhar interessado do historiador.

Em seguida, discutimos, ainda que brevemente, sobre a relação Cinema-História, tendo sido as narrativas visuais uma nova ferramenta de uso para o fazer historiográfico, representando uma importante fonte de problematização para o historiador. Ainda que Marc Ferro tenha enfatizado a importância do historiador conhecer a fundo as técnicas que envolvem o filme (movimento de câmera, paleta de cores, entre outras técnicas cinematográficas), reconhecemos que elas não apareceram neste texto, salvo em raros momentos, uma vez que consideramos não ser esse o foco do estudo neste momento, mas que poderia muito bem ser explorado, a partir de novos olhares sobre as intenções do diretor em escolher determinadas técnicas em detrimento de outras, a escolha da trilha sonora, dos cortes, entre outros recursos.

Ainda na introdução, abordamos brevemente sobre o primeiro formato de filmes realizados no início do cinema: os curtas-metragens, sendo boa parte da filmografia chapliniana composta por esse formato.

Em seguida, já no primeiro capítulo, iniciamos uma abordagem sobre o cinema enquanto ambiente, evidenciando as recepções de alguns atores sociais (escritores, cineasta e pensadores) sobre o cinema, desde os primeiros momentos do cinematógrafo, ao advento das grandes salas de exibição. Portanto, entender, por exemplo, o contexto das transformações dos antigos teatros londrinos em híbridos conhecidos como “cine-theatros”, pode nos dizer muito sobre como se dava

a relação das pessoas com as mudanças nos aspectos de lazer e diversão daquela época – incluindo o próprio Chaplin, nossa personagem central desta pesquisa.

No segundo capítulo, nos debruçamos a contar, detalhadamente, a relação entre a Londres vitoriana (século XIX) e a história de Charles Chaplin, enquanto indivíduo que vivenciou esse período marcante da Inglaterra. Ao passo que lançamos mão do uso de documentos da época, que registraram sobre a cidade (odores, lugares de lazer e diversão, habitações, o mundo do trabalho, etc), trouxemos as impressões registradas pelo morador Charles Chaplin, sobre a sua própria cidade, que lhe trouxeram diversas sensibilidades.

Finalizando esse trabalho, reservamos o último capítulo para realizar um passeio sobre a obra fílmica chapliniana, onde ressaltamos as narrativas que se aproximavam com as temáticas referentes ao universo citadino. Algumas delas tiveram maior espaço para discussão, uma vez que consideramos estarem mais evidentes as intenções do autor em representar o urbano não apenas como cenário para os filmes, mas elemento essencial para as concepções das tramas.

Para relatar sobre as contribuições deste trabalho para a historiografia das cidades, o mesmo buscou despertar no leitor o interesse pela leitura do filme, enquanto texto em movimento, capaz de trazer ao historiador um olhar crítico sobre a narrativa cinematográfica, cada vez menos vista como mero entretenimento e sim um recurso passível de problematização.

Acredito ser pertinente finalizar essas últimas considerações, registrando que essa dissertação é o resultado de cerca de onze anos de pesquisa⁵⁶ sobre a obra chapliniana, pautada no objetivo de manter o diálogo entre o legado deste artista para o cinema e o campo da história. Portanto, esses anos de estudos sobre Charles Spencer Chaplin foram fundamentais para o aprofundamento da história de vida e da obra da pessoa e do artista Charles Chaplin, como um indivíduo que trouxe uma grande contribuição não apenas para as técnicas cinematográficas, mas para o pensamento contemporâneo.

Com essa pesquisa, esperamos proporcionar novos olhares para os historiadores e demais pesquisadores de variadas áreas do conhecimento,

⁵⁶ Em 2007, foi criado o Blog Chaplin (www.blogchaplin.com), um espaço na internet dedicado, exclusivamente, sobre Charles Chaplin. Foi o primeiro site, em língua portuguesa, sobre o tema. Hoje, conta com mais de duzentos artigos publicados.

interessados em estabelecer essa relação história-cidade-cinema como objeto para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

- ALCÂNTARA, Jean Carlos Dourado de. *Curta-metragem: gênero discursivo propiciador de práticas Multiletradas*. Cuiabá: UFTM, 2014.
- BARROS, José D'Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis, Vozes, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Tera, 1996.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo, Editor Brasiliense, 1982.
- BRESCIANI, Maria Stella. História e Historiografia das Cidades, um percurso. In: FREITAS, Marcos Cezar. *Historiografia brasileira em perspectiva* (org.). SP; Contexto, 2007, 237-258.
- BROWN, Pam. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1993.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis – RJ, Editora Vozes, 2014.
- CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2011.
- CHAPLIN, Charles. *My Trip Abroad*. Forgotten Books, 2012.
- CHAPLIN, Charles. *My Life in Pictures*.
- CHARLOT, Monica; MARX, Roland (org.). *Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1990.
- CHOAY, Françoise. *O reino urbano e a morte da cidade*. In: Proj. História, São Paulo, (18), mai. 1999

- CLARET, Martin. *Chaplin por ele mesmo*. São Paulo, Editora Martin Claret, 2011.
- CLARET, Martin. *Chaplin vida e pensamentos*. São Paulo, Editora Martin Claret, 1997.
- CONY, Carlos Heitor. *Chaplin e outros ensaios*. Rio de Janeiro Topbooks, 2012.
- ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo, Boitempo, 2008.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1999.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *O Cinema no Século*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- KEMP, Philip. *Tudo Sobre Cinema*. Rio de Janeiro, Sextante, 2011.
- KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 4. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1940>>. Acesso em 29/09/2016
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- NÓVOA, Jorge. *Apologia da relação cinema-história*. In: Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. In: Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53. p. 11-23. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002 Acessado em 28/10/2015 às 21:37.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*; Porto Alegre; EDUFURGS, 2002. p. 7-25 e p. 245-388.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. (História & Reflexões).

ROBINSON, David. *Chaplin: uma biografia definitiva*. São Paulo, Novo Século, 2012.

SANCHES, Everton Luís. *Charles Chaplin: Confrontos e Intersecções com seu Tempo*. Jundiaí, Paco Editorial, 2012

SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de. *Cidades e experiências modernas/ Antonio Clarindo Barbosa de Souza, Paula Rejane Fernandes – Campina Grande, EDUFPG, 2010*

SOUZA, Antonio Clarindo Barbosa de (org). *Imagens que seduzem: cinemas e sensibilidades na Paraíba (1910-1970)*. Pará de Minas, MG: VirtualBooks Editora, 2016.

WEISSMAN, Stephen. *Chaplin Uma Vida*. São Paulo, Lorusse do Brasil, 2010.

Sites consultados

BAKER, Rob. Another Nickel in the Machine. Disponível em <<http://www.nickelinthemachine.com>>. Acesso em 02 de abril, às 18:29h

BEZERRA, Hallyson Alves. Blog Chaplin. Disponível em: <www.blogchaplin.com>. Acesso em 30 de julho de 2016, às 12:05h.

CAMARGO, Fernando. Buster Keaton: o cômico que nunca ria. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2011/05/buster_keaton_-_vida_e_obra.html>. Acesso em 02 de abril de 2018, às 10h

CHRISTINA, Thelma. Arquitetando na Net. Disponível em <<http://arquitetandonanet.blogspot.com.br/2017/05/charlie-chaplin-museum-corsier-sur.html>>. Acesso em 02 de abril de 2018, às 11h.

JACKSON, Lee. Victória London. Disponível em: <<http://www.victorianlondon.org>>. Acesso em: 30 de março de 2017, às 10:24h. HIGGINBOTHAM, Peter. The Workhouse: The history of na institution. Disponível em:

<<http://www.workhouses.org.uk/CentralLondonSD>>. Acesso em: 16 de abril às 13:11h

MEDEIROS, Gabriel. O Primeiro Filme em Longa-metragem da História. Disponível em <<http://arquivoaudiovisual.blogspot.com.br/2016/05/o-primeiro-filme-em-longa-metragem-da.html>> . Acesso em 27 de dezembro de 2017, às 21:44h.

Fontes Fílmicas

Filmografia de Charles Chaplin

Filmes da década de 1910

SENNETT, M.; LEHRMAN, H. *Corrida de Automóveis para garotos (Kid Auto Races At Venice)*. [Filme-vídeo]. Produção de Mack Sennett, direção de Henry Lehrman. Estados Unidos, 1914. 1 DVD, 6 min. preto e branco. mudo.

SENNETT, M.; LEHRMAN, H. *Carlitos no Hotel (Mabel's Strange Predicament)*. [Filmevídeo]. Produção de Mack Sennet, direção de Henry Lehrman e Mack Sennett. Estados Unidos, 1914. 1 DVD, 12 min. preto e branco. mudo.

SENNETT. M.; LEHRMAN, H. *Dia Chuvoso (Between Showers)*. [Filme-vídeo]. Produção de Mack Sennett, direção de Henry Lehrman. Estados Unidos, 1914. 1 DVD, 14 min. preto e branco. mudo.

SENNETT, M.; LEHRMAN, H. *Carlitos Dançarino (Tango Tangles)*. [Filme-vídeo]. Produção de Mack Sennett, direção de Henry Lehrman. Estados Unidos, 1914. 1 DVD, 10 min. preto e branco. mudo.

SENNETT, M.; CHAPLIN, C. *Divertimento (Recreation)*. [Filme-vídeo]. Produção de Mack Sennett, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1914. 1 DVD, 6 min. preto e branco. mudo.

SENNETT, M.; CHAPLIN, C. *Carlitos E Mabel Em Passeio (Getting Acquainted)*. [Filmevídeo]. Produção de Mack Sennett, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1914. 1 DVD, 13 min. preto e branco. mudo.

ROBBINS, J.; CHAPLIN, C. Carlitos no Parque (In The Park). [Filme-vídeo]. Produção de Jess Robbins, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1915. 1 DVD, 14 min. preto e branco. mudo.

ROBBINS, J.; CHAPLIN, C. O Vagabundo (The Tramp). [Filme-vídeo]. Produção de Jess Robbins, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1915. 1 DVD, 26 min. preto e branco. mudo.

ROBBINS, J. CHAPLIN, C. O Banco (The Bank). [Filme-vídeo]. Produção de Jess Robbins, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1915. 1 DVD, 25 min. preto e branco. mudo.

CAULFIELD, H.P.; CHAPLIN, C. O Bombeiro (The Fireman). [Filme-vídeo]. Produção de Charles Chaplin e Henry P. Caulfield, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1916. 1 DVD, 26 min. preto e branco. mudo.

CAULFIELD, H.P.; CHAPLIN, C. A Casa de Penhores (The Pawnshop). [Filme-vídeo]. Produção de Charles Chaplin e Henry P. Caulfield, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1916. 1 DVD, 26 min. preto e branco. mudo.

CAULFIELD, H.P.; CHAPLIN, C. Rua da Paz (Easy Street). [Filme-vídeo]. Produção de Charles Chaplin e Henry P. Caulfield, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1917. 1 DVD, 20 min. preto e branco. mudo.

CAULFIELD, H.P.; CHAPLIN, C. O Imigrante (The Immigrant). [Filme-vídeo]. Produção de Charles Chaplin e Henry P. Caulfield, direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1917. 1 DVD, 25 min. preto e branco. mudo.

CHAPLIN, C. Vida de Cachorro (A Dog's Life). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1918. 1 DVD, 40 min. preto e branco. mudo.

Filmes da década de 1920

CHAPLIN, C. O Garoto (The Kid). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1921. 1 DVD, 50 min. preto e branco. mudo.

CHAPLIN, C. Dia de Pagamento (Pay Day). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1922. 1 DVD, 21 min. preto e branco. mudo.

Filmes da década de 1930

CHAPLIN, C. Luzes da Cidade (City Lights). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1931. 1 DVD, 83 min. preto e branco. mudo.

CHAPLIN, C. Tempos Modernos (Modern Times). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1936. 1 DVD, 83 min. preto e branco. mudo.

Filmes da década de 1940

CHAPLIN, C. O Grande Ditador (The Great Dictator). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Estados Unidos, 1940. 1 DVD, 124 min. preto e branco. son.

Filmes da década de 1950

CHAPLIN, C. Luzes da Ribalta (Limelight). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Reino Unido, 1952. 1 DVD, 131 min. preto e branco. son.

CHAPLIN, C. Um Rei em Nova York (A King in New York). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Charles Chaplin. Reino Unido, 1957. 1 DVD, 100 min. preto e branco. son.

Demais filmes utilizados

ALLEN, Woody. Manhattan. [Filme-vídeo]. Produção de Jack Rollins e Charles H. Joffe Productions. Estados Unidos, 1979. 1 DVD, 96 min. cor.

ALLEN, Woody. A Era do Rádio (Rádio Days). [Filme-vídeo]. Produção de Robert Greenhut. Estados Unidos, 1987. 1 DVD, 88 min. cor.

ALLEN, Woody. A Rosa Púrpura do Cairo (The Purple Rose of Cairo). [Filme-vídeo]. Produção de Robert Greenhut. Estados Unidos, 1985. 1 DVD, 81 min. cor.

ALLEN, Woody. Vicky Cristina Barcelona. [Filme-vídeo]. Produção de Letty Aronson. Estados Unidos / Espanha, 2008. 1 DVD, 96 min. cor.

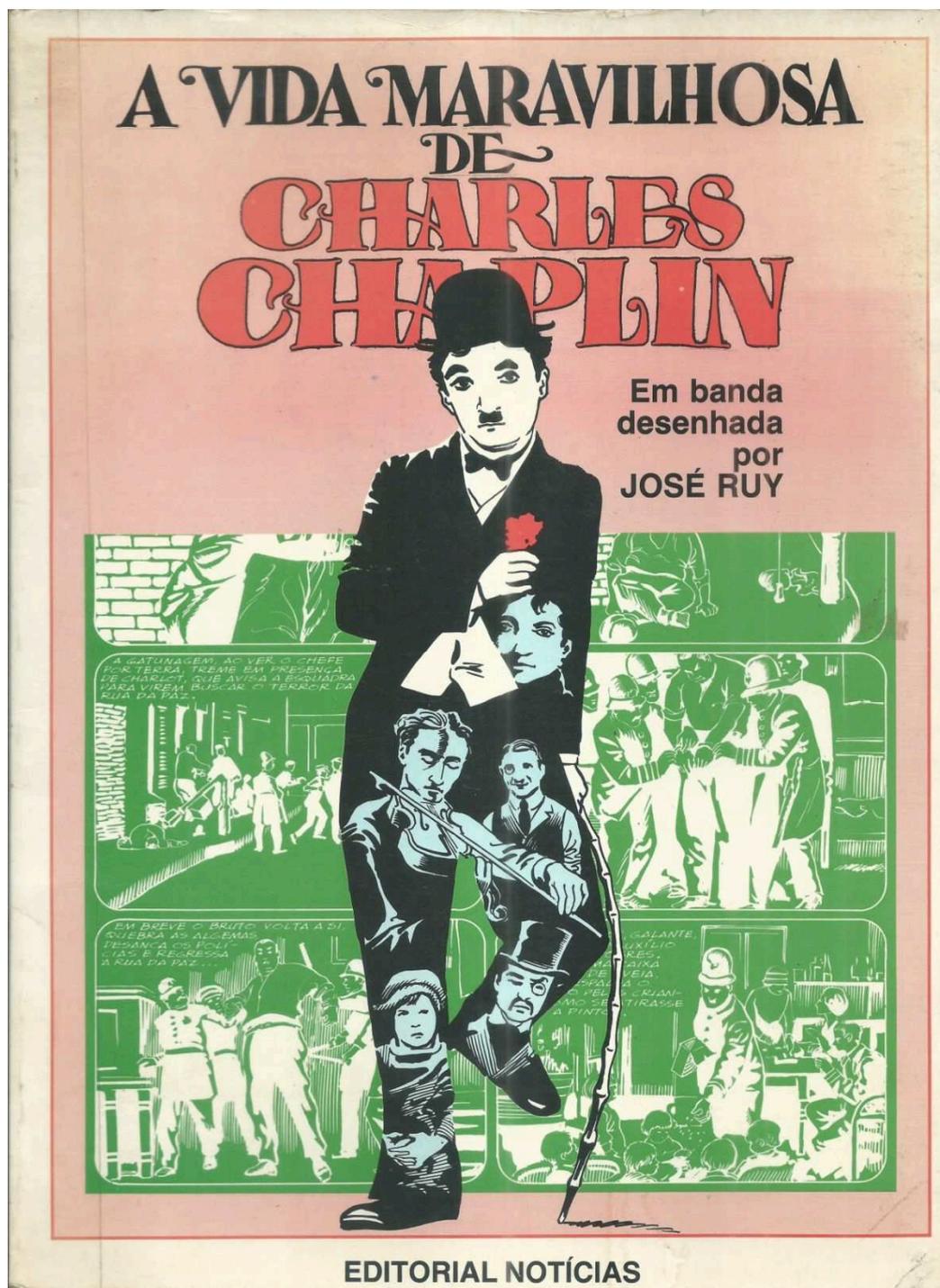
ALLEN, Woody. Meia-Noite em Paris (Midnight in Paris). [Filme-vídeo]. Produção de Letty Aronson, Stephen Tenenbaum e Jaume Roures. Estados Unidos / Espanha, 2011. 1 DVD, 94 min. cor.

HANSON, Curtis. Los Angeles Cidade Proibida (L.A. Confidential). [Filme-vídeo]. Produção de Curtis Hanson, Arnon Milchan e Michael G. Nathanson. Estados Unidos, 1997. 1 DVD, 138 min. cor.

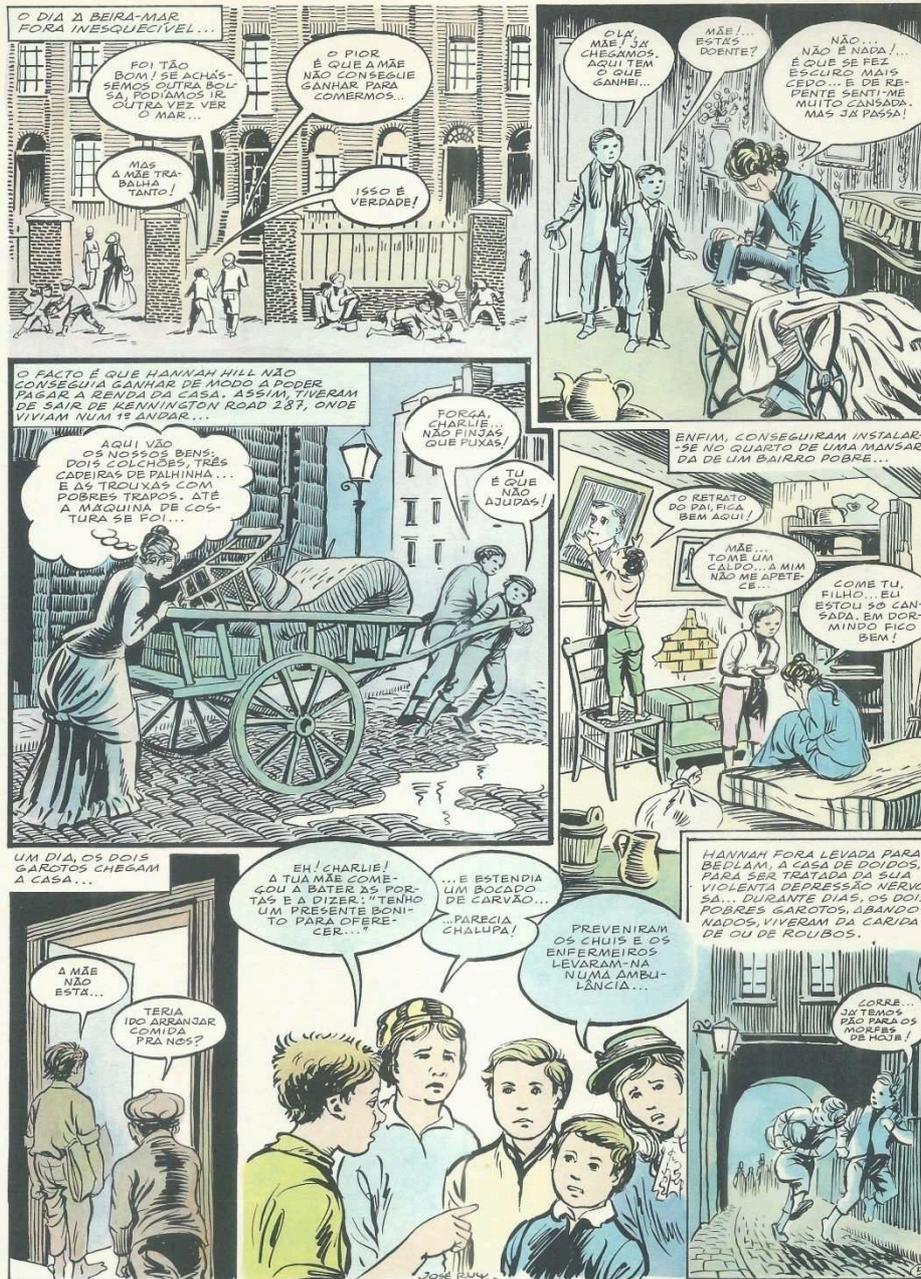
MEIRELLES, Fernando. Cidade de Deus. [Filme-vídeo]. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Brasil, 2002. 130 min. cor.

SCORSESE, Martin. Taxi Driverr. [Filme-vídeo]. Produção de Julia Phillips e Michael Phillips. Estados Unidos, 1976. 1 DVD, 113 min. cor.

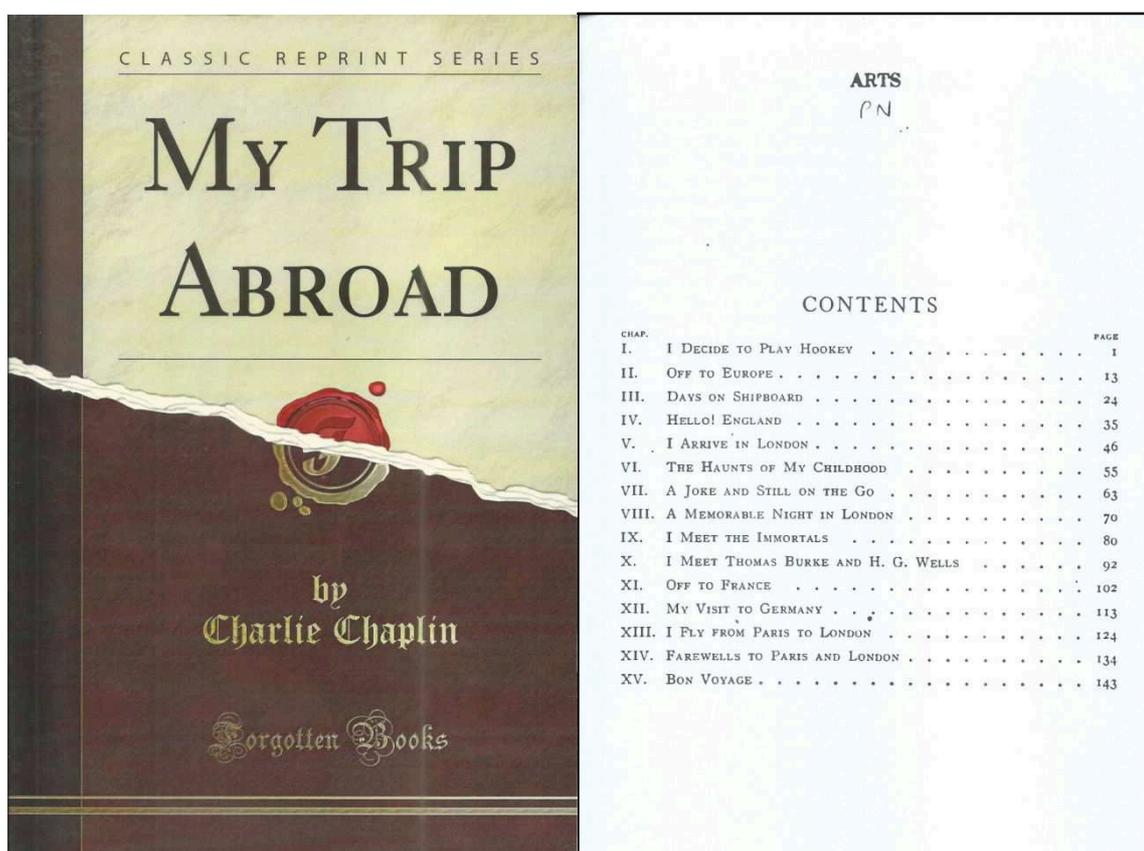
ANEXOS



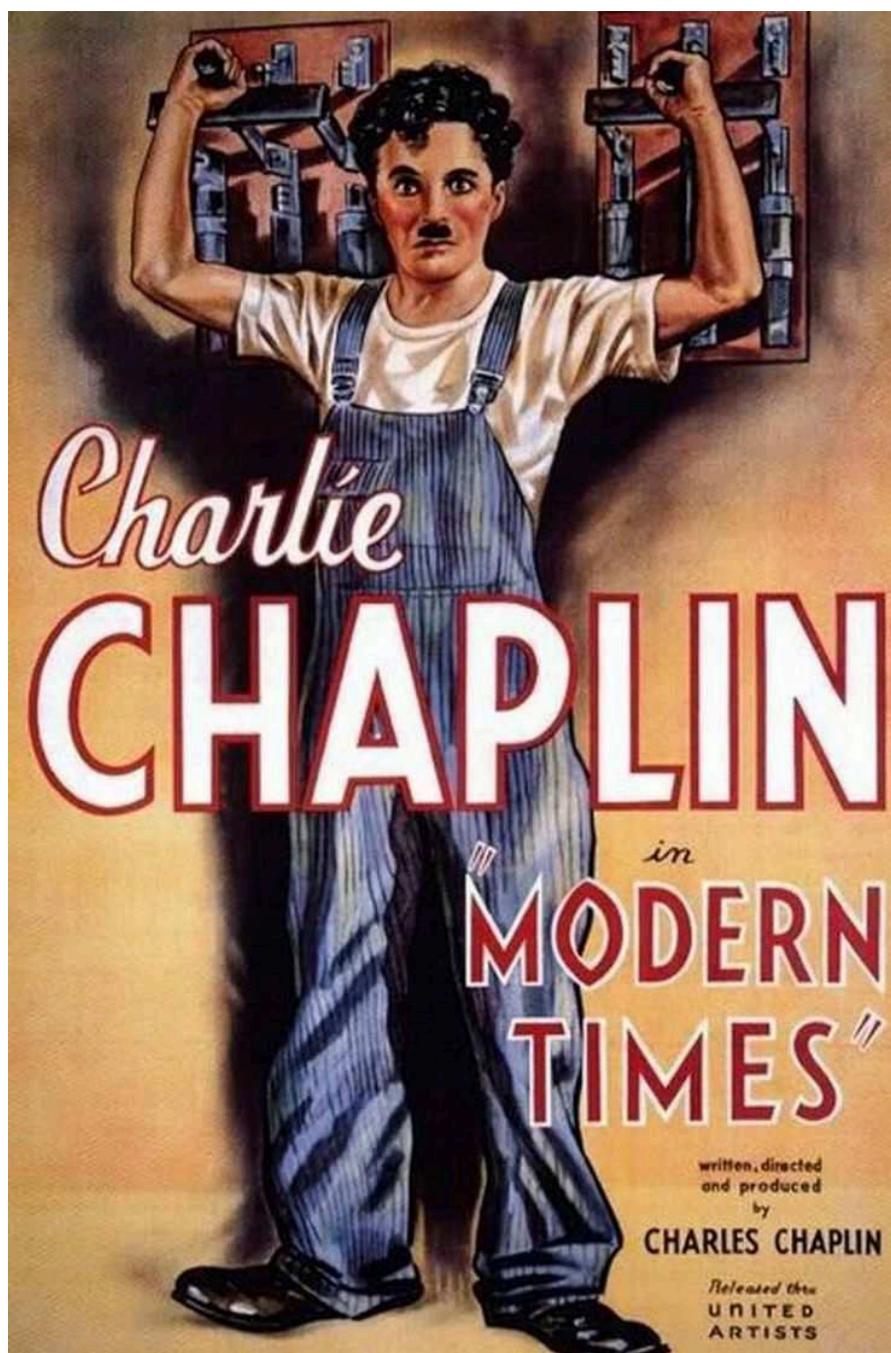
Anexo 1. Capa de uma rara publicação portuguesa: a biografia de Charles Chaplin em “banda desenhada”. Editorial Notícias, 1979.



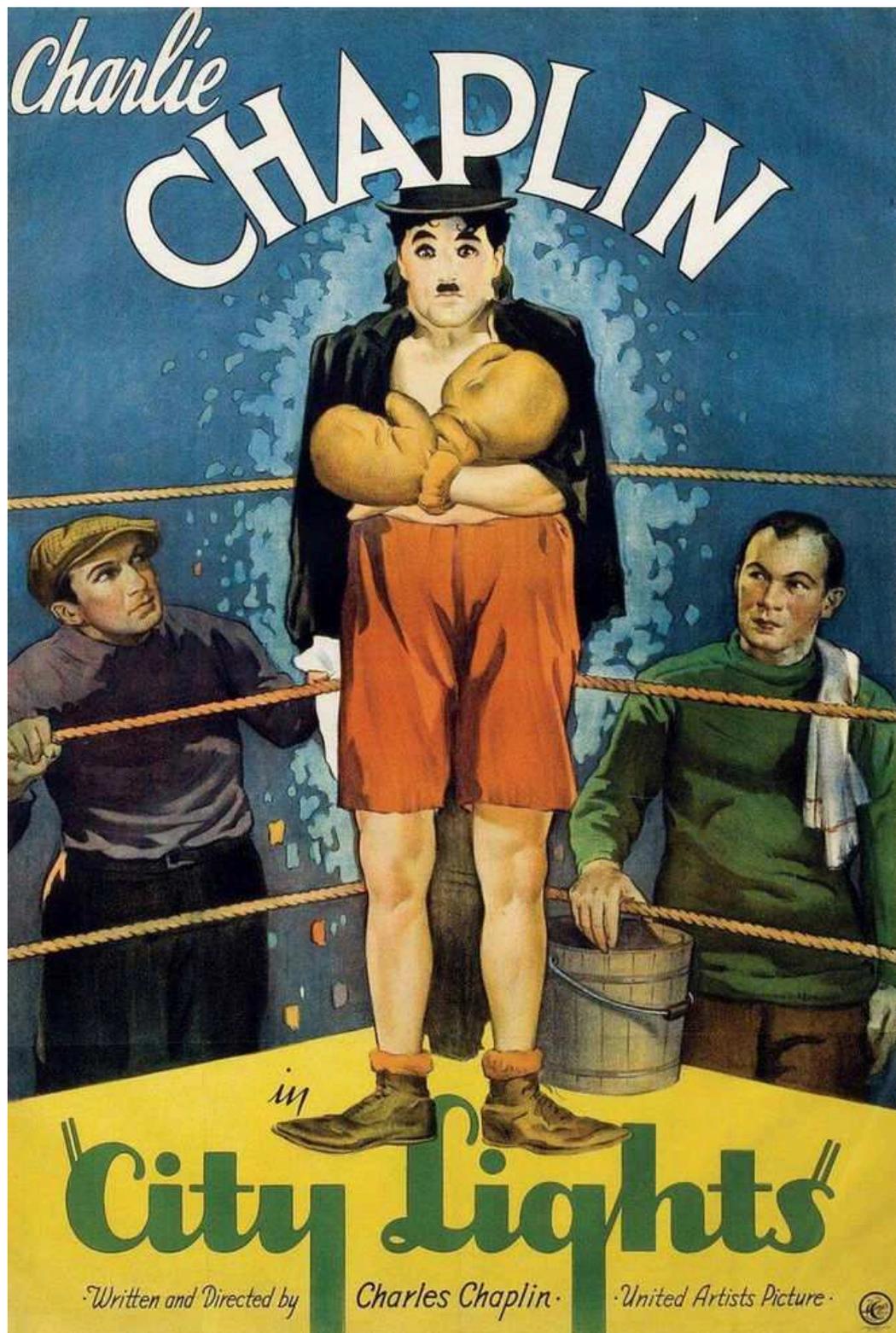
Anexo 2. Parte interna de uma rara publicação portuguesa, contando a biografia de Charles Chaplin, em quadinhos.



Anexo 3. Publicação de autoria de Charles Chaplin, de 1922, onde relata sobre sua viagem pela Europa.



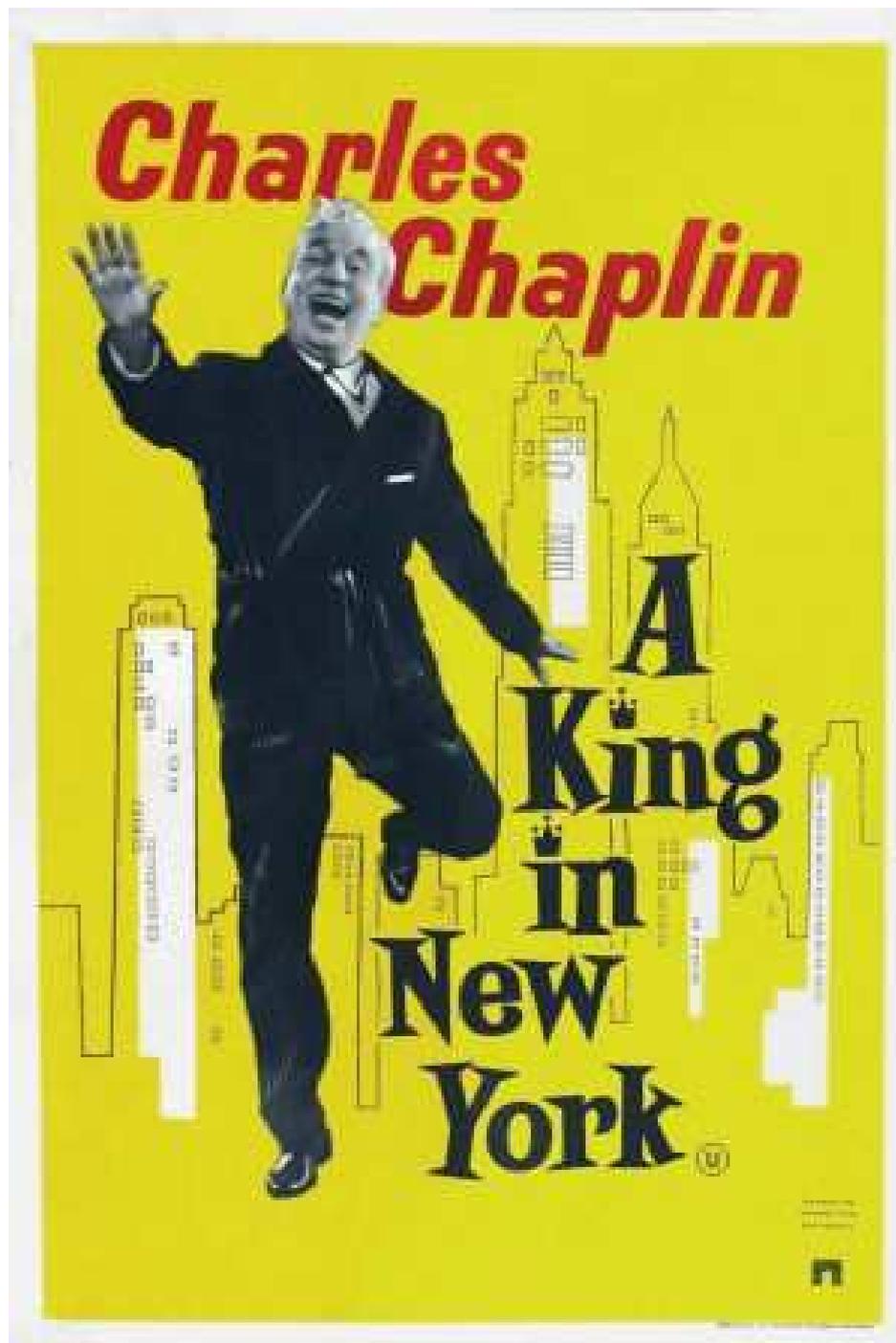
Anexo 4. Cartaz do filme “Tempos Modernos”, 1936



Anexo 5. Cartaz do filme "Luzes da Cidade", 1931



Anexo 6. Cartaz do filme "Luzes da Ribalta", 1952



Anexo 7. Cartaz do filme "Um Rei em Nova York", de 1957