



DOI 10.36638/1981-061X.2024.29.2.743

ARTIGO

## O cinema de Charlie Chaplin segundo Guido Oldrini

### Charlie Chaplin's cinema according to Guido Oldrini

João Paulo Galhardo Brum\*

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo analisar o desenvolvimento histórico do cinema de Charlie Chaplin, a partir da obra de Guido Oldrini: História do Cinema na Cultura do Século XX: Um Mapeamento Crítico. Analisamos também o potencial do cinema de Chaplin de cumprir a missão social da arte, a partir do sistema de mediações categorias de Lukács em sua obra A Peculiaridade Do Estético. Buscamos, assim, analisar o caso específico das obras de Charlie Chaplin e explicitar as categorias estéticas do cinema enquanto forma particular de arte a partir do seu desenvolvimento histórico.

**Palavras-Chave:** Charlie Chaplin; György Lukács; Cinema; Peculiaridade Estética; Guido Oldrini.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the historical development of Charlie Chaplin's cinema, based on Guido Oldrini's History of Cinema in 20th Century Culture: A Critical Mapping. We also analyzed the potential of Chaplin's cinema to fulfill the social mission of art, based on Lukács' system of mediation categories in his work The Peculiarity of the Aesthetic. We thus seek to analyze the specific case of Charlie Chaplin's works and explain the aesthetic categories of cinema as a particular form of art based on its historical development.

**Keywords:** Charlie Chaplin; György Lukács; Cinema; Aesthetic Peculiarity; Guido Oldrini.

#### Introdução

Por ser uma arte tão recente, tendo surgido no final do século XIX e se estabelecido ao longo do século XX, o cinema nos fornece a possibilidade de acompanhar seu desenvolvimento de perto, desde o seu início. Assim, através da história do cinema, podemos perceber a transição de uma inovação técnica em arte consolidada, assim como analisar a transformação e a estabilização de suas categorias estéticas centrais. Acompanhar o desenvolvimento dos filmes ao longo do século XX significa, portanto, acompanhar o nascimento de uma nova forma artística. Para uma apreensão das leis estéticas e de suas categorias, quase nada pode ser mais rico.

No entanto, para o presente artigo, iremos focar apenas nas obras de um único cineasta, Charlie Chaplin, mas que guarda em si uma grandeza significativa que justifica uma análise centrada apenas nele. O cinema de Chaplin se desenvolve

---

\* Mestre em Serviço Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Psicólogo pela UFJF. E-mail: jpgbrum@gmail.com.

concomitantemente e, de forma consequente, com os principais acontecimentos da primeira metade do século XX. Já os seus filmes do Pós-Segunda Guerra apontam tendências que seriam relevantes ao longo da segunda metade do século. Assim, acompanhar a evolução de suas obras, a partir de uma linguagem própria no cinema que nascia enquanto gênero independente, até a sua consolidação como representante das grandes obras de arte do século passado, significa apreender o caminho estético percorrido por uma nova forma artística, hoje muito bem estabelecida.

Para realizar tal tarefa, o trabalho do italiano Guido Oldrini na obra *História do Cinema na Cultura do Século XX: Um Mapeamento Crítico* (2006), recentemente traduzida para o português, servirá como guia. Porém, o trabalho do filósofo húngaro György Lukács em sua obra *A Peculiaridade Do Estético* também mostra-se fundamental, pois nos oferece a base estética, a partir da explicitação das mediações categoriais da arte, para realizarmos nossa análise.

O que Oldrini faz nessa obra, como o próprio subtítulo evidencia, é mapear de forma específica os fatos e obras que moldaram a arte cinematográfica, tendo sempre como aliado o contexto histórico na qual tais fatos e obras inserem-se. De forma original e tendo como alicerce o materialismo histórico-dialético, Oldrini fornece um material rico sobre a história do cinema que difere-se dos clichês tão comuns na historiografia da sétima arte, até por ter como uma das bases a própria Estética de Lukács. Como ele mesmo argumenta já na introdução, o que se busca em sua obra é apresentar:

(...) uma história do cinema concebida não como totalidade ou somatória das partes, mas como uma análise de uma totalidade internamente articulada por momentos. Óbvio que esta análise é operada segundo princípios: que suas articulações devem ser buscadas e seus momentos articulados não por capricho, arbitrariamente, mas deduzindo-os de seu entrelaçamento com os nexos históricos-culturais em geral e esclarecendo-os em razão do que, no entrelaçamento, são seus traços peculiares, diversos de fase em fase, de momento em momento, de país em país (...).

Se o cinema não vive uma vida separada da sociedade e da cultura, se a filmologia não se confunde com uma insípida cinefilia, se a ele se aplicam precisamente as mesmas leis e categorias estéticas da estética geral (...), agora a historiografia precisa aprender a tomar nota disso e tirar as devidas consequências. (OLDRINI, 2023, p.23).

## 1. A base estética do cinema em geral

O cinema é fruto direto do desenvolvimento tecnológico do capitalismo. O seu surgimento deriva das novas capacidades produtivas pós-Revolução Industrial e das

novas descobertas científicas impulsionadas por esse desenvolvimento. O avanço na criação de novas tecnologias capazes de captar e reproduzir a realidade, como câmeras fotográficas e de filmagem e aparelhos de gravação do som, proporcionou novas maneiras de apreensão da realidade, alterando, conseqüentemente, as possibilidades artísticas. Ao longo do século XX surge a fotografia e, no final do mesmo século, o cinema. Segundo Lukács, o estudo do cinema dentro do complexo da estética justifica-se pois:

Acreditamos que apenas o uso adequado das categorias estéticas gerais, o uso de acordo com as peculiaridades do filme, pode permitir uma explicitação detalhada do caráter autenticamente artístico, autenticamente realista do cinema, e libertar sua teoria e sua prática da metafísica tecnicista-positivista da montagem. (LUKÁCS, 1967b, p.203).

O autor húngaro também afirma que o cinema possui a capacidade de cumprir uma tarefa fundamental: “induzir à reflexão o homem médio que passa, sem ter consciência disso, ao largo de um problema, ou reage emocionalmente a ele, sem refletir. Se uma pessoa em dez é induzida pelo filme a pensar, o filme já cumpriu sua função.” (LUKÁCS, 2020a, p.82). Ora, não é essa, justamente, uma das missões desfetichizadoras da arte? Assim: “Um filme, se consegue, no plano artístico, levar os homens a refletir seriamente sobre determinado problema do passado ou do presente, sem dúvida atinge o seu objetivo.” (LUKÁCS, 2020a, p.82). A partir desses princípios, compreende-se que o estudo das categorias do cinema dentro do complexo da estética é fundamental para um aprofundamento da compreensão da própria arte e de sua função social.

O aspecto tecnológico de captura da realidade do filme é fundamental na conformação de novas categorias estéticas, próprias dessa nova forma artística. A chamada mimesis dupla do cinema, segundo Lukács, decorre justamente disso. Ora, o reflexo é duplo no sentido de que antes de qualquer conformação artística é necessário obter um reflexo tecnológico da realidade, realizado através da captura da imagem pela câmera. Esse fato aparentemente básico transforma totalmente a relação entre a obra e sua recepção pelo público. O fato do reflexo no cinema ser fruto de uma captura direta da realidade faz com que suas obras aproximem-se de forma radical à vida cotidiana, pois a verossimilhança, o modo de perceber o mundo pela câmera é muito parecido com o nosso modo cotidiano de contato com a realidade. Com isso: “o receptor vive, pois, o filme como mediação de uma realidade que o impressiona como realidade imediata da vida.” (LUKÁCS, 1967b, p.200). A autenticidade do mundo

conformado pela obra de arte no cinema é captada e percebida de forma direta.

O segundo polo do reflexo duplo se dá exatamente no momento em que tal captura tecnológica transforma-se em reflexo estético, na conformação de uma obra unitária, fechada em si mesma, na qual a forma e o conteúdo alcançam sua unidade dialética. O segundo reflexo ocorre, portanto, na passagem de uma imagem meramente fiel da realidade, proporcionada pela tecnologia, à criação artística de uma obra que utiliza essa imagem, ou melhor, essa sucessão de imagens próprias do cinema, como meio homogêneo de uma nova obra de arte. Em resumo, no cinema:

a forma tecnológica primária, ainda sem ser estética, não é nada mais do que um reflexo visual da realidade; ela transforma, mediante uma rápida mobilidade, mediante a situação continuamente vivenciável, a refiguração fotográfica em uma antropomorfização, e a aproxima das formas aparentes da cotidianidade. A duplicação da mimesis e o seu caminho até o estético ocorrem nessa base; mas não derivam de maneira simples e óbvia das possibilidades técnicas, pois precisam ser produzidas conscientemente de acordo com a missão social frequentemente implícita. Assim se produz, finalmente, o meio homogêneo, a “linguagem” artística do cinema. (LUKÁCS, 1967b, p.177).

Esse é o primeiro ponto de diferenciação estética do cinema em relação às diferentes artes.<sup>1</sup> A autenticidade do reflexo no cinema, sua proximidade à vida cotidiana, torna-se, assim, um dos principais fatores da especificidade dos efeitos estéticos do filme. Criam-se com isso conexões completamente novas com a cotidianidade, a partir do reflexo fotográfico, fiel e autêntico da realidade. A diferenciação do cinema e suas categorias em relação às demais artes visuais, como a pintura e a escultura, torna-se explícita na medida em que:

nessas *[outras artes visuais]* só se obtém uma autenticidade como resultado final do processo mimético-artístico de transformação da refiguração da realidade; se a dação de forma fracassa, não se obtém absolutamente nenhuma autenticidade; esta deve ser produzida mediante princípios puramente estéticos, criativamente; tem que ser confirmada na imanência da obra de arte; enquanto, mesmo a pior fotografia possui, e não consegue perder, uma autenticidade nesse outro sentido descrito. Assim se expressa claramente a profunda afinidade, cheia de consequências, entre a cotidianidade e o filme. Nessa proximidade com a cotidianidade está contido o fato, como causa e como efeito, de que o mundo visual do filme, em nítida contraposição com todas as demais artes visuais, não é estático, quieto, mas em permanente movimento. (LUKÁCS, 1967b, p.181).

---

<sup>1</sup> Lukács afirma que a arquitetura e a música, assim como o cinema, possuem um reflexo duplo da realidade. Porém, as diferenças entre os reflexos são bastante significativas e não cabe aqui uma explicitação dessa relação.

Nisso está contido também um outro caráter peculiar das adaptações categoriais estéticas no cinema, a saber, o fato de que nele o quase-tempo é substituído pelo tempo real. O decurso temporal de um filme corresponde ao decurso do tempo real, no sentido de que as ações dos personagens e os acontecimentos da história são afetados pelo tempo de forma similar à vida cotidiana. O tempo não é sugerido ou descrito, mas explicitado: “O cinema é a única arte na qual vão juntos a visualidade e o decurso real do tempo” (LUKÁCS, 1967b, p.181). Isso faz com que a semelhança do filme com a vida cotidiana seja ainda maior, pois o tempo presente do cinema é: “como sempre ocorre no decurso temporal real, um momento real de transição entre o passado e o futuro” (LUKÁCS, 1967b, p.182). Assim: “Ao se reproduzir o mundo objetivo aparente, a natureza, a cidade, etc, não apenas visualmente, mas também auditivamente, a proximidade à vida, a autenticidade fílmica da realidade refigurada pode expressar-se de forma muito mais clara e rica do que antes” (LUKÁCS, 1967b, p.182-3).

Torna-se explícita, mais uma vez, a proximidade do cinema à vida cotidiana, maior do que qualquer outra arte. Como consequência:

Esta proximidade à vida determina as questões estilísticas decisivas do filme. Ocorre no cinema uma elasticidade tal do meio homogêneo que, muitas vezes, tem-se uma verdadeira instabilidade, porque a imediatez da conformação artística se situa muito próxima da imediatez da vida. O aspecto subjetivo dessa situação corresponde exatamente à sua essência objetiva: a transformação do homem inteiro da cotidianidade em homem inteiramente tomado, orientado ao mundo próprio do meio homogêneo, é aqui muito menos violenta e repentina do que nas demais artes. (...) o domínio receptivo dessa linguagem faz exigências permanentes, renovadas a cada obra, muito menores - sobretudo do ponto de vista humano - do que nas demais artes. (LUKÁCS, 1967b, p.184).

A partir disso, derivada dessa proximidade à vida, o conteúdo e a forma são afetados de forma direta, pois a visualidade do filme coloca em equivalência de importância tudo o que é refletido. O reflexo fotográfico do filme fornece importância não só ao homem em seu centro, mas também ao mundo ao seu redor, à sua vestimenta, a tudo o que seria secundário, por exemplo, em uma peça teatral. É claro que toda obra de arte deve ter o homem como centro, e o cinema faz isso através do conteúdo, caso contrário não seria possível considerar o cinema como gênero artístico. Porém:

(...) o específico aqui é que ambos, homem e mundo, possuem - como na vida cotidiana - exatamente o mesmo valor de realidade na sua exibição. Isso não suprime de forma alguma a interação entre o

homem e o seu mundo circundante, o sentido humano da mimesis estética; mas acontece que essa interação se apresenta, em relação às demais artes, segundo um aspecto novo, o qual pode expressar-se de modo mais claro determinando-o mediante a negação: a interação do homem com o mundo não se conforma aqui a partir do homem como centro, mas como geralmente acontece realmente no mundo, como é percebido pelo homem na cotidianidade, como interação de diversos fatores igualmente reais. (LUKÁCS, 1967b, p.185).

Esse fator de proximidade à vida oferece ao filme a possibilidade de alcançar de forma abrangente diferentes aspectos do cotidiano, podendo apelar às massas de maneira inédita e profunda. Isso ocorre pois: “(...) o meio homogêneo do filme não só é lábil, mas consegue ser também elástico, e a transição relativamente suave do homem inteiro ao homem inteiramente tomado contém em si, apesar de tudo, um salto por cima da vida cotidiana simples e média.” (LUKÁCS, 1967b, p.189). Através do filme é possível perceber aspectos objetivos do mundo externo, mas também aspectos subjetivos dos personagens em interação com o mundo, de forma análoga à nossa relação uns com os outros no cotidiano. A dialética do interno com o externo torna-se, no cinema, muito mais nítida e apreensível. O cinema guarda em si, portanto, a possibilidade de tornar-se uma arte verdadeiramente popular, justamente por esse apelo geral aos diferentes anseios privados de uma massa diversa:

O conteúdo do filme abarca a universalidade extensiva da vida, uma universalidade orientada ao efeito mais amplo e à inteligibilidade mais imediata. (...) O tipo especial de sua movimentação visual é capaz de descobrir em fatos muito simples e cotidianos da vida, fatos que fora dele não se notaria nada de interessante, uma poesia profunda, uma autêntica humanidade, uma rica escala de emoções, desde a tristeza opressora até a risada libertadora. (LUKÁCS, 1967b, p.190).

É claro que, por ser uma arte derivada e subordinada aos interesses capitalistas, esse apelo às massas se dá, muitas vezes, na figura do vulgar, do piegas ou do grotesco. Nesse tipo de apelo, as derivações diretas dos anseios da vida cotidiana ocorrem de forma muito mais oportunista do que artística, buscando agradar o maior número possível de pessoas ao oferecê-las satisfações óbvias.

Essa multiplicidade ilimitada de expressão, tão conectada à vida, tem como consequência, contudo, uma limitação da altura espiritual que é possível alcançar no filme. O cinema precisa abrir mão de poder expressar “a vida espiritual mais alta do homem”, devido tanto à minimização da objetividade indeterminada, quanto ao papel secundário exercido pela palavra no filme. Em comparação com a poesia, por exemplo:

A movimentação visual, acompanhada auditivamente, do filme, no qual a palavra, necessária e consequente, não pode ter mais que um

papel secundário, de ajuda e complemento, é incapaz de dar por si a atmosfera artística e intelectual que constitui o fundamento da conformação humana do espiritual na poesia. (LUKÁCS, 1967b, p.192).

Isso conecta-se à questão dos gêneros, e como cada um deles expressa o conteúdo de maneira determinada, em vinculação ineliminável com a forma. Na poesia existe a possibilidade de se obter uma eficácia intelectual, de transmitir uma ideia poeticamente expressa pela composição artística. No cinema, por sua vez, essa conformação humana de alto nível espiritual, expressa pela composição verbal-poética, é incapaz de existir em meio à visualidade predominante do filme. Da mesma maneira que a tendência à minimização da objetividade indeterminada no cinema limita que este alcance as possibilidades de altura espiritual presentes nas artes plásticas ou na música.

Em sua entrevista sobre cinema, em 1968, Lukács elabora melhor essa questão da intelectualidade no filme:

Acredito que devemos examinar atentamente a questão do ponto de vista da estética e da cinedramaturgia, para não nos atermos ao problema da intelectualidade não formalizada. Os problemas intelectuais devem ser analisados do ponto de vista da forma. A literatura e, em particular, a dramaturgia são as mais adequadas para formular esses problemas. Mas eles estão presentes em todos os lugares de alguma forma. Na minha estética, falei a propósito da objetividade indeterminada. Em última análise, um problema intelectual não consegue encontrar expressão na pintura. Na realidade, se observamos os retratos de Rembrandt, podemos dizer com precisão não apenas como intelectualmente o indivíduo é representado, mas também quais são os problemas intelectuais que o atormentam. E, todavia, a pintura não tem a possibilidade de expressar intelectualmente um problema intelectual. Há, pois, diferenças muito complexas entre o drama e a épica, entre "obra musical e fílmica". Tal problema também surge em relação à música. Sem nenhuma dúvida, de Bach a Händel, passando por Beethoven e chegando a Bartók, a grande música tomou posições sobre toda uma série de problemas ideológicos. Mas é impossível expressar musicalmente um problema intelectual. Para o filme, a situação não é tão nítida. Assim, ainda não conseguimos encontrar uma maneira de apreender realmente essa fisionomia intelectual. Não sabemos ainda com precisão - e isso porque a palavra é usada nos filmes até mesmo como ruído para suscitar certa atmosfera - até que ponto podemos falar de intelectualidade em uma obra cinematográfica. Em minha opinião, não podemos ir tão longe como no drama. Pense-se em Otelo, na cena em que Iago começa a provocar Otelo, e esse último, ao ficar sozinho, faz um estupendo monólogo de caráter meditativo: "E agora, adeus armas" etc. Bem, isso não pode ser expresso no filme - resultaria banal, mesmo que fosse o melhor ator que interpretasse o monólogo. Há, ao contrário, falas dramáticas, por meio das quais se suscitam estados de tensão: essa é uma estrada que também pode

ser percorrida pelo filme. A meu ver, os problemas intelectuais, no sentido do conteúdo, são indispensáveis no filme. Mas devemos procurar os meios para expressá-los. Parece-me que ainda não conseguimos encontrá-los. (LUKÁCS, 2020a, p.82-3).

No entanto, o cinema é capaz, mesmo com as limitações analisadas, de alcançar um elevado nível de comoção estética, capaz de retirar o homem de sua mera particularidade e alçá-lo à particularidade do gênero. O filme constitui-se como obra de arte, comparável aos demais gêneros artísticos, na medida em que é capaz de remeter o homem à autoconsciência do gênero. E é esse o ponto mais importante de toda e qualquer arte. Se no cinema estão ausentes ou minimizadas a intelectualidade da literatura ou a objetividade indeterminada da pintura, está presente o que Lukács chama de estado de ânimo<sup>2</sup>, categoria que proporciona ao filme uma unidade tonal capaz de ditar a recepção estética de forma eficaz e catártica. Entende-se estado de ânimo como a conjunção de emoções provenientes do filme, que criam uma atmosfera de sentimentos única a cada obra, claramente perceptível. No cinema, o estado de ânimo, a unidade tonal, é o momento predominante de todo e qualquer filme. Disso deriva, por exemplo, a classificação, hoje em dia arbitrária e mecânica, dos gêneros fílmicos, como comédia, drama ou terror, pois o estado de ânimo de um filme é facilmente inteligível.

A eficácia do filme depende, então, do estado de ânimo ali presente, já que as questões apresentadas pela “pura visualidade” do filme parecem surgir da própria realidade, despertando emoções que facilitam e potencializam a “força de convicção” ou “tomada de posição” do espectador. O estado de ânimo é o que permite que as grandes questões humanas, as concepções de mundo, as atitudes frente a acontecimentos sociais, os “problemas intelectuais” cheguem ao “coração do espectador”, sendo, assim, a categoria ativa universal e dominante do cinema.

A questão do estado de ânimo conecta-se à particularidade (*besonderheit*) estética na medida em que:

(...) o estilo, a entonação, o clima, etc. de uma obra podem ser perfeitamente unitários no sentido artístico mesmo que dentro dessa

---

<sup>2</sup> O termo original em alemão é *Stimmung*, que em tradução direta seria *espírito, ânimo*, mas também *humor, atmosfera*. A tradução para o espanhol optou por *Tono Anímico*, já a do italiano por *Atmosfera Affettiva*. A tradução para o português de Lívia Cotrim (2013) do texto de Lukács sobre cinema, extraído de sua *Estética*, optou por *Atmosfera Anímica*. Contudo, optamos por *Estado de Ânimo* pois acreditamos ser essa a forma mais clara de expressar o meio termo pretendido por Lukács entre o tom geral do filme, sua atmosfera, e os sentimentos evocados no receptor. Além disso, essa será a escolha provável da tradução em língua portuguesa nos próximos volumes de *A Peculiaridade do Estético* da Editora Boitempo que ainda serão publicados.



unidade impere um poderoso movimento ascendente e descendente, pois determinados momentos da obra se aproximam mais que outros à universalidade, já outros momentos se aproximam consideravelmente à singularidade; mas essa persistência unitária é válida apenas com a condição de que tais movimentos ocorram dentro da mesma esfera da particularidade, que façam todos rigorosamente referência uns aos outros desde o ponto de vista ideal e forma, e que todos se desenvolvam no meio homogêneo contraditório e unitário do gênero, da obra. (LUKÁCS, 1967a, p.270).

Nesse sentido, a catarse no cinema pode ocorrer de forma potente e efetiva, por seu caráter popular, pelo seu apelo à realidade proveniente de sua mimesis dupla e de seu estado de ânimo, por seu alcance à particularidade do gênero. Com isso, a função social da arte encontra no cinema possibilidades novas de existência e de efeitos. A junção das imagens, dos sons e da música no filme facilitam tomar *inteiramente* o receptor, com a catarse se dando não apenas no aspecto emocional, mas através da concentração do que é essencialmente humano na obra.

O princípio decisivo da composição cinematográfica, portanto, é a fixação da unidade tonal. Todos os elementos do filme - a técnica, a montagem, a música, a linguagem, o roteiro etc. - servem para compor uma unidade coesa. Mesmo quando a palavra é usada como o elemento dramático da ação, uma conexão orgânica com a tonalidade visual e auditiva é imprescindível. Afirma Lukács: “Pense no grande discurso humanista e pacificador pronunciado por Chaplin no final de *O Grande Ditador*. Seu sentido poderia, sem dúvida, se dar de maneira breve. Mas sua duração, seu tom, etc, estão determinados pela tonalidade básica do filme inteiro” (LUKÁCS, 1967b, p.205). Os inevitáveis contrastes de tons ao longo do filme devem conformar uma unidade firme. Caso isso não ocorra, a missão social do cinema não é satisfeita, não se alcançam os níveis elevados de fruição estética capazes de transformar, mesmo que momentaneamente, o homem por inteiro em homem inteiramente tomado.

No entanto:

É, pois, um problema próprio do materialismo histórico o estudo do fato aqui manifestado: que uma arte predestinada a ser tipicamente popular se afunde constantemente no meramente agradável, e até no grosseiro e piegas. A nós importa somente expor os fatores internos, os tipos de mimesis que, partindo da natureza artística específica do cinema, facilitam o efeito dessas influências sociais. (LUKÁCS, 1967b, p.207).

## 2. O cinema de chaplin

Oldrini inicia sua análise delimitando o período do filme mudo como a fase em que o cinema distancia-se da técnica pura e aproxima-se da arte enquanto tal, a fim

de encontrar sua própria linguagem. Com razão, o italiano argumenta que se deve começar uma investigação sobre o desenvolvimento do cinema enquanto arte não a partir das primeiras imagens filmicas, mas a partir do surgimento de obras que se propunham a atingir um status de arte, não apenas de experimentos técnicos. Em concordância com Lukács quando este trata sobre as pinturas rupestres na Estética, Oldrini afirma: “A história da pintura não começa com a pintura em cavernas; a história da arquitetura não começa com a era das palafitas.” (OLDRINI, 2023, p.25). Por isso justifica-se iniciar logo pelos filmes mudos, suprimindo, ao contrário de muitas historiografias sobre cinema, os pais fundadores Auguste e Louis Lumière e Georges Méliès. Nesse sentido, a figura de David Wark Griffith e o surgimento de Hollywood ganham destaque como o ponto inicial dessa procura do cinema por sua linguagem, por seu status de arte.

É importante salientar, correndo o risco de ser óbvio, que o filme mudo não é silencioso. O que não havia na época de sua produção era a captação do som junto com a imagem. Contudo, estratégias eram utilizadas para que a transmissão de sentido fosse bem-sucedida. Nisso insere-se a trilha sonora, as cartelas de texto, as diferentes formas de utilizar as cores monocromáticas etc. As diversas possibilidades e experimentações são o que irão definir esse período, em que se busca o equilíbrio e a unidade tonal através de uma tentativa de consolidação de uma linguagem autônoma para o cinema.

No início do século XX, na sua primeira década, a economia norte-americana sofria um *boom* resultante do rápido desenvolvimento industrial do país. A indústria cinematográfica estava nascendo e a atmosfera produtiva favorecia investimentos por parte de grandes empresários, bancos e do próprio governo. Hollywood surge como um ponto de inovação na costa oeste, trazendo talentos que antes estavam concentrados em Nova York para a pouco explorada e espaçosa Los Angeles. Dentre eles, estava D.W. Griffith, considerado o primeiro grande diretor de Hollywood e um dos primeiros do mundo. Suas influências e inovações técnicas, principalmente no âmbito da montagem e de escala, transformaram de forma definitiva tudo o que viria a seguir. Segundo Oldrini, a relação de Griffith com Hollywood é fundamental pois nela unem-se dois pontos importantes: “(...) a de um cinema que, graças à solidez das suas bases industriais torna-se capaz de irradiar-se para o exterior, preparando-se para a conquista do mercado mundial, e aquele da figura de um pioneiro que luta pela elaboração e construção de uma nova e autônoma linguagem da arte.” (OLDRINI,

2023, p.30).

Apesar do lamentável conteúdo muitas vezes racista, seus filmes *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916) são marcos históricos, em termos de escopo, até então inéditos no cinema. Os filmes de Griffith, apesar de terem um pano de fundo histórico, com histórias de época, tratam do crescimento da América de sua época, ao mesmo tempo que surge como ponto inicial de desenvolvimento do próprio cinema. Diz Oldrini: “Em qualquer episódio do passado a que se refere, fala-se sempre do presente; a moldura histórica é apenas, precisamente, uma moldura. Um pouco como acontece no Eisenstein do *Encouraçado Potëmkin* (...), o interesse principal que os move é sempre ou quase sempre contemporâneo.” (2023, p.34).

O que Griffith traz de inovador é a utilização do cinema para contar uma história complexa, cheia de ramificações, personagens e acontecimentos diversos. A montagem utilizada, conectando cada cena à outra de forma didática, compreensível para uma plateia nova, que entrava em contato com aquele tipo de arte pela primeira vez, foi fundamental para estabelecer as bases da linguagem do filme dali para frente. A música épica, as cartelas de diálogo e narração, os cenários imersivos, tudo isso foi aperfeiçoado por Griffith, seus filmes citados são, por isso, influentes justamente pela conformação da obra, muito mais do que pelo conteúdo.

Apesar de seu pioneirismo, Griffith não teve uma carreira de fôlego após a Primeira Guerra Mundial, já que a guerra abalaria de forma radical a história do cinema, redirecionando o caminho até então percorrido e aprofundando ainda mais a conexão entre os filmes e as grandes questões pertinentes àquele tempo.

Enquanto Griffith produzia seus últimos filmes relevantes, um jovem Charlie Chaplin começava a ganhar destaque em curtas da chamada comédia *slapstick*, representando o nascimento do gênero cômico no cinema. Derivado do circo e do teatro, esse tipo de comédia era caracterizado por um humor físico, de circunstância, priorizando “acidentes” coreografados e situações inusitadas como fonte do humor. Chaplin rapidamente se tornaria o expoente nesse gênero. A trajetória do artista, criador do personagem Carlitos, culminaria em verdadeiras obras de arte do cinema mundial que refletem a mais profunda humanidade.

Antes disso, no entanto, os filmes dos quais participava, principalmente os curtas do período 1914 a 1917, no qual trabalhou com o produtor Max Sennett, são marcados por um nível muito baixo de profundidade em relação aos personagens e sua relação com o ambiente no qual estão inseridos, “não há espaço algum para a

psicologia dos personagens, para a caracterização” (OLDRINI, 2023, p.113). Muito diferente do tipo de comédia que Chaplin desenvolveria mais tarde, “o slapstick de Sennett não adquire profundidade crítica, não chega a elevar-se ao nível de uma autêntica sátira; o mundo que sua sátira pretende condenar, e ao pé da letra destruir, está, na realidade sempre bem de pé (...)” (OLDRINI, 2023, p.113). O tipo de humor criado é raivoso, com o personagem de Chaplin sendo hostil com o seu entorno de forma generalizada. Por mais que o “vagabundo” esteja direcionando o ódio ao mundo que o fez miserável, esse ódio não encontra outra saída senão a da violência.

Estes aspectos degradantes do comportamento do personagem ocultam, em segundo lugar, um pessimismo de fundo, uma escolha de vida inspirada pela passividade e renúncia. Desempregado crônico, vagabundo marginalizado, em constante relacionamento antagônico com seus semelhantes e com as massas, ele se sente totalmente estranho a qualquer forma de solidariedade de classe, e se comporta de acordo. (OLDRINI, 2023, p.117).

O filme *O Banco* (1915) é um exemplo de todos esses aspectos negativos do cinema inicial de Chaplin. O personagem principal, faxineiro de uma agência bancária, rivaliza não com seus superiores, mas com o outro faxineiro, o qual é maltratado e agredido constantemente por Carlitos. Não existe comentário social em relação ao trabalho, mas sim uma resignação e um rancor acumulado que é descontado, injustamente, no colega trabalhador:

O que resta sistematicamente fora da concepção chapliniana do período é a dimensão humana do quadro da vida representada. Não só falta a ele, por falta de consciência social, qualquer reconhecimento da dignidade do trabalho enquanto tal, mas os personagens, a começar pelo próprio protagonista, nunca tem dignidade nem mesmo do ponto de vista humano; tal como as situações e relações da vida apresentadas (por ex. a exploração), os vícios descritos (a hipocrisia, a corrupção), não são mais sequer identificados e compreendidos na sua essência, e portanto, apontados para a denúncia: não há qualquer denúncia da corrupção, muito menos consciência da exploração. (OLDRINI, 2023, p.118).

Ao final, até mesmo uma situação que seria esperançosa revela-se apenas como um sonho, sepultando o filme como uma das obras mais negativas e até mesmo reacionárias de Chaplin. Apesar disso, assim como na Europa, a Primeira Guerra Mundial significa uma mudança generalizada no espírito do tempo, influenciando, inclusive, a América e seus filmes da época. Chaplin, nesse contexto norte-americano, também se modificou, para melhor. Sua grandeza, assim como a convivência com intelectuais e artistas da época, o fez perceber o real papel que seu cinema poderia ter. Assim como o impacto da guerra, o panorama histórico-social faz Chaplin romper

com o passado, buscando integrar de forma cada vez maior os seus personagens com os meios no qual se situam. Dessa forma, cria-se um relacionamento e uma vinculação mais nítida e rica entre a personalidade de Carlitos e o mundo ao seu redor. No filme citado anteriormente, o banco que dava nome à obra pouco importava para as relações entre os personagens, servindo apenas como pano de fundo. Agora, existe um “maior envolvimento do personagem nos acontecimentos e experiências do mundo circundante.” (OLDRINI, 2023, p.120). Dessa forma:

Comparados com os curtas-metragens da fase precedente, os médios-metragens de junho-outubro de 1917, *O Imigrante* e *O Aventureiro* indicam já com clareza onde está a novidade: na concretização histórico-social do ambiente que é o pano de fundo dos acontecimentos do personagem, na individuação de um nexos não casual entre personagem e sociedade. (OLDRINI, 2023, p.121).

O “vagabundo” de Chaplin passa a ser, finalmente, a tipificação não dos sujeitos rancorosos e violentos, mas daqueles que, apesar das adversidades, possuem espaço para a beleza e para a sensibilidade humana. O personagem de Carlitos passa por um processo de humanização, decorrente justamente do reflexo mais concreto da realidade, levando em conta e reagindo às determinações histórico-sociais. Os filmes dessa época, através do personagem Carlitos, desempenharam um importante papel na difusão de seu típico homem pobre, fruto das piores consequências do capitalismo, que através do humor consegue “reproduzir uma situação histórico-social pouco alcançada em outras artes” (LUKÁCS, 1967b, p.197). O típico, para Lukács, como explica Oldrini: “(...) não tem, de modo algum, uma origem sociológica, não se identifica, de modo algum, antes conflita, com o cinza “médio” dos fenômenos caros ao naturalismo; ele se refere, ao invés, à dialética interna das categorias lógicas (...) (2017, p.256).

O típico, portanto, se mostra fundamental na arte, como evidenciado nesse trecho em que Lukács, apesar de usar a literatura como exemplo, mostra claramente o papel do tipo na arte em geral:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. Vem caracterizado pelo fato de que nele todas as contradições - as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época - se articulam em uma unidade viva. A representação da média, ao contrário, implica em que tais contradições, que formam sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessariamente diluídas e enfraquecidas no ânimo e nas experiências de relações inter-humanas de um homem medíocre, sacrificados assim

os seus traços essenciais. Na representação do tipo na criação artística típica, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada. (LUKÁCS, 1965, p.30).

Reforçando sua conexão com o contexto no qual está inserido, Chaplin vai para o front da guerra com *Carlitos nas Trincheiras* (1918). Já em filmes como *The Idle Class* (1921) e *Pay Day* (1922), a sátira passa a alcançar seu poder máximo, tendo como alvo o ideal de vida burguês tão comum na sociedade americana:

Chaplin mostra como o ideal supremo de vida é modelado e plasmado agora para o vagabundo numa concepção individualista-burguesa, sobre o mito - burguês - do respeito pela dignidade puramente exterior, formal, da pessoa; como o vagabundo descobre que só a partir de um certo grau da hierarquia social, de uma certa categoria da sociedade, o homem vê reconhecida a dignidade do homem. (OLDRINI, 2023, p.124).

Já bastante maduro em relação ao início de sua carreira, Chaplin utiliza a comédia como uma maneira de desmascarar o ridículo e a hipocrisia da vida privada burguesa, atingindo o realismo crítico pela via do cômico. Afirma Oldrini: “Mostrar as imposturas que se escondem por trás do conformismo social, desmascarar a ordem de classe da sociedade constituída, esse é o fim último a que sua comédia é dirigida.” (2023, p.127). E ao desvelar o que existe por trás da sociedade burguesa, além do cômico, Chaplin passa a revelar também o dramático. Esse talvez seja seu ponto de virada mais importante, pois ele deixa de ser refém da comédia por si mesma, como era na época dos filmes *slapstick*, e passa a se orientar apenas pela melhor maneira de se expressar o conteúdo desejado. Assim, o *tragicômico* ganha destaque como nunca ocorrera no cinema americano. E para se adequar melhor ao conteúdo, a forma se expande, os médias-metragens e, principalmente, os longas-metragens, passam a ser a regra para Chaplin. Mudanças na forma “proporcionais às exigências do novo conteúdo” em função da “dilatação de seus tempos internos” (OLDRINI, 2023, p.128). A unidade forma-conteúdo, a vinculação histórico-social com a personalidade dos personagens, a tipicidade, a conformação de um mundo próprio que é reflexo do mundo real, são sinais de que a obra de Chaplin atinge uma forma artística cada vez mais madura.

Em *Em Busca do Ouro* (1925), temos um exemplo de uma obra realizada por um artista em sua plena vitalidade. Enquanto Hollywood mergulha de vez nas

entranhas da indústria capitalista e se torna refém do lucro, como é até hoje, Chaplin cria uma obra que denuncia justamente a perseguição pela riqueza, o “ouro” como objetivo final da vida humana. Nesse filme, “aparece pela primeira vez no cinema de Chaplin o paradigma da força imensa e destrutiva do capitalismo competitivo” (OLDRINI, 2023, p.146). Por isso:

(...) o filme, longe de ser um manifesto de sentimentalismo, apresenta-se, em vez disso, como uma ilustração precisa e impressionante, à la Balzac, das consequências do arrivismo sem princípios da sociedade capitalista. (...) Na verdade artística de *Em busca do ouro*, comédia e drama, realismo e fábula estão unidos estreitamente entre si. Como os grandes realistas clássicos, Chaplin consegue aqui - pela primeira vez, de forma tão realizada - concentrar em um ponto a tipicidade da realidade, de modo que a iluminação desse ponto ilumine o inteiro campo da realidade indagada. (OLDRINI, 2023, p.147).

A evolução de Chaplin estava só começando.

## 2.1 O Advento Do Som

Enquanto isso, o advento do som no cinema, em 1927 nos EUA, transformaria de forma definitiva a busca pela linguagem filmica, consolidando o fim do cinema mudo e a hegemonia da voz humana nos filmes. Além do som, o princípio da montagem soviética e toda a linguagem desenvolvida por lá seriam consagrados como a linguagem oficial do cinema, influenciando os filmes de todo o globo. Nesse sentido, após a solidificação do filme falado e de uma linguagem já familiar e consolidada, as experimentações técnicas e a busca por uma linguagem própria passaram a ser menos importantes que o contexto histórico-social no qual o filme estava inserido, assim como do aspecto da produção dos filmes e de seu financiamento. Os filmes passaram a conectarem-se, portanto, com as repercussões da Crise de Wall Street de 1929 nos EUA, com a tensão social do período *entre-deux-guerres* na Europa, com a consolidação da União Soviética como potência no Leste Europeu, e com as relações entre as classes dos países capitalistas cada vez mais levadas ao limite.

Em Hollywood, a padronização dos filmes e dos modos de produção filmica se tornaria a regra, sendo dificilmente desviada até mesmo por diretores europeus que emigraram para os EUA na década de 1920, como Sjöström, Murnau e Lang. O cinema de Hollywood se industrializou, passando a controlar de forma intensa a produção e a distribuição de seus filmes. Dessa forma, os diretores passaram a ter um peso menor do que o produto em si, com os grandes estúdios e seus produtores se consolidando e se tornando a real força por trás de um filme. A função do diretor passou a ser

apenas a de mais um componente da equipe por trás da produção do filme, fato comum até os dias atuais. Os filmes se tornaram produtos, no mais amplo sentido do termo, frutos de uma cadeia produtiva similar à da indústria capitalista em geral, com uma rígida divisão social do trabalho. Oldrini, referindo-se aos melhores casos de Hollywood da época, afirma que os diretores se tornaram: “comerciantes proficientes, hábeis artesãos sem gênio, confeccionadores de bons produtos.” (2023, p.206).

O clima de prosperidade, otimismo e lucro que marcou a indústria americana de forma geral ao longo da década de 1920, incluindo Hollywood, sofreria um dos abalos mais fortes de sua história com a Quebra da Bolsa em 1929, “quando o pânico financeiro, de um lado e, do outro, o pânico moral (uma sensação de desconcerto e de impotência, uma espécie de introjeção dos efeitos da Crise) se apoderam da realidade americana.” (OLDRINI, 2023, p.207).

As mudanças provocadas pela Crise e sua tentativa de recuperação na política do *New Deal* impactaram profundamente Hollywood, com o governo atuando de forma mais próxima no desenvolvimento dessa indústria. Além disso, “a Crise complica e agrava as pressões sobre o cinema que chegam de fora, tornando-o sufocante, avassalador, e impedindo, cada vez mais, o nascimento de iniciativas independentes ou a possibilidade de que elas se desvinculam da supremacia das grandes *trust*.” (OLDRINI, 2023, p.222).

Se a estrutura da indústria cinematográfica foi abalada pela Crise, com o governo norte-americano aproximando-se da sua produção e, aliado ao capitalismo monopolista, sufocando ainda mais as possibilidades de “fugir da regra”, o conteúdo dos filmes também sofre um abalo. Reflexo da perda de confiança da nação em si mesma, em choque pela constante piora das condições de vida nas cidades, pelo aumento da criminalidade e da insegurança em geral, surgem os filmes de gângster, que simbolizam o típico homem norte-americano que enxerga no crime organizado uma maneira de escapar da falência social. Através da violência e da brutalidade, o gângster dos filmes dessa época, como *Scarface* (1932) e *Little Caesar* (1930), lutam para se destacarem, temendo ser apenas mais um miserável como os muitos que os rodeiam. Como destaca Robert Warshaw em seu clássico ensaio “The Gangster as a Tragic Hero”, no final do filme, como regra, o gangster morre de forma trágica, revelando “a derrota como a única possibilidade de conclusão nessa sociedade”. (WARSHAW, 2007).

Como contraste, o cinema de Charlie Chaplin, mais uma vez, se mostra o mais



sensível em relação ao contexto descrito, além de ser o mais elevado artisticamente. O interesse em desmascarar as contradições da sociedade capitalista, que se iniciou em *Em busca do Ouro*, se consolida aqui de forma ainda mais clara. Apesar de Chaplin ser um entusiasta do *New Deal*, observando de forma otimista a recuperação econômica do país e a possibilidade de uma democracia mais profunda e eficaz, ele não deixa escapar as fragilidades sociais e o aspecto trágico da economia capitalista, incluindo sua consequência mais grave na figura do nazifascismo.

Além disso, o impacto do filme sonoro seria sentido por Chaplin, obrigando-o a repensar diversos projetos e a cancelar outros, a fim de adaptar o meio homogêneo fílmico às inovações técnicas. Com isso, o espaço de tempo entre o lançamento de um filme e outro se tornou muito maior do que antes:

Ora, qualquer que seja a incidência destes contratemplos sobre a boa disposição ao trabalho de Chaplin, é em todo caso, um fato incontestável que os seus dois únicos filmes do período, *O Circo* (1928) e *Luzes da Cidade* (1931), são iniciados, interrompidos e, só depois de algum tempo, retomados e concluídos. Quase três anos de intervalo separam o esboço primitivo da conclusão do *Circo*; outros três são necessários - principalmente por causa das convulsões produzidas pelo advento do som - para a realização de *Luzes da Cidade*. (OLDRINI, 2023, p.210).

Os dois filmes da época, um logo antes do estouro da Crise, o outro logo depois, apresentam temas em comum, que já eram do interesse de Chaplin e que seriam ainda mais aprofundados pós-Crise. Afirma Oldrini: “O tema de maior importância que dos dois filmes emerge é aquele da instabilidade das condições humanas de vida geradas pelo capitalismo. A vida do homem, a satisfação de suas necessidades, o apaziguamento de seus sentimentos e desejos, dependem do mecanismo das leis econômicas capitalistas.” (2023, p.211). Seja pelas condições de vida precárias, seja pela dependência e subordinação àqueles que possuem o poder econômico, Carlitos se encontra nos dois filmes cercado por situações que o colocam como o “distúrbio”, como típico “vagabundo” característico do personagem. Em contraste com ambientes precários, familiares a Carlitos, vê-se o luxo exagerado do mundo dos ricos. Dessa vez, assim como na primeira parte de *Em busca do ouro*, e diferente de *O Banco*, a desigualdade aparece como fonte das mazelas e como obstáculo a ser superado, a fim de se ter um lugar na sociedade. Assim: “Quanto mais acentuado é o relevo destes motivos contrastantes, quanto mais ele se integra à história e determina seu tom, tanto mais ressalta a vontade de Chaplin de referir a articulação temática e a estrutura compositiva do filme aos desequilíbrios criados na

evolução do capitalismo americano durante a ‘Grande Crise’.” (OLDRINI, 2023, p.211). Associado a isso, Carlitos busca a ajuda de outras pessoas para, em conjunto, atingir determinados fins “humanitários”, como recuperar a visão da jovem moça em *Luzes da Cidade*, buscando na união com o outro a possibilidade de uma vida melhor.

Esses dois primeiros filmes do período da Crise, porém, apesar de serem ricos pela diversidade de situações e contrastes apresentados, acabam caindo em um sentimentalismo e um humanitarismo vagos:

(...) como sincero defensor do humanismo progressista, Chaplin está bem consciente de suas responsabilidades e das tarefas que lhe competem como artista. Mas sem uma adequada figuração da estrutura de fundo, sem que os dons, as qualidades humanas dos personagens se destaquem da posição recíproca que cada um ocupa, mesmo esta inspiração humanística permanece, inevitavelmente, abstrata. Assim, o humanismo cai no humanitarismo, e a luta pelo progresso vem a se identificar com a bem-intencionada ação do indivíduo, nos limites estreitos daquele sentimentalismo, daquela perspectiva romântica (...) (OLDRINI, 2023, p.212).

Seus dois filmes seguintes, *Tempos Modernos* (1936) e *O Grande Ditador* (1940) avançam muito na investigação mais profunda das consequências da crise do capitalismo. Em 1936 a esperança e o otimismo em relação ao New Deal já não eram tão fortes, e os limites possíveis para o avanço da democracia em um país com os EUA ficavam mais evidentes, principalmente pela persistente condição precária de vida das classes mais baixas.

Em *Tempos Modernos*, se o cotidiano apresentado é o que representa tais tempos, percebe-se que ele é marcado pela exploração, desemprego, miséria, injustiça e perseguição. Assim, mesmo com o tom cômico de sempre, a visão de Chaplin sobre a realidade dos EUA naquela época “moderna” é bastante negativa. Seja na mecanização do trabalho humano, seja pela rigidez do sistema que pune agressivamente qualquer desvio da norma, seja pelas condições precárias de moradia e saúde, o mundo conformado por Chaplin, reflexo do mundo real, é o retrato cru da sociedade capitalista que valoriza o progresso da economia industrial em detrimento da classe trabalhadora, que já naquela época infla o sistema prisional de forma arbitrária, que criminaliza greves e protestos, que não possui, por fim, qualquer tipo de suporte social para aqueles que necessitam. A modernidade do tempo não poderia ser mais retrógrada.

Interessante notar que Chaplin ainda resiste a abandonar completamente o cinema mudo, incorporando de forma escassa as possibilidades do som e da fala.

Apesar da crítica feroz, Chaplin se rende ao otimismo quase ingênuo, ao humanismo abstrato, quando no final Carlitos e a sua companheira de desventuras são expulsos da cidade, mas seguem caminho com um sorriso no rosto pela estrada, tentando achar outro lugar para viver. Esse final reforça a crença de Chaplin na persistência individual, na busca contínua por uma vida melhor, mesmo quando a sociedade, como vimos em seu filme, exemplo após exemplo, destrói cada sonho por vez.

Em *O Grande Ditador* (1940), a outra faceta da crise do capitalismo, a guerra e a barbárie fascista, é alvo da genial sátira de Chaplin. Nesse filme, finalmente, o cinema de Chaplin entra de vez na era do filme sonoro, sendo as falas essenciais para a transmissão do conteúdo. Seja no catártico discurso final que apela pela democracia total entre os homens, seja na própria língua inventada, que imita o alemão de Hitler de forma jocosa, o papel da linguagem se torna central aqui. O diretor amplia em todos os sentidos o escopo de seu filme, não só na técnica, mas retratando uma situação internacional, com impactos globais, com uma ambientação muito mais grandiosa e uma variedade de personagens e situações mais ricas e complexas em comparação com seus filmes anteriores.

A denúncia se torna mais uma vez explícita, equilibrando de forma magistral o trágico com o cômico, e através do último, expondo a mais ridícula e extrema face da sociedade. Os personagens do gueto, perseguidos por serem judeus, possuem uma humanidade nunca antes expressa de forma tão viva nos filmes de Chaplin. Eles demonstram coragem, inteligência e perspicácia, mas também medo, dúvidas e fracassos. Além do personagem do barbeiro, o típico Carlitos, Chaplin também interpreta o ditador Hynkel, versão satírica de Hitler. Apesar da semelhança física entre os dois personagens, é possível perceber as minúcias da interpretação de Chaplin enquanto ator na criação de um contraste na tela que demarca claramente os dois tipos de humanidade defendida por eles. Enquanto diretor, sua montagem equilibra-se entre os dois lados opostos do tema, representados pelos dois personagens centrais. Herói e vilão que nunca se encontram, mas que são antagônicos no sentido mais profundo pela visão de humanidade que carregam em si. E é a visão do barbeiro, representante do humanismo de Chaplin, que ecoa ao final do filme, quase de forma mágica, para além dos campos dos países vizinhos, através do discurso que clama pela união dos homens em nome da prosperidade fraternal de todos.

Com esse filme: “Chaplin deixa definitivamente de lado qualquer ilusão alimentada para a sociedade burguesa de seu tempo, e com isso também qualquer

ilusória tentativa de decidir o destino do indivíduo de fora das relações e das leis vigentes em tal sociedade.” (OLDRINI, 2023, p.219). Contudo, Oldrini, reconhecendo todos os méritos do filme, argumenta que Chaplin encontra-se no meio de dois pólos inconciliáveis:

Por um lado, certamente, ele empurra, muito mais profundamente que no passado, as raízes de seu humanismo individualista nas perspectivas sociais da democracia. Por outro lado, e em inextricável conexão com essa específica forma de “romance pedagógico”, está a limitação derivante da circunscrição ainda exclusivamente individualista dos fenômenos sociais, encontrada particularmente nisto: que Chaplin, servindo-se do expediente narrativo da duplicação, coloca o inteiro peso da regeneração democrática de um povo sob os ombros (demasiado) frágeis do personagem do barbeiro. Este amadurecimento da consciência que está na base do objeto da narrativa se dá, no indivíduo, separadamente da objetividade do contexto histórico-social que o determina e que, como vimos, ela mesma investe e contribui para modificar. Assim, o lado pedagógico-democrático de Chaplin, seu apaixonado e apaixonante protesto humanístico, o seu grito de liberdade para o homem não se refletem plenamente nem em uma coerente visão geral da realidade, nem - estilisticamente - nos meios expressivos empregados. (OLDRINI, 2023, p.219).

O cinema de Chaplin, porém, foi o que mais soube expressar de forma artística os contrastes da sociedade no período entre as duas guerras, elevando-se ao nível de um verdadeiro realismo crítico. Seu amadurecimento não pararia por aqui.

## *2.2 A Conclusão De Uma Carreira Brilhante*

A década de 1940 em diante irá representar um grande desenvolvimento na produção cinematográfica mundial. Com a consolidação definitiva do cinema falado, surgem diversas novas formas de se fazer cinema, seja no âmbito experimental, documental, musical ou das animações. O cinema se expande de forma incontornável. Empolgados com as novas possibilidades oferecidas pelo cinema sonoro, os diretores buscam expandir a linguagem fílmica, realizando obras diversas e inovadoras, sendo um dos principais exemplos o neorealismo italiano, que iria influenciar todo o globo, inclusive Chaplin:

(...) grande parte do cinema mundial sofre repercussões e sobressaltos do neorealismo, no sentido de que, de um modo ou de outro, passa através da experiência direta de seus produtos ou pelo confronto crítico com eles. De nenhuma parte vem nada que, em seu próprio terreno seja mesmo remotamente comparável em valor. Mas aqueles resultados surgidos que lhe são comuns não teriam surgido, ou ao menos não o teriam sido assim, sem a influente matriz última do neorealismo italiano. (OLDRINI, 2023, p.357).

Derivado dessa influência, Chaplin alcança, em sua última fase, o realismo crítico, comparável às grandes obras de arte da modernidade, com os seus três filmes derradeiros, *Monsieur Verdoux* (1947), *Luzes da Ribalta*, (1952) e *Um Rei em Nova York* (1957). Nesses filmes, reaparece o tema central de toda grande obra chapliniana prévia: a luta pela adequação e pela sobrevivência do homem na sociedade capitalista. Mas dessa vez, a trama se eleva a um nível de complexidade maior, removendo os traços ingênuos do passado, levando às últimas consequências o que é exigido pelo conteúdo. Se no final de *Tempos Modernos* os dois andarilhos seguem miseráveis, mas com um sorriso no rosto, mesmo depois de serem humilhados e expulsos da cidade, em *Monsieur Verdoux* o protagonista caminha, no fim, em direção à guilhotina, após se entregar à polícia e confessar todos os crimes cometidos. Mas Chaplin não se entrega ao pessimismo, pois é no equilíbrio tragicômico que o seu realismo ganha forma. A guilhotina não é exibida como punição, mas como redenção do personagem. Agora, “se Verdoux falha e a sociedade que o nutriu acaba por repudiá-lo e condená-lo à morte como criminoso, isto se deve ao tipo social que ele encarna ser já objetivamente superado pelo desenvolvimento da realidade histórica.” (OLDRINI, 2023, p.375). O que se condena é a sociedade, que produz tamanhas contradições que, como diz Verdoux em seu discurso final: “Tudo são negócios. Um assassinato faz um vilão; milhões, fazem um herói.” O que Chaplin consegue alcançar, em sua última fase, é:

o reemergir em um mais alto e diverso nível de consciência, da atenção para aquela problematidade da vida humana dentro das contradições irremediáveis do capitalismo, para aqueles fenômenos capitalistas de desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade, que a Chaplin se impusera como central desde a época da *Busca do Ouro*. Só que com as convulsões bélicas e pós-bélicas, com o advento da guerra fria, com o aguçar das tensões no campo internacional, entra agora definitivamente em crise, também do ponto de vista da consciência subjetiva do autor, a mítica, idealizada imagem do homem médio em luta por uma espécie de democracia ‘espiritual’, que ele carregava consigo e na qual tinha amplamente confiado durante o período da “grande crise”, até inclusive *O Grande Ditador*. Daí a sua justificada decisão de se livrar também da figura exterior da máscara de Charlot [*Carlitos*], agora pouco mais do que uma simples sobrevivência. A velha figura se torna agora, de fato, apenas um impasse e um obstáculo no esforço que ele fazia para conduzir à objetivação cada vez mais concreta as intuições artísticas características de sua maturidade, em analogia com os pensamentos manifestados por Goethe, a respeito do segundo *Faust* (...): “Poema e herói exigem escapar da atmosfera da adolescência, da genial anedota, para sair à objetividade, ao espírito universal, ativo, viril”. “Toda tendência vital sabe deixar o subjetivo e voltar-se para o

mundo”, afirma o próprio Goethe em um colóquio com Eckermann; e em um posterior, de 17 de fevereiro de 1831, insiste expressamente sobre a novidade representada pelo aparecimento, na segunda parte do *Faust*, de um “mundo mais alto, mais amplo, mais sereno” em relação àquele da primeira, “ainda quase de todo subjetivo”. (OLDRINI, 2023, p.367-8).

Com essa abertura ao “grande mundo”, Chaplin, segundo Oldrini, se equipara no cinema ao que Thomas Mann é na literatura do século XX, pois a grandeza artística de qualquer artista realista, como os dois, se manifesta “na conexão que permite, através da paridade evocativa da forma, com a autoconsciência da humanidade, ou seja, com os problemas, para o homem, decisivos, emergindo do fluxo histórico geral da realidade (da sociedade).” (OLDRINI, 2023, p.370). Se manifesta também na unidade do cômico com o trágico, um se mesclando com o outro e oferecendo, dessa forma, uma “resposta humanista às dilacerações do presente.” (OLDRINI, 2023, p.373). Ambos os autores foram obrigados, após o fim da Segunda Guerra, a reavaliar a sociedade burguesa, reafirmando os valores humanistas de ambos e elevando suas obras ao nível do realismo crítico. E é a defesa da integridade do homem, de sua dignidade frente às contradições do capitalismo, característica do realismo crítico burguês no qual se encontra Mann, que marcam também a última fase de Chaplin:

Agora, quanto mais Chaplin se move nesta direção, quanto mais se alarga o horizonte de seu mundo, quanto mais resolutamente ele também escapa da “genial anedota” de seus trabalhos pré-bélicos e do “pequeno mundo” das experiências do personagem de antes, passa, ou tende a passar, a experiências de significado universal, isto é, ao “grande mundo” da objetividade no sentido de Goethe (passagem que representa também, não por acaso, o nó problemático central do contemporâneo *Doktor Faustus*, de Thomas Mann), tanto mais se confirmam os traços realístico-objetivos de sua poética, sempre em antítese ao subjetivismo parasitário da decadência e à poética da arte de vanguarda: recusa da deformação pela deformação, incessante vontade de se confrontar com os problemas da realidade social, capacidade de compreender e representar artisticamente, para além de todo mesquinho ‘realismo’ confinado à reprodução do cotidiano, da média, dos nexos reais essenciais, e assim por diante. (OLDRINI, 2023, p.368-9).

O que Chaplin consegue fazer com o seu Verdoux é criar um outro personagem que vai além do típico *vagabundo*, mas que em um único filme é capaz de representar um novo *tipo*, o de um *típico* vigarista que enxerga na maleabilidade das regras do capitalismo uma possibilidade de ascensão social. O que a figura de Verdoux representa é a crise e as contradições da sociedade burguesa, demonstradas a partir de um único indivíduo cujas ações tipificam a conduta geral de “cada um por si”, “a fim de retratar na experiência de uma catástrofe individual a perspectiva para a correta

iluminação da catástrofe de uma inteira sociedade” (OLDRINI, 2023, p.373), assim como o faz Thomas Mann a partir de seu Adrian Leverkühn do *Doutor Fausto*, curiosamente lançado no mesmo ano que *Verdoux*, em 1947:

A consequência necessária desta tendência orientada em direção à objetividade, desta ascensão ao "espírito universal", é a mudança de função do personagem, prelúdio e pressuposto ao mesmo tempo do desaparecimento da máscara; porque "o reconhecimento e a reelaboração das grandes contradições objetivas da realidade histórico-social, sobretudo na sua forma especificamente capitalista" conduz o artista - Chaplin assim como o Goethe do qual está falando Lukács em seus estudos sobre *Faust* - a um campo sem limites, de tal forma que "se rompe toda estrutura formal", e onde o singular "indivíduo (representante do gênero humano) acaba necessariamente desaparecendo". Assim o indivíduo, por causa de sua colocação dentro e em relação com os problemas do "grande mundo", é retratado desde o início sob um aspecto que quebra seus "contornos individuais": "destino individual não pode representar mais que um vislumbre do caminho do gênero humano". (OLDRINI, 2023, p.369).

Enquanto *Um Rei em Nova York* satiriza de forma genial as armadilhas da ganância e as patéticas personalidades reféns ao luxo prometido pelo capitalismo, em *Luzes da Ribalta*, o diretor faz um acerto de contas com o conjunto da sua obra, refletindo de forma metalinguística sobre o final da carreira de um comediante, Calvero, que espelha a sua própria. A sociedade, sempre em transformação, em nome do progresso, já não acha mais graça de suas piadas e performances, o velho precisa dar lugar ao novo. Chaplin, porém, evita cair em um tom melancólico e sentimentalista. Ao contrário, ele reafirma seus valores humanistas, e luta para que o novo que emerge saiba a importância e o grande valor da vida, da arte e de tudo que é humano. Ele traz de volta à vida, literalmente, a bailarina Terry, salvando-a de uma tentativa de suicídio. Ao longo do filme, a missão de Calvero é reconduzir a bailarina aos palcos, mas, ainda mais importante, é fazê-la recuperar o gosto pela vida: "Mais inevitável do que a morte, é a vida!", diz ele. Tal lema faz eco à conclusão que chega o personagem Hans Castorp após sua aventura na neve na obra de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*: "Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos." (MANN, 2016, p.571). Ao final do filme, a missão de Calvero, e também a de Chaplin, se cumpre:

Quando Calvero faz com que Terry saia do torpor e a restitui (...) à vida e ao trabalho, à dança, a sua tarefa pedagógica está terminada e ele pode legitimamente se afastar, falecer. Realiza-se assim uma espécie de hegeliana e goetheana (faustiana) "tragédia na ética". O falecimento de Calvero, sua morte como indivíduo, vale mais como uma 'passagem', como uma continuação e a reafirmação em um nível

superior da vida do gênero humano. (OLDRINI, 2023, p.380).

O talento artístico de Chaplin torna-se incomparável na história do cinema pois ele domina todos os aspectos da realização de um filme, desde o roteiro, passando pela atuação (sempre impecável e, nos últimos filmes, surpreendente), pela direção e chegando até à música, a qual também é composta por ele. O domínio técnico, contudo, não bastaria sem o elevado nível artístico, sempre ligado ao seu inabalável humanismo:

A grandeza de sua arte está em estreita relação com a profundidade de seu realismo. Podem dizer o que quiserem os mitólogos, espiritualistas, idealistas, estruturalistas e formalistas de todos os matizes: Chaplin está ligado e se relaciona às melhores tradições realistas da cultura mundial, e dos melhores representantes do realismo, em todos os campos, ele possui o talento e a estatura. (OLDRINI, 2023, p.386).

### Considerações finais

A morte de Chaplin, em 1977, sepultou também a sua maneira de se fazer cinema, nunca mais replicada. Desde então, todos os perigos de vulgarização da arte, seu esvaziamento de sentido, e o constante abandono de sua missão social foram apenas agravados. O individualismo, o culto da pessoa privada como saída às crises capitalistas se tornaram ainda mais comuns a partir da década de 1970. A noção de gênero humano enquanto unidade imanente na qual pertencem todos os homens parece cada vez mais frágil, em nome da busca por sucesso e satisfação individual propagandeada pelo capitalismo tardio.

No cinema, a primazia da técnica em detrimento do conteúdo tornou-se regra. A arte se limita a sobreviver nas raras exceções. Dentre os críticos de cinema reina a ausência de critérios estéticos, com a maioria deles tendo formações jornalísticas genéricas, sem especificações precisas ou aprofundadas, sem contato com a rica tradição filosófica que debate há milênios a arte, seja no Brasil ou no mundo. Resta, tanto aos críticos quanto ao público, uma infantilização do gosto, facilitada pela vulgarização dos temas e pelo subjetivismo, na qual o valor de uma obra é definido a partir das diversas interpretações possíveis e onde cada opinião possui o mesmo peso que uma análise estética. As expectativas em relação à obra valem mais do que o que a obra tem a dizer, tudo em nome da satisfação individual. Os temas nacionais parecem ter sido abandonados pelos filmes, e a tentativa de refletir o espírito da época de um determinado país cedeu lugar ao apelo global e, conseqüentemente, superficial e banal. O cinema se torna, portanto, o reino da fetichização. A categoria do típico é



substituída por estereótipos que reduzem e simplificam a realidade até que a mesma se encontre refletida na obra como um mundo nulificado, empobrecido e sem suas reais nuances:

A tentativa de obter diretamente de uma mera subjetividade - sempre privada - a plenitude de uma obra de arte será sempre uma ilusão, terá sempre como base uma transcendência que, na realidade, será vazia, não terá nenhum conteúdo além do Nada; por isso tudo que foi conformado o foi de forma arbitrária; a pretensão de ser para si se dissolve em nulidade. (LUKÁCS, 1967b, p.544).

O cinema, no entanto, por ser filho do capitalismo, tem a possibilidade de ser uma arte autêntica e popular mesmo dentro desse modo de produção, como já provou ser. Para isso, contudo, é preciso que os artistas da época estejam dispostos a realizar a tarefa que lhes cabe, como Chaplin o fez, compreendendo que:

(...) toda etapa específica de desenvolvimento exige aos homens determinadas tarefas e neles suscita as mais diversas forças, com diferenças individuais, mas em formas típicas. De acordo com a natureza concreta das situações históricas pode, às vezes, fazer das virtudes vícios e dos vícios, virtudes, porque os homens, para poderem atuar diretamente nas condições dadas, precisam desenvolver ou inibir em si mesmos qualidades que, de forma isolada, produzem neles determinadas deformações, mas que são imprescindíveis para a execução das tarefas históricas e, portanto, éticas no sentido básico da ação ética. Apenas através dessa dialética pode a figura humana poeticamente conformada representar verdadeiramente sua época, e só assim tais figuras podem produzir nos sujeitos receptores uma catarse fecunda e educá-los com a autoconsciência, fazendo deles verdadeiros cidadãos de sua época." (LUKÁCS, 1967b, p.573).

## REFERÊNCIAS

- LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Estética: a peculiaridade do estético v.1. Questões preliminares e de princípio**. Trad. Nélio Schneider. Boitempo Editorial, 2023
- \_\_\_\_\_. **Estética I: La peculiaridad de lo estetico. v. 2. Problemas de la mimesis**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966b.
- \_\_\_\_\_. **Estética I: La peculiaridad de lo estetico. v. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967a.
- \_\_\_\_\_. **Estética I: La peculiaridad de lo estetico. v. 4. Cuestiones liminares de lo estético**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967b.
- \_\_\_\_\_. **Estética. Volume primo**. Trad. Anna Marietti Solmi. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Die Eigenart des Ästhetischen**, Band I-II; Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Essenciais são os livros não escritos: últimas entrevistas (1966-1971)**. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes. Boitempo Editorial, 2020a.

- MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Trad. Herbert Caro. Editora Companhia das Letras, 2016.
- OLDRINI, Guido - **György Lukács e os problemas do marxismo do século 20**. Trad. Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2017.
- \_\_\_\_\_. **História do cinema na cultura do século XX : um mapeamento crítico**. Trad. Bruno Bianchi. Coletivo Veredas, 2023.
- \_\_\_\_\_. **Il cinema nella cultura del novecento**; Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006.
- WARSHOW, Robert. **The Gangster as Tragic Hero** (1948). *The Gangster Film Reader*, p. 11, 2007.

**Como citar:**

BRUM, João Paulo Galhardo. O cinema de Charlie Chaplin segundo Guido Oldrini. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 29, n. 2, pp. 335-360; jul.-dez., 2024