



RELICI

TEMPOS MODERNOS: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

MODERN TIMES: A PROPOSAL OF ANALYSIS

António Valpaços¹

RESUMO

Este artigo tem o propósito de sugerir um guião de análise ao icónico filme *Tempos Modernos* (1936), realizado por Charles Chaplin. O estudo realizado aborda as origens de Chaplin, o contexto económico e social do seu tempo refletindo como as suas vivências e experiências marcaram a sua obra. Revisitando e desconstruindo o filme *Tempos Modernos*, abordando e aprofundando novas e velhas perspetivas, propomos uma nova leitura.

Palavras-chave: Charles Chaplin, Tempos Modernos, cinema mudo, cinema sonoro

ABSTRACT

This article aims to suggest a script for the analysis of the iconic film *Modern Times* (1936), directed by Charles Chaplin. The study carried out addresses Chaplin's origins, the economic and social context of his time, reflecting how his experiences marked his work. Revisiting and deconstructing the film *Modern Times*, approaching and deepening new and old perspectives, we propose a new reading.

Keywords: Charles Chaplin, Modern Times, silent cinema, sound cinema;

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é proceder a um breve estudo crítico do filme *Tempos Modernos*, realizado por Charlie Chaplin, em 1936. Estruturamos a linha condutora partindo da realidade do autor e de como esta influenciou a sua obra e, de seguida, fizemos uma breve análise ao contexto histórico e social contemporâneo ao filme e o seu impacto no mesmo. Depois, debruçamo-nos sobre o filme, explorando

¹ Universidade do Porto. ajvalpacos@gmail.com.



RELICI

72

a sua narrativa e as diferentes cenas que o compõem, numa perspetiva refletiva, crítica e analítica. Destacamos, por entendermos ser merecedor, contradições expostas no filme, através de *Charlot*, que representa a resistência à modernidade, a inadaptação aos costumes e vida burgueses, o desenquadramento da classe operária, à qual pertence. Dedicamos um texto específico sobre o som em *Tempos Modernos*, dada a sua relevância face ao momento que o cinema atravessava. Por último, procedemos a uma análise fílmica, pontuada por alguns elementos. A metodologia que usamos para cada um destes pontos, foi a de analisar e refletir, apontando algumas conclusões no seu encadeamento. Por essa razão, optamos por não ter uma conclusão extensa e detalhada.

Analisar um filme é um enorme desafio para um investigador sobretudo pelos limites que um trabalho deste género comporta. Os autores Jacques Aumont e Michel Marie fixaram três princípios para a análise de um filme: não existe nenhum método universal de análise; a análise de um filme é interminável, mesmo que sejamos muito precisos e extensos, sempre sobrar algo por analisar no filme; é fundamental conhecer a história do cinema e a história das reflexões que o filme a analisar suscitou². Conhecer e compreender estes pressupostos permite a um investigador aceitar que o seu trabalho terá sempre limitações, mas, ao mesmo tempo, desafia-o para prosseguir e aprofundar a sua investigação. Reconhecendo estes princípios e, não obstante *Tempos Modernos* já ter sido amplamente estudado, podemos e devemos sempre revisitá-lo e desconstruí-lo, pela permanente atualidade da sua temática e pela genialidade do seu autor.

CHARLES CHAPLIN: COMO A SUA VIDA MARCOU A SUA OBRA

Charles Spencer Chaplin nasceu a 16 de abril de 1889 no East End pobre de

² AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009, p. 30.



RELICI

73

Londres, filho de um casal de artistas de *music hall*³. A precaridade do emprego dos seus pais fez com que a infância de Chaplin e do seu irmão Sydney, fosse marcada pela miséria e por grandes privações. Na verdade, a vida da família Chaplin foi igual a tantas outras vidas das classes mais pobres que habitavam os bairros operários londrinos, que nasceram e se multiplicaram com o avançar da industrialização inglesa. Como se já não bastasse as condições de habitação indignas em que seguramente viviam, que Engels descreveria como os bairros de má fama que todas as grandes cidades tinham⁴, ao pão que muitas vezes faltava na mesa somavam-se os problemas sociais que também afetaram os pais de Chaplin. Tinha Chaplin 5 anos quando perde o seu pai – que há muito o álcool abreviara o tempo de vida. Quanto à sua mãe Hannah, a miséria em que viviam, levou-a à loucura e ao internamento num hospício⁵. Os dois irmãos tiveram, assim, que procurar refúgio num orfanato e, mais tarde, começaram a trabalhar numa trupe teatral para poderem sobreviver. E conseguiram. Aliás, conseguiram muito mais do que isso, pois fintaram um destino que não se adivinhava diferente daquele que tiveram os seus pais. Nesse destino reescrito e “construído”, Chaplin conquistou mais reconhecimento e sucesso do que o seu irmão Sydney. O seu irmão mais velho tinha também um

³ Espécie de espetáculo de grande popularidade em Inglaterra, mas com altos e baixos de contratos, em cenas de teatros de bairro ou em digressão pelo país. (FRANÇA, José-Augusto. **O Essencial sobre Charles Chaplin**. Lisboa: INCM, 2015, p. 17. Disponível em <https://bit.ly/3nNfaaB>. Acesso em: 22.12.2020).

⁴ Veja-se a este respeito a descrição de Engels acerca das desumanas condições de habitação em que viviam os operários de oitocentos, nas grandes cidades inglesas. (ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, pp. 67-116).

⁵ A vida dos pais de Chaplin é um exemplo elucidativo de como os problemas sociais, surgidos com o capitalismo industrial, se apoderaram e consumiram as classes mais baixas da população. A este propósito, Eric Hobsbawm apelidou o alcoolismo de «companheiro quase invariável da industrialização e da urbanização impetuosas e descontroladas» tendo-se propagado por toda a Europa, acrescentando que «nem só o álcool era um indício desta moralidade. O infanticídio, a prostituição, o suicídio e as doenças mentais têm sido relacionadas com este cataclismo económico e social, [...] O mesmo se poderia dizer do aumento de criminalidade e de uma violência crescente e frequentemente sem objetivo, que era uma espécie de afirmação pessoal cega contra as forças que ameaçavam subjugar os mais passivos.». (HOBSBAWM, Eric. **A Era das Revoluções**. Lisboa: Editorial Presença, 2001, 207).



RELICI

74

talento extraordinário para a arte de representar, mas as suas escolhas de vida não propiciaram um percurso de carreira sequer comparável ao de Chaplin⁶.

Depois de trabalharem no teatro, os dois irmãos Chaplin entram para a companhia de pantomina de Fred Karno, o que lhes proporciona a ida em tournée aos Estados Unidos nos anos de 1910 e 1913⁷. Será graças a este acontecimento que Chaplin terá a oportunidade de se estabelecer nos Estados Unidos, já como um promissor ator de comédia, e onde viria a criar a personagem central da maioria dos seus filmes *The Tramp (Charlot)*. Apesar de sabermos que foi uma criação surgida do acaso⁸, é indesmentível que quando analisamos as características físicas e de personalidade de *Charlot*, existe uma clara manifestação na personagem, da vida de pobreza e miséria da infância de Charlie Chaplin. Vanessa Sousa Dias retrata assim *Charlot*:

[...] é uma personagem intrigante, um vagabundo (muitas vezes sem-abrigo) que vive em condições de pobreza abjeta, mas que tem modos de um autêntico gentleman; a forma como se apresenta é cómica, capaz de nos arrancar sorrisos, no entanto é uma personagem séria, até um pouco taciturna. Mas é no seu interior que vivem os sentimentos que melhor o caracterizam: a sua humildade, o coração meigo, a honestidade e a capacidade de sacrificar o seu bem-estar e felicidade se isso significar a

⁶ Veja-se a este respeito o documentário *Sydney, The Other Chaplin*, de 2017, realizado por Eric Lange e Serge Bromberg que, através de testemunhos e imagens inéditas, divulga a história de vida do irmão mais velho de Charles Chaplin, desde gravações de bastidores de filmes «para além de outras, mais íntimas, que revelam a vida familiar e pessoal de dois irmãos unidos contra todas as probabilidades.». Sinopse e ficha técnica disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p38006>. Acesso em: 02.02.2021.

⁷ FRANÇA, 2015, p. 18.

⁸ Numa entrevista dada ao jornal *The Guardian*, em 1966, Chaplin relembra o momento de criação de *Charlot*: «Aconteceu tudo numa emergência. O operador de câmara disse-me para por uma maquilhagem cómica, e eu não tinha a mínima ideia do que fazer. Entrei no camarim e, enquanto ia para lá, pensei bem, vou pedir para fazer tudo em contradição – calças largueironas, casaco apertado, cabeça grande, chapéu pequeno – maltrapilho, mas, ao mesmo tempo, um cavalheiro. Não sabia como ia criar o rosto, mas seria triste, teria uma cara séria. Eu queria esconder que era cómico, então encontrei um pequeno bigodinho. E aquele bigode nem fazia parte da caracterização – isto para dizer que era bastante pateta. Ele não esconde a minha expressão.». (DIAS, Vanessa Sousa. *O Cinema está à tua espera: Charlie Chaplin – O Garoto de Charlot*. **Plano Nacional de Cinema**. Lisboa: MEC, 2015, p. 3. Disponível em <https://bit.ly/3oXNqcz>. Acesso em: 22.12.2020).



RELICI

bonança dos que o rodeiam.⁹

O filme *Tempos Modernos* que nos propomos a analisar neste trabalho, será a última aparição dessa extraordinária e icónica personagem criada por Chaplin. Nesta fase, Chaplin já se tinha tornado num nome incontornável para a história do cinema. A produção profícua, original e de grande sucesso da sua obra¹⁰ até então – desde a série de curtas-metragens, iniciada em 1914 na empresa *Keystone*, passando pela série de longas-metragens, iniciada em 1923 na corporação *United Artists*¹¹, com o filme *A Woman of Paris* (Opinião Pública) – e o facto de Chaplin assumir diversos papéis e funções em cada filme – como o de ator principal, realizador, argumentista, produtor e compositor, assegurando que os seus filmes transmitiam a sua visão criativa – em muito contribuíram para esse enorme reconhecimento. A genialidade de Charlie Chaplin não se resume à criação da personagem *Charlot*. Chaplin demonstrou, por diversas vezes, o extraordinário ator e realizador que foi a partir do momento que decidiu que *Charlot* não aparecia mais nos seus filmes¹². Contudo, é inegável que foi essa personagem que o tornou mundialmente famoso.

Esta breve referência biográfica que fizemos de Charlie Chaplin sustenta a ideia que as duras condições de sobrevivência a que foi sujeito na sua infância, viriam a encontrar «voz na expressão artística»¹³. Na verdade, a fome e a miséria das classes mais baixas da sociedade e a desigualdade social entre ricos e pobres, a exploração do homem pelo capitalismo industrial, são temas recorrentes e

⁹ Ibid., p. 3.

¹⁰ Veja-se a este respeito a filmografia de Charles Chaplin. (FRANÇA, 2015, pp. 113-114).

¹¹ Em 1919, Chaplin associa-se às duas maiores vedetas americanas da época – Mary Pickford e Douglas Fairbanks – e ainda o grande realizador D. W. Griffith, para fundar a *United Artists Corporation*, que seria a produtora das suas longas-metragens. (FRANÇA, 2015, p. 19).

¹² Para José-Augusto França, a caricatura de Hitler interpretada por Chaplin no filme *O Grande Ditador*, de 1940, só terá comparação satisfatória, muitos anos mais tarde, com a interpretação de Bruno Ganz no filme *Queda de Hitler*, de O. Hirschbiegel, de 2004. (FRANÇA, 2015, p. 71).

¹³ DIAS, 2015, p. 3.



RELICI

intrínsecos na obra de Chaplin.

TEMPOS MODERNOS, UM FILME DE «CRÍTICA SOCIAL SEM DESCULPAS»¹⁴

Tempos Modernos reflete a grave crise financeira e económica da década de 30. Essa crise, que teve um impacto mundial, considerada pela historiografia como a maior crise económica da era moderna, eclodiu em 1929, nos Estados Unidos, e deixou marcas sociais profundas nos anos que se seguiram. Na data em que *Tempos Modernos* é apresentado, o mundo procurava soluções para a crise, tão distintas e ao mesmo tempo tão distantes ideologicamente: a política do *New Deal* dos Estados Unidos, a *Frente Popular* de França, as ditaduras fascistas de Mussolini em Itália e de Salazar em Portugal, a Espanha que se preparava para uma guerra civil, que colocaria em confronto a frente popular das esquerdas progressistas contra a direita conservadora liderada por Franco, a Alemanha nazi que consolidava o seu poder e a União Soviética já transformada pelo estalinismo. Na verdade, como José-Augusto França tão bem refere, estávamos perante «um mundo prenhe de perigos em que não faltavam lúcidos diagnósticos de catástrofe»¹⁵.

Charles Chaplin esteve sempre atento aos problemas do mundo e a sua obra é expressão das suas preocupações e anseios relativamente ao impacto atroz da sociedade capitalista industrial na vida e sonhos de homens, mulheres e crianças¹⁶.

A máquina e o local de trabalho assumem especial destaque em *Tempos*

¹⁴ FRANÇA, 2015, p. 58.

¹⁵ Ibid., p. 57.

¹⁶ No decurso do século XIX, a exploração do trabalho infantil foi uma realidade, consequência da expansão da revolução industrial inglesa pela Europa e pelo mundo. Para o historiador E. P. Thompson «[...] a exploração das crianças, na escala e na intensidade com que foi praticada, representou um dos acontecimentos mais vergonhosos da nossa história.» (THOMPSON, E. P.. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987, p. 224).



RELICI

77

Modernos, ocupando espaços significativos no filme. Chaplin, de forma muito clara acusa a máquina de ser responsável pela servidão capitalista, devido à sua mecanização inumana. Retrata uma fábrica fordista onde a(s) máquina(s) assumem particular relevância porque são «sobretudo sinal de desumanização, na taylorização imposta pela indústria concorrencial, reduzindo o homem-operário a uma escravatura minuciosamente contabilizada, em tempos e gestos repetidos até à paranoia»¹⁷. *Tempos Modernos* contém assim uma crítica explícita às formas de controlo do capital sobre a força do trabalho.

Através do uso das imagens como veículo de comunicação e construção da narrativa, Chaplin apresenta-nos a anatomia da lógica fordista-taylorista. Logo no início do filme, surgem as grandes fábricas onde observamos a entrada de uma massa de operários que, metaforicamente, são comparados a um rebanho de ovelhas, com o detalhe de, no meio delas, se encontrar uma ovelha negra¹⁸. Chaplin representa, assim, a ideia do operário-massa que caracterizava a produção fordista-taylorista¹⁹.

Chaplin prossegue nesta linha, quando observamos a forma como o patrão controla o modo de produção, pelas ordens que emite através de uma “televisão de cinema”²⁰, ou a velocidade da linha de montagem acionada pelo capataz da fábrica, ou inclusivamente, como todas as ações dos operários no interior da fábrica são controladas de que é exemplo a cena em que *Charlot* tenta fumar um cigarro na casa-de-banho. Chaplin apresenta-nos, desta forma crítica, os operários como

¹⁷ FRANÇA, 2015, pp. 58-59.

¹⁸ No filme *A greve*, de 1926, Sergei Eisenstein utilizou o mesmo recurso metafórico para identificar operários em greve como bois a caminho de um matadouro. (ALVES, Giovanni. A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. **Artcultura**, vol. 7 (10), 2006, p. 69. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1284>. Acesso em: 03.01.2021).

¹⁹ Ibid., p. 69.

²⁰ No filme *Metrópolis*, de 1926, a ideia do controlo capitalista através de uma tela midiática é também utilizada por Fritz Lang. (Ibid., p. 69).



RELICI

78

meras peças da engrenagem de uma máquina. Demonstra, também, como o capital pretendia mecanizar todas as ações do trabalho, revelada pela cena da máquina de alimentação operária que, se fosse um sucesso, automatizaria o gesto natural da alimentação²¹.

Poderíamos ainda descrever outros momentos em que esta lógica é expressa por Chaplin, como o surto nervoso de *Charlot* ou a cena em que ele e, de seguida o velho operário, ficam presos nas engrenagens do sistema de máquina. A mensagem que *Tempos Modernos* transmite é que, metaforicamente, os homens e mulheres proletários são engolidos pelo sistema de máquinas, o que se traduz num proletariado que é espoliado física e psicologicamente pelo capital.

A sociedade burguesa também será objeto de uma feroz crítica social por parte de Chaplin que entende que o capitalismo só considera os homens como cidadãos de plenos direitos, se estiverem incluídos num espaço de produção²². Assim, desempregados e inválidos são considerados improdutivos na sociedade moderna capitalista, algo que está retratado em *Tempos Modernos* nas cenas da prisão e do hospital psiquiátrico. Desta forma, *Tempos Modernos* para além de expor a exploração de que era vítima o operariado, trata também de apresentar a crise social do capitalismo moderno, propiciada pela *Grande Depressão*.

Não é, pois, de estranhar que o filme tenha sido recebido com frieza nos Estados Unidos e com alguma desconfiança na Rússia, apesar da crítica oficiosa ter procurado afirmar que a mensagem de Chaplin se dirigia exclusivamente ao modo de produção capitalista americana. Por ser considerado como propaganda «vermelha» foi proibido na Alemanha nazi e na Itália fascista e em Portugal passou cortado²³. Para José-Augusto França o seu mais significativo acolhimento coube à

²¹ Ibid., p. 71.

²² Ibid., p. 75.

²³ FRANÇA, 2015, p. 59.



RELICI

79

«*intelligentsia* europeia», acrescentando que *Tempos Modernos* afirmou-se, em 1936, como «um filme de crítica social sem desculpas, e nisso é obra pioneira no cinema americano que só no pós-guerra de Joseph Losey assumiu tais responsabilidades [...]»²⁴.

ANÁLISE E REFLEXÃO CRÍTICA DE *TEMPOS MODERNOS*

A apresentação do filme começa com um relógio cujos ponteiros rodam até às 6 horas. Neste momento, somos introduzidos a um intertítulo que nos informa sobre o âmbito do mesmo: «Modern Times: A story of industry, of individual enterprise – humanity crusading in the pursuit of happiness.»²⁵. O filme inicia com um rebanho de ovelhas, que se sobrepõem e atropelam, nas quais é possível ver uma ovelha negra (Figura 1), que nos remete para o simbolismo de alguém que vai contra a corrente estabelecida, que é diferente das outras pessoas e vai contra os padrões considerados normais pelo grupo social. Num paralelismo agonizante, logo de seguida, o filme apresenta-nos um “rebanho” de trabalhadores apressados e apertados (Figura 2), a subir uma escadaria do metro, todos com o mesmo compasso, a mesma pressa, caminhando na mesma direção e com o mesmo objetivo: ir para as fábricas.

²⁴ Ibid., p. 58.

²⁵ «Tempos Modernos: Uma história sobre a indústria e a iniciativa individual – A cruzada da humanidade à procura da felicidade.» (tradução).



RELICI

80



Fig. 1 – Rebanho de ovelhas



Fig. 2 – Operários à saída do metro

É perceptível a urgência e a ânsia de chegar ao destino em todas as cenas, seja no ritmo em que se deslocam, esquivando-se uns dos outros, sem desacelerar o passo, seja na fila humana que avista na rua, seja no aglomerado à entrada da fábrica, onde picam o ponto e assumem os seus postos de trabalho. Na fábrica, é perceptível que há quem já trabalhe, mexendo com as máquinas e quem os vigie. Neste ambiente de fábrica que Chaplin nos apresenta, as máquinas parecem claramente exageradas, face à proporção dos homens, que mais parecem formigas perante a sua monstruosidade.

Contrastando com a realidade dos trabalhadores fabris, aparece o Presidente da Fábrica – sabemos disso pelo letreiro da porta do seu gabinete (Figura 3) – que está confortável e ludicamente a fazer um puzzle e a ler um jornal. A única mulher visível neste ambiente fabril aparece nesta cena, como secretária do chefe, a quem traz comprimidos e um copo de água. É neste momento que podemos ver, num extremismo futurista, o chefe a controlar toda a cadeia e ritmo de produção, através de um grande ecrã, saltitando entre diferentes câmaras e ângulos. Dá-nos a entender que estão espalhadas por toda a fábrica e que o patrão consegue vigiar cada recanto. O controlo absoluto levado ao seu expoente. É na comodidade da sua cadeira e através deste sistema audiovisual, que o Presidente comunica com os seus funcionários. Podemos ver isso a acontecer quando ordena que se aumente



RELICI

81

a velocidade de uma máquina. A mensagem é transmitida naquilo que aparenta ser como que uma televisão (Figura 4) e assume uma impessoalidade quase robótica, numa voz mecanizada e despida de humanidade.



Fig. 3 – Letreiro na porta do escritório do Presidente



Fig. 4 – O Presidente a dar uma ordem

Este acelerar na produção traz consequências imediatas aos trabalhadores que estão na linha de produção. Nas cenas seguintes, é possível ver-se os trabalhadores a aumentar o ritmo de produção, numa linha de trabalho onde aparece pela primeira vez a personagem *Charlot* (Figura 5), como operário. Este, com um breve gesto ao coçar-se, atrasa-se no seu trabalho repetitivo e apressa-se a tentar correr contra o prejuízo. Através deste exemplo simples, percebemos bem quão acelerada é a cadência de trabalho. Perante esta situação, *Charlot* é hostilizado por um colega e interpelado por um chefe que rispidamente o critica. Ele nem ripostar consegue porque ao fazê-lo o trabalho não espera, pelo que desiste e volta a apertar parafusos. A cena prossegue agora com uma mosca, que serve como elemento de distração no trabalho. *Charlot* começa a perder concentração e eis que alguém afasta a mosca, não se importando de enxotá-la mesmo em cima dele. Nada assume mais importância do que a produtividade. É visível no operário *Charlot* dificuldades em se adaptar ao ritmo de trabalho e ao ambiente de fábrica, bem como aos movimentos repetitivos que fazem parte da sua jornada laboral. Desajeitado,



RELICI

82

volta a atrasar a linha de produção, quando a chave de fendas, fica presa a um parafuso, situação que serve novamente de confronto com o seu colega.



Fig. 5 – *Charlot* na linha de montagem

Estas cenas que representam a fábrica e a mecanização do trabalho, na linha de produção, colocam em destaque a mão-de-obra desqualificada e a desvalorização do trabalho do homem. O trabalhador não precisa de pensar, apenas tem de repetir movimentos e gestos, ditados pelo ritmo das máquinas. O trabalhador não sai do lugar, o objeto de trabalho vai até si e cada um deles cumpre apenas uma tarefa que, isolada, pouco interesse tem. Chaplin satiriza num extremo os modelos do fordismo e do Taylorismo.

Uma nota interessante é percebermos também como Chaplin nos apresenta todo o ambiente de fábrica, limpo, que contrasta com os trabalhadores, que têm um ar sujo e desajeitado. Já os chefes aparecem com um ar mais cuidado e formal.

De volta ao filme, novamente através da televisão, o Presidente ordena aumentar o ritmo de produção, na secção onde *Charlot* trabalha. Neste momento, vemos este operário a fazer uma pausa e a continuar com os movimentos repetitivos, num automatismo quase como que mecânico. *Charlot* vai à casa de banho e aproveita para fumar um cigarro (Figura 6), quando é logo interrompido pelo patrão presidente que o manda voltar a trabalhar. Esta invasão da privacidade, através de uma televisão do tamanho de uma tela de cinema, preconiza a ideia



RELICI

83

presente no romance *1984* de George Orwell. A ideia do “Big Brother” que tudo vê e controla, em nome de interesses políticos, culturais, económicos e industriais.



Fig. 6 – *Charlot* a fumar na casa de banho

De seguida, é apresentada uma máquina de alimentar os trabalhadores, que pretende minimizar o tempo despendido por cada operário no almoço. Irónico que, no momento de promoção desta máquina inovadora ao presidente, nenhum dos homens presentes fale. Chaplin optou novamente por dar fala às máquinas. Contudo, eles servem como robots mecânicos que, através de mímica, apoiam a demonstração da máquina. Nesta cena, em que sugerem uma demonstração prática com um trabalhador, há uma comunicação subtil com uma mensagem subliminar que nos remete para a crítica de Chaplin do uso da fala no cinema «Let we demonstrate with one of your workers, when actions speaks louder than words.»²⁶. Segue-se a pausa para o almoço, da qual somos informados através de um intertítulo. A máquina para mas *Charlot*, visivelmente baralhado e em modo repetitivo com os gestos mecânicos, confunde os botões da saia da funcionária com os parafusos da máquina e aperta-os, como se fizessem parte da linha de montagem. Depois, aparentando não ter controlo nos movimentos do seu corpo,

²⁶ «Vamos demonstrar com um dos seus funcionários porque as ações falam mais alto do que as palavras.» (tradução).



RELICI

84

que permanece com os gestos de repetição fruto do seu trabalho, entorna parte do almoço do seu colega.

Charlot é o operário que serve de cobaia à demonstração da máquina e rapidamente fica preso na mesma (Figura 7). Percebemos que é feita uma explicação sobre o seu funcionamento mas não são perceptíveis pormenores porque não há som nem legendas. Numa fase inicial, tudo decorre em conformidade, contudo, a máquina deixa de funcionar, numa cena desesperante e humilhante com uma espiga de milho que força *Charlot* a comer a uma velocidade estonteante. Vê-se a tentativa de colocar a máquina a funcionar – indiferente ao desconforto de *Charlot* – mas a situação só piora. Através de um intertítulo, somos informados do discurso dos promotores da máquina que sugerem recomeçar pela sopa novamente «We'll start with the soup again.»²⁷.

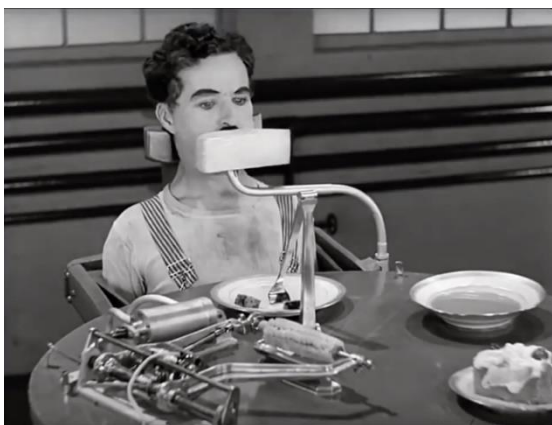


Fig. 7 – Charlot e a máquina de alimentação

Contudo, a máquina, que inicialmente tinha feito bem este passo, entornou a sopa em cima de *Charlot* e, na terceira tentativa, disparou-a para a sua cara e para quem estava a seu lado. O extremo acontece quando a máquina dá a comer porcas de parafusos ao operário ou quando o agride com a esponja de limpeza, de forma ininterrupta. Acreditamos que esta pode ser uma forma de representação cômica de

²⁷ «Vamos começar com a sopa novamente.» (tradução).



RELICI

85

Chaplin sobre o quão perigosas podem ser as máquinas, por serem despidas de pensamento crítico. Toda esta cena agonizante, é acentuada e ritmada pelos sons da máquina a avariar. Perante o desastre da demonstração, a decisão do Presidente é-nos apresentada sobre a forma de texto «It's no good – it isn't practical.»²⁸. A introdução no filme da máquina de alimentação, é mais uma forma de Chaplin criticar a organização do trabalho, que explora ao máximo o tempo de produção, os operários e que, a todo o custo, pretende maximizar a sua produtividade. Representa o extremo de tentar que, até no momento de almoço, entendido como uma pausa, sejam introduzidas máquinas para acelerar e automatizar processos, sempre tendo em vista a rentabilização do tempo.

Novo separador de texto que nos informa que o tempo segue lento, durante a tarde e, de novo, aparece o Presidente a ordenar para acelerar a linha de produção, uma vez mais. Esta ordem simboliza a alienação total do trabalho e a consequente desumanização associada a uma linha de produção²⁹. Visivelmente pressionado pelo ritmo da linha e pelo chefe que o atíça, vemos *Charlot* a entrar na própria máquina e a escorregar pelas roldanas. O Chefe, através do controlo da máquina, produz o movimento inverso para recuperar o operário que, parecendo fisicamente ileso, psicologicamente está perturbado. Com as chaves desata a aparafusar os narizes dos colegas, do chefe e corre atrás dos botões da saia da secretária, de uma forma desesperada. Na rua, vira o foco de atenção para uma boca de incêndio, que começa a apertar, simulando o movimento de aparafusar mas logo desata novamente a perseguir uma senhora, à custa dos botões, que confunde

²⁸ «Isso não é bom – não é prático.» (tradução).

²⁹ Chaplin tinha plena consciência acerca do impacto negativo que o excesso de movimentos repetitivos, exigidos pelas linhas de produção, provocava nos operários. A esse propósito referiu: «Depois lembrei-me da entrevista que concedi a um jovem e brilhante repórter da *Word*, de New York. Ao dizer-lhe que ia visitar Detroit, explicou-me o sistema de trabalho na linha de montagem dos automóveis – uma história confrangedora da própria 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, Charles. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015, p. 441).



RELICI

86

com parafusos. É a loucura da repetição de movimentos levada ao extremo. Fugindo da polícia, que o confronta, regressa à fábrica, não sem antes picar o ponto, como é prática habitual. Claramente perturbado, desata a mexer em todos os mecanismos de controlo das máquinas, colocando em perigo o funcionamento da fábrica. É possível ver-se uma explosão e, na sala do presidente, começa a falhar a emissão da televisão ligada às câmaras. *Charlot* corre para as linhas de produção e desestabiliza o trabalho, naquilo que aparenta ser um claro surto psicótico. A confusão instalada é de tal ordem que até os seus colegas operários o tentam deter, a quem se juntam os chefes, polícia e o presidente. Todo este momento, é um misto de loucura e diversão, quase como que *Charlot* transformasse a fábrica num circo. O operário espalhava o caos, de sorriso nos lábios, enquanto bailava, num sinal claro de diversão. Desafiava tudo e todos, lançando espirros de óleo que contrastavam com a sua alegria zombeteira. Toda esta situação culmina com *Charlot* a ser levado numa ambulância para um hospital de onde se cura de um esgotamento nervoso mas de onde sai sem emprego.

Vemos então *Charlot* recuperado, a retomar a sua vida, deambulando numa cidade agitada onde os carros circulam acelerados e as pessoas aglomeram-se e seguem em ritmo apressado. É um retrato da industrialização ao nível das cidades. Acidentalmente, *Charlot* agarra uma bandeira que cai de um camião e abana-a vigorosamente para tentar chamar a atenção, com o objetivo de a devolver (Figura 8). Logo é conotado como líder da manifestação de comunistas em que, de repente, se vê envolvido. A polícia prende-o, por engano.



RELICI

87



Fig. 8 – *Charlot* com a bandeira



Fig. 9 – Ellen a roubar bananas

Neste momento, entra em cena outra personagem que nos é apresentada como «The Gamin – a child of the waterfront, who refuses to go hungry.»³⁰. Esta rapariga, de vestes pobres, rasgadas e sujas, aparece no porto a distribuir bananas, à socapa, a diversas crianças (Figura 9). É apanhada em flagrante pelo dono da fruta mas consegue fugir. É assim que somos conduzidos à sua casa e ficamos a saber que tem irmãs mais novas, todas órfãs, e que o seu pai está desempregado. Esta realidade dura, caótica e crua da pobreza³¹, contrasta com o ambiente seguro e organizado da prisão, onde permanece *Charlot*. Na prisão, ele torna-se um herói porque consegue impedir uma fuga organizada por três prisioneiros. Visivelmente alterado por ter consumido cocaína, de forma fortuita, enfrenta-os e liberta os polícias. Somos novamente devolvidos à realidade do dia a dia, através do enredo da história da rapariga. O seu pai morre, vítima dos confrontos violentos das manifestações. A polícia aparece para levar as irmãs órfãs mas a mais velha,

³⁰ «A menina de rua – uma criança do cais que se recusa a passar fome.» (tradução).

³¹ A pobreza e a miséria são temas recorrentes na obra de Charlie Chaplin. Como bem referiu François Truffaut «Charlie [...] era um pequeno vagabundo de nove anos que se esgueirava pelos muros de Kensington Road, vivendo, tal como escreve em suas *Memórias* “nas camadas inferiores da sociedade”» acrescentando que foi essa sua infância cruel que, quando entra na *Keystone*, o fez correr «[...] mais rápido e mais longe que seus colegas do *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.» (BAZIN, André. **Charlie Chaplin**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 9).



RELICI

88

consegue fugir. Tudo isto acontece enquanto *Charlot* está comodamente na prisão, numa posição agradável que conquistou com o seu ato heróico, quando caiu nas boas graças dos polícias. Aliás somos apresentados a essa ideia quando lemos «Happy in his comfortable cell.»³². Conseguimos vê-lo na comodidade da sua cela, um espaço decorado e cuidado, a ler um jornal confortavelmente deitado (Figura 10) ou, noutra cena, a conversar amistosamente com um polícia. Percebe-se na forma como desvalorizou o jornal, cujo destaque ia para os conflitos violentos os desempregados enfrentaram nas manifestações, que *Charlot* está alheio ao ambiente que o rodeia e às dificuldades que fora da prisão grassam.



Fig. 10 – *Charlot* a ler o jornal na cela da prisão

Charlot é liberto da prisão mas ao invés de alegria, manifesta tristeza e pede para ficar. Chega mesmo a dizer que era tão feliz naquele espaço. Contudo, o xerife relativiza e dá-lhe uma carta que o vai ajudar a encontrar emprego. Consegue ir trabalhar naquilo que aparenta ser um estaleiro naval mas com as suas trapalhadas, só arranja problemas e desiste. Vem embora, determinado a voltar para a cadeia.

No regresso à rua, *Charlot* embate acidentalmente com a rapariga órfã, que havia acabado de roubar um pão. Assume a culpa, na esperança de ser preso, o que acaba por não acontecer. De seguida, vai a um restaurante, almoça um banquete e no final, sai sem pagar. Chama a atenção do sucedido ao polícia e apela

³² «Feliz na sua cela confortável.» (tradução).



RELICI

89

a que o prenda. Finalmente, consegue ser preso e é na carrinha de prisioneiros que reencontra a rapariga órfã. Esta ao tentar fugir causa um acidente e os dois são catapultados para fora da carrinha e conseguem fugir à prisão. Os dois param numa rua e sentam-se no chão, perto da estrada. Junto deles uma casa de onde sai um casal que se despede. *Charlot* pergunta à rapariga se ela se imagina a viver com ele, numa casa assim (Figura 11). É uma cena que coloca a descoberto as diferenças sociais gritantes dado que eles não tinham nada, estavam despojados de tudo, sujos e sem trabalho a sonhar com uma casa e um estilo de vida que dificilmente alcançariam.



Fig. 11 – *Charlot* e a Ellen, junto a uma casa burguesa



Fig. 12 – *Charlot* vendado a patinar

Motivado pelo sonho, *Charlot* quer arranjar um emprego e ao passar junto de uma loja, deparam-se com um aglomerado de pessoas. Percebe que o guarda noturno partiu uma perna e candidata-se ao emprego com a recomendação dada pelo xerife. É contratado e assim que a loja fecha, *Charlot* leva a rapariga para dentro da loja e serve-lhe comida. Depois de satisfeitos, vão para o andar dos brinquedos e desatam a patinar, que nem crianças. Apesar da placa de perigo estar sempre visível e de *Charlot* patinar de olhos vendados numa zona aparentemente em obras (Figura 12), a banda sonora dá-nos a certeza de que nada de grave vai acontecer, algo que seria altamente provável. Depois dirigem-se para outra zona da loja e a rapariga órfã encanta-se com os roupões. *Charlot* diz-lhe para ficar a dormir



RELICI

90

e que a acorda pela manhã. O que ele não sabia é que ia ser surpreendido por três homens armados. Enquanto esta dorme, *Charlot* debate-se com os homens num corropio de patins e tiros. Por acidente, um dos tiros acerta no barril de bebida que começa a verter diretamente para o rosto de *Charlot* que acaba por beber um pouco. Aparentemente, fica bêbedo. Nesse momento, percebemos que um dos homens o reconhece da fábrica, é seu ex colega. Este explica que não querem roubar nada, que estão apenas com fome e convidam *Charlot* a juntar-se a eles. Neste momento, é visível a solidariedade entre eles (Figura 13).



Fig. 13 – *Charlot* e os três “ladroes”



Fig. 14 – *Charlot*, Ellen e o barraco

No dia seguinte, a rapariga órfã acorda, vê a hora e sai a correr da loja. Já *Charlot* é descoberto a dormir debaixo de tecidos. Os chefes da loja chamam a polícia e ele é levado pela polícia. «Ten days later.»³³ somos informados pelo intertítulo da passagem do tempo e vemos *Charlot* a ser solto mas o seu amor aguardava-o no exterior. O reencontro é emotivo e romantizado pela banda sonora. Ela leva-o até à nova casa deles (Figura 14), um barraco que *Charlot* apelida de paraíso, apesar de ser um espaço visivelmente a necessitar de obras e com problemas funcionais e estruturais. Ela apressa-se a dizer que não se compara ao Palácio de Buckingham. A estrutura da casa era de tal forma débil que o tecto

³³ «Dez dias depois.» (tradução).



RELICI

91

estava seguro por uma vassoura e, ao mínimo encosto, uma das paredes desabou e *Charlot* foi atirado ao rio. Na manhã seguinte, uma mesa composta para o pequeno-almoço, onde não faltava pão e outros produtos. Vê-se pela expressão de *Charlot* que este a repreende, provavelmente pela forma como os bens alimentares foram conseguidos, e esta anui, sorrindo. Enquanto toma o pequeno-almoço, folheia o jornal e percebe que as fábricas vão reabrir. Apressadamente levanta-se e percebemos que vai à procura de trabalho, através do intertítulo «Work at last!»³⁴ a que se segue o objetivo «Now we'll get a real home!»³⁵ e *Charlot* sai disparado de casa. Na cena seguinte, vemos um aglomerado de trabalhadores que *Charlot* consegue agilmente furar e ultrapassar, conseguindo mesmo à justa, entrar na fábrica. Aí consegue trabalho como assistente mecânico (Figura 15) mas é, novamente, um desastrado que, constantemente, só arranja problemas. E fruto de uma das suas trapalhadas, o mecânico fica preso numa das máquinas.

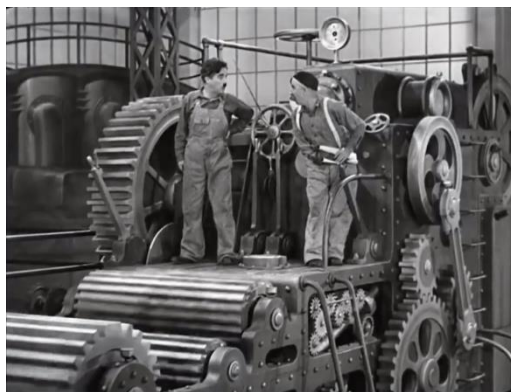


Fig. 15 – *Charlot* como assistente do mecânico

Este momento pode ser visto como uma analogia entre o homem e as máquinas, em que o homem, refém das mesmas, precisa do seu semelhante para se libertar e sobreviver. Aliás, *Charlot* dá-lhe o seu almoço, de forma atabalhoada, que em nada compromete o companheirismo e a solidariedade que a ação

³⁴ «Finalmente trabalho!» (tradução).

³⁵ «Agora vamos conseguir uma casa de verdade!» (tradução).



RELICI

92

representa. Quando consegue libertar o mecânico, são informados por um funcionário que devem sair da fábrica porque estão novamente em greve. A polícia está já no exterior a dispersar os trabalhadores e vemos *Charlot* a ter um ligeiro desentendimento com um agente. Logo de seguida, e sem intencionalidade, *Charlot* atinge outro polícia com um objeto e é preso novamente. «One week later.»³⁶ indica-nos a passagem do tempo e uma mudança na vida da rapariga órfã que, descoberta por um dono de café/restaurante que ao vê-la a dançar na rua e a encantar os transeuntes, a convidou para dançar no seu estabelecimento. Ela aparece assim com um visual de dançarina, coberta de brilho e espectáculo, mas com a mesma agilidade e alegria que vimos na rua. Uma semana depois, a rapariga órfã espera *Charlot* à porta da prisão, com uma roupa cuidada e um ar muito apresentável. Ele mostra-se surpreendido e agradado. «I have a job for you.»³⁷ diz-lhe ela. No espaço onde ela trabalhava, ele é colocado à experiência para servir às mesas e cantar. No atendimento aos clientes, *Charlot* é um desastre. Com a sua falta de jeito, cria insatisfação e deixa o dono furioso. Este avisa-o que ao menos espera que ele saiba cantar. Ora, bem perto desse momento, *Charlot* treina a sua exibição mas nem a letra sabia de cor. A rapariga órfã arranja uma solução mas no momento da atuação, o plano falha porque a letra escrita à pressa num dos punhos da camisa (Figura 16), acaba por voar.

³⁶ «Uma semana depois.» (tradução).

³⁷ «Eu tenho um trabalho para ti.» (tradução).



RELICI

93

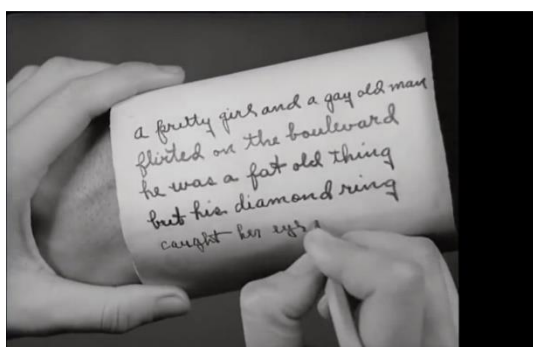


Fig. 16 - Punho de *Charlot* com a letra da música



Fig. 17 – *Charlot* a cantar

Nesse momento, lemos que ela lhe diz «Sing!! Never mind the words.»³⁸, uma frase que no contexto deste filme podemos ler como uma mensagem subliminar, de crítica ao cinema falado, quando refere que cante e que as palavras não interessam. E é então que *Charlot*, apenas com recursos aos gestos e inventando palavras, transmite a história da música (Figura 17). A plateia assiste deliciada e ri-se, num sinal de agrado. É a primeira vez que ouvimos *Charlot* a falar mas não deixa de ser irónico que seja totalmente impercetível o que vai cantarolando. Novamente um momento que pode ser entendido como crítica ao uso da fala nos filmes. Acaba por ser até um momento de gozo. *Charlot* conquista com a sua performance e faz grande sucesso. O dono do espaço oferece-lhe um emprego permanente e é visível a alegria de ambos, perante a notícia. Contudo, esse momento feliz é interrompido por oficiais que mostram ao dono do café/restaurante o documento da polícia onde podemos ver, pela primeira vez, o nome da personagem “Ellen Peterson” (Figura 18). Esta é uma nota interessante porque as personagens do filme não têm nome próprio. Esta é uma exceção, ficamos a conhecer o seu nome mas em momento algum durante o filme, este é usado. O dono descarta-se da situação e a rapariga tenta fugir, algo que consegue com a ajuda de *Charlot*. No dia seguinte, de manhã vemo-los paradas na berma de uma estrada deserta, cada um

³⁸ «Canta! As palavras não importam.» (tradução).



RELICI

94

com as suas poucas coisas. Ela começa a chorar, desanimada e questiona-se se valia a pena tentar mas *Charlot* dá-lhe força, ânimo e motivação. Juntos, caminham pela estrada mas antes de continuarem, ele pede-lhe que sorria para a vida. Assim termina o filme.



Fig. 18 – Pormenor do mandado de prisão de Ellen

CHARLOT, UM RESISTENTE À MODERNIDADE, AQUEM DO MUNDO BURGUEZ, DESENQUADRADO DA CLASSE OPERÁRIA

Tempos Modernos retrata os avanços tecnológicos no trabalho de uma fábrica, a produção em série e em massa, a mecanização do trabalho, a agitação da cidade, mas a presença de *Charlot* surge como um elemento descontextualizado face à realidade em que se insere. Temos a sensação de que *Charlot* cristalizou no tempo, não se adaptando à evolução da sociedade e à modernidade, da qual é contemporâneo. A personagem está manifestamente inapta perante a modernização dos métodos e formas de trabalho, não acompanha as exigências das máquinas e até o seu corpo, com as manifestações pantomímicas, é o oposto do trabalho mecanizado.

Charlot é um trabalhador pobre, de origens humildes, que vive em condições insalubres, na casa que partilha com a rapariga órfã. Contudo, não o vemos integrado com a classe operária, nem reconhecemos nele consciência de classe –



RELICI

95

não participa nas lutas e nas greves que à sua volta acontecem. A cena em que *Charlot* apanha uma bandeira do chão e, de repente, está no meio de uma manifestação de comunistas, com repressão policial, demonstrando uma total falta de noção do que se estava a passar, é exemplo disso³⁹. *Charlot* é uma vítima da sociedade e sofre na pele o desemprego, a prisão, o hospital psiquiátrico, mas com a mesma velocidade com que experiencia essas situações, também se livra delas. Participa da sociedade, mas é como se não fizesse parte dela, driblando as situações mais difíceis e constrangedoras. *Charlot* fica desempregado com a mesma rapidez e facilidade com que arranja um emprego e é preso e liberto na mesma ordem de cadência. Mais, mesmo em contexto de prisão, tem regalias e benefícios que nem sequer seriam comuns para um seu semelhante se fosse preso. *Tempos Modernos* retrata a exploração dos trabalhadores nas linhas de produção, o desemprego, os problemas sociais, a repressão policial sobre os mais desfavorecidos, contudo, *Charlot* vivencia tudo isso de forma superficial e inconsciente.

Charlot em *Tempos Modernos* lida com a realidade, sem fazer parte dela. A forma como interage com os objetos, como o seu corpo comunica e exprime, através da pantomima, é exemplo disso mesmo, quase como uma defesa face ao comportamento social moderno. O corpo pantomimeiro de *Charlot* contrasta com a figura limpa, coesa, firme do burguês; o seu corpo desengonçado e grotesco, pode ser lido como uma crítica aos cânones rígidos que emergem dos costumes burgueses e capitalistas⁴⁰. *Charlot* personifica assim a inadaptação ao modo de vida burguês e Chaplin demonstra-o em vários momentos. A dado momento no filme, *Charlot* projeta com a Ellen uma vida a dois, num lar tipicamente burguês. Esta

³⁹ LEITE, Laís Gaspar. **Carlitos e o jogo cênico de Chaplin, na narrativa de Tempos Modernos (1936)**. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2019, p. 51. Disponível em <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.658>. Acesso em: 06.01.2021.

⁴⁰ Ibid., p. 52.



RELICI

96

idealização é feita num cenário em que as duas realidades estão presentes, já que o elemento que despoletou esta projeção foi verem justamente um casal de burguês a despedirem-se numa casa. Essa situação é também o que os motiva a ir procurar um emprego, almejando algo assim. Contudo, perante inúmeras dificuldades e obstáculos que só confirmam o enorme fosso social entre *Charlot* e Ellen e o casal de burgueses, estes acabam por encontrar num barraco o seu verdadeiro lar. Este é um exemplo do quão distante *Charlot* se encontra da realidade burguesa. Um burguês jamais conseguiria contentar-se com um barraco e senti-lo como a sua casa. Por outro lado, *Charlot* não consegue concretizar costumes simples da vida burguesa como desfrutar de uma boa refeição ou nadar num rio. Quando vai tentar dar um mergulho, esbarra na terra porque o rio não tem profundidade (Figura 19), quando se senta para tomar o pequeno-almoço na sua casa, a cadeira afunda-se no chão e depois não o consegue terminar porque é impelido a levantar-se para ir à procura de trabalho.



Fig. 19 – *Charlot* e o mergulho falhado

Com estas cenas, Chaplin mostra-nos que hábitos e costumes simples, que fazem parte da vida burguesa não são para *Charlot* e Ellen. Essa inadequação ao modo de vida burguês pode também ser percecionada na cena da prisão, em que *Charlot* está sentado junto à esposa do pastor, onde ocorre a situação



RELICI

97

desconfortável gerada pelos barulhos dos estômagos. *Charlot* não está incomodado, nem sequer tem consciência de como o momento rompe com etiquetas e boas práticas. Quem está visivelmente perturbada é a esposa do pastor. Esta figura retrata também a forma como Chaplin representa a burguesia. Uma mulher altiva, sisuda, séria e pouco empática com *Charlot*. Uma mulher, bem vestida, que em tudo contrasta com a alegria e leveza de Ellen, a pobre desgraçada⁴¹.

Charlot encontra-se assim num patamar aquém do estilo, costumes e vida burguesa, mas também não se enquadra na classe operária.

TEMPOS MODERNOS, UM FILME SONORO QUE RESISTIU À FALA

Chaplin foi confrontado com a realidade do cinema sonoro, mas foi um resistente à mudança. *Tempos Modernos* é um exemplo disso mesmo, já que se apresenta como um filme mudo embora exista a utilização do som, para além do que fez no filme anterior, *Luzes da Cidade*, onde apenas usou música e efeitos sonoros⁴².

Quase uma década depois da introdução da fala no cinema⁴³, Chaplin resiste em colocar as personagens do filme a falar. As vozes que ouvimos têm origem nas máquinas, seja através de vídeo, rádio ou altifalantes. A primeira vez que

⁴¹ LEITE, 2019, p. 53.

⁴² Chaplin afirmou «Apesar de *Luzes da Cidade* ter sido um grande sucesso, com renda superior à de qualquer filme falado da mesma ocasião, achei que fazer outra fita muda seria lançar-me à luta em condições desvantajosas...e inquietava-me, deprimia-me o medo de estar desatualizado. Embora um bom filme silencioso fosse mais artístico, tinha de reconhecer que o som dava a figura maior aparência de realidade.» (CHAPLIN, 2015, p. 421).

⁴³ «A aliança da Warner (em pleno desenvolvimento) com a Western Electric (1925) impõe o Vitaphone, um sistema de som baseado em disco [...]. *Don Juan* (música e ruídos perfeitamente síncronos) e muitas curtas-metragens 100% sonoras provam a fiabilidade deste processo em 1926. Uma longa campanha publicitária permite, após vários meses, criar o sucesso de *The Jazz Singer* de Alan Crosland (1927), e convencer a imprensa e as outras produtoras de Hollywood a aderirem ao sonoro. [...] A data importante é Maio de 1928: todas as grandes produtoras decidem parar com o cinema mudo e, dois meses depois, os filmes 100% sonoros multiplicam-se.» (GARDIES, René (org.). **Compreender O Cinema e as Imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008, p. 48).



RELICI

98

ouvimos uma voz no filme acontece quando, logo nos primeiros minutos, o Presidente dá uma ordem a um dos seus funcionários, através de vídeo, transmitido num enorme televisor. É um humano a falar, o Presidente, mas a voz está distorcida, mecanizada e transmite a informação quase como se fosse uma gravação standard de um robot⁴⁴. Outro momento que representa esta ideia sempre presente ao longo do filme de que apenas as máquinas falam, acontece quando a máquina de alimentar trabalhadores é apresentada ao Presidente. Apesar de estarem três homens junto da mesma, nenhum deles fala e a apresentação é feita através de uma gravação oral, que é projetada através de um dispositivo específico. Os homens apoiam a apresentação, demonstrando com gestos e mímica o que é dito. Uma das últimas falas da gravação tem uma mensagem que vai para além do que efetivamente pretende transmitir, se analisada no contexto: «Let we demonstrate with one of your workers, when actions speaks louder than words.»⁴⁵. Apesar de ser uma expressão conhecida, assume um peso diferente e entendemos que Chaplin a usa com intencionalidade, numa comunicação clara que defende a primazia das ações, leia-se dos gestos e da mímica, sobre as palavras. Outro exemplo desconcertante da fala através de equipamentos, acontece quando Chaplin está na prisão, pela primeira vez. A notícia de que será libertado é recebida através da rádio. É assim que o xerife fica a saber que o pode libertar.

Se analisarmos o som de *Tempos Modernos*, identificamos alguns dados interessantes que nos merecem reflexão e que nos permitem deduzir que houve uma razão para as opções feitas. A título de exemplo, vejamos que todas as cenas que são feitas em ambiente de fábrica, carecem de barulho típico das máquinas a

⁴⁴ KUERTEN, Ingrid Lima. "**Never mind the words!**" a crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em *Modern Times*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 2016, p. 55. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/179551>. Acesso em: 04.01.2021.

⁴⁵ Ver tradução na nota de rodapé 30.



RELICI

99

trabalhar e dos próprios trabalhadores com as suas ações. Nas cenas que retratam as ruas, vemos, diria até, quase que sentimos, a agitação da cidade, mas não a ouvimos. Os carros circulam silenciosos, as pessoas avolumam-se mas não ouvimos as suas falas, não ouvimos os seus passos nem barulhos. Chaplin poderia ter introduzido o som ambiente mas optou por não o fazer. Deliberadamente escolhe o que emite som e quando. Chaplin opera o som com uma elasticidade formidável, o que se traduz num complemento à perceção do que está a ser visto, pelo espectador. Partilho três exemplos demonstrativos. Logo no início do filme, na fábrica, os barulhos característicos das máquinas a funcionar são omitidos, contudo Chaplin permite alguns sons estratégicos. A campainha que antecede a comunicação do Presidente ao funcionário, quando ordena que aumente a velocidade de produção, é um som permitido assim como os sons do funcionário a mexer nos botões e alavancas para acelerar a linha de produção. Outro exemplo. Na cena em que Chaplin está sentado com a esposa do pastor, na prisão, este esforça-se por ser simpático mas esbarra com a altivez e frieza da senhora. Nesse momento, a banda sonora é interrompida por um silêncio profundo. Quase que sentimos o ambiente incómodo que se instalou e é como se estivéssemos a seu lado também. Após a senhora tomar o café, ouvimos um som que associamos ao seu estômago. Sem nenhum plano de pormenor, concluímos isso através do som que somos permitidos a ouvir e do desconforto que a personagem demonstra⁴⁶. Ouvimos os latidos do cão, incomodado com os barulhos, mais uma seleção sonora de Chaplin, que permitiu este som para enfatizar o momento desconfortável. Logo de seguida, ouvimos o estômago de *Charlot* e sentimos novamente o embaraço causado pela situação. Este liga o rádio, novo som intencionalmente permitido, que, ironicamente, fala sobre um remédio para gases. *Charlot* desliga-o imediatamente e

⁴⁶ KUERTEN, 2016, p. 56.



RELICI

100

novamente voltamos a ouvir isoladamente o estômago da senhora a que se segue o som deliberado de uma garrafa de água com gás a ser aberta, para tomar um remédio – quiça o aconselhável para os gases que o rádio ajudou a lembrar – com a qual *Charlot* se assusta. A banda sonora é intencionalmente retomada com o regresso do xerife e do pastor. Por último, outro exemplo da seleção cuidadosa dos sons que são incluídos em cada momento do filme pode ser as cenas em que *Charlot* está na loja e é surpreendido por três homens armados. Nesse momento, apenas ouvimos a banda sonora e, apesar de vermos a movimentação desses homens, não ouvimos o que dizem, os seus passos, nem há qualquer barulho vindo das suas ações. Contudo, Chaplin opta por incluir o som do disparo dos tiros, para além da banda sonora.

Outra nota interessante para o uso que Chaplin faz do som em *Tempos Modernos* é que o registo da banda sonora nos ajuda a interpretar as diferentes cenas, a antever desfechos e ainda enfatiza e atribui intensidade a cada momento. Iremos detalhar exemplos disso mesmo. No início do filme, as cenas em contexto de fábrica na quais *Charlot* está a ter um aparente surto psicótico e instala o caos, são magistralmente acompanhadas por uma banda sonora que intensifica os momentos, acentua a velocidade com que tudo ocorre, dá dinamismo às ações, dá destaque à velocidade dos gestos de *Charlot* quando este desata a mexer aleatoriamente nos botões da máquina de controlo, por exemplo, serve como complemento à percepção do espectador, do momento quase que circense que se vive dentro da fábrica. Este é um exemplo bem notório da perícia com que o som é trabalhado no filme de forma a enriquecer toda a experiência visionada e a genialidade das interpretações pantomimas⁴⁷ que asseguram as cenas. Outro exemplo sobre a forma como a

⁴⁷ Pantomima é a «representação teatral em que as personagens se expressam apenas por gestos. As pantomimas de Deburau (no teatro dos Funâmbulos, meados do século XIX) foram citadas em *Les enfants du paradis* (Carné 1945-1946) e em *Deburau* (Guitry 1950). De modo mais amplo,



RELICI

101

banda sonora é intencionalmente escolhida e trabalhada de forma a intensificar momentos são as cenas em que a rapariga órfã está a roubar bananas para distribuir a crianças e jovens pobres. A música é acelerada, ritmada e sofre uma mudança que nos deixa em tensão, alertando-nos para o perigo eminente, para o momento que se segue da rapariga ser descoberta. A cena de perseguição é acompanhada pela banda sonora que se ajusta, quase para perante a queda de quem a persegue e muda completamente para algo triunfante, face à vitória da rapariga, que se safou desta vez. Já sobre o papel do som na antevisão dos desfechos, podemos referir a cena em que *Charlot* patina de olhos vendados, numa zona aparentemente em obras, perigosa, como nos alerta a sinalética que surge em primeiro plano. A banda sonora tranquiliza-nos de que nada de grave vai acontecer. Seria altamente provável que algo sucedesse mas a música dá-nos essa indicação de que não é mais do que um momento tipicamente *Charlot*.

Em *Tempos Modernos*, há uma música que acompanha as cenas entre *Charlot* e Ellen, *Smile*⁴⁸, composta por Chaplin, que nos transmite uma mensagem forte de amor e de esperança. O facto de Chaplin ter sido o autor desta música, que se tornou icónica, comprova a sua genialidade, sensibilidade artística e as suas multifacetadas skills.

Embora tenhamos referido que em *Tempos Modernos* quem falam são as máquinas, há uma exceção a assinalar: o momento em que *Charlot* canta no café/restaurante. Esta é também a primeira vez que Chaplin fala num dos seus filmes através da personagem *Charlot*. Contudo, não deixa de ser irónico que o que

comparou-se frequentemente o cinema mudo com a arte da pantomima, em geral, para deduzir daí que, com seu antecedente teatral, tinha a virtude de comunicar um sentido de maneira imediata, independentemente de qualquer língua (Arnheim, Chaplin).» (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2003, p. 219. Disponível em: <https://bit.ly/3q46sH0>. Acesso em: 02.02.2021).

⁴⁸ Em 1954, John Turner e Geoffrey Parsons escreveram uma letra para essa música. Disponível em <https://www.charliechaplin.com/en/articles/42>. Acesso em: 02.02.2021.



RELICI

102

é dito não seja entendível. *Charlot* canta uma música numa língua que não existe e, se não fosse o momento em que a rapariga órfã escreve a letra num dos punhos da camisa, não saberíamos de todo sequer a história. *Charlot* antes da apresentação ao público, ensaia a música, mas Chaplin não nos permite ouvi-lo. Quando *Charlot* está a perante o público e repara que não tem a sua cábula, a rapariga diz-lhe «Sing!! Never mind the words.»⁴⁹, numa alusão clara de desvalorização das palavras, naquilo que pode ser entendido como uma crítica ao cinema falado. De notar que a atuação de *Charlot* é um sucesso mesmo tendo cantado num dialeto que ninguém percebe, tendo a sua performance artística mímica sido suficiente para conquistar e cativar o público. Não poderá esta ser mais uma forma de Chaplin sublinhar a sua opinião sobre o cinema falado?⁵⁰ Chaplin usa com mestria o som mas deliberadamente exclui a fala em *Tempos Modernos*. Entendia que a fala não trazia nada de novo a um filme, era como transformar o cinema em teatro filmado⁵¹ e tinha a convicção de que seria prejudicial para a interpretação pantomima, que era tão sua característica. A esse propósito Chaplin afirmou:

[...] se eu fizesse um filme falado, por melhor que fosse nunca superaria a qualidade artística das minhas pantomimas. Muito conjecturei que vozes seriam as adequadas ao meu tipo de vagabundo [...]. Mas não teve jeito. Se eu falasse na tela, tornar-me-ia um comediante como qualquer outro.⁵²

Chaplin sabia que foi exatamente isso que o catapultou para o sucesso, acreditava que a sua incrível habilidade de comunicar através de gestos e mímica é que deu a *Charlot* a enorme visibilidade e notoriedade e temia que a fala pudesse

⁴⁹ Ver tradução na nota de rodapé 53.

⁵⁰ Acerca do cinema falado, Chaplin disse «Com o êxito dos filmes falados, a terra do cinema perdera o encanto e a vida descuidosa. Da noite para o dia, o seu ambiente passou a ser o de uma indústria fria e séria. Técnicos de som procediam a adaptações nos estúdios, construindo complexos aparelhos acústicos. [...] equipados como se fossem guerreiros marcianos, viam-se operadores à escuta, tendo fones ajustados às orelhas; ao mesmo tempo, sobre a cabeça das artistas em representação adejavam microfones em hastes que pareciam caniços de pescador. Era uma barafunda que deprimia.» (CHAPLIN, 2015, p. 437).

⁵¹ KUERTEN, 2016, p. 25.

⁵² CHAPLIN, 2015, pp. 446-447.



RELICI

retirar-lhe isso:

De quando em quando, punha-me a pensar na possibilidade de fazer um filme falado, mas essa ideia me enjoava, dando-me conta de que não conseguiria realizar coisa à altura dos meus filmes silenciosos. E significaria abandonar inteiramente o meu tipo de vagabundo. Sugeriam-me que eu o fizesse falar. Era inadmissível, pois a primeira palavra que pronunciasse transformá-lo-ia noutra pessoa. Além disso, era figura de cena muda, que lhe deu vida e o vestiu com seus farrapos.⁵³

Aliás, Chaplin acreditava que no momento em que *Charlot* falasse seria o fim da personagem, algo que efetivamente ocorreu, dado que *Tempos Modernos* foi o último filme em que este entrou. Durante 22 anos, *Charlot* nunca precisou da palavra para ser compreendido, aplaudido e idolatrado pelo público, sendo este o filme que determina o seu desaparecimento dos grandes ecrãs⁵⁴.

Tempos Modernos é um filme sonoro, onde a fala é rejeitada enquanto instrumento de interpretação e aparece associada às máquinas, de uma forma impessoal, mecanizada e até quase como robótica. Fazendo uso do som, Chaplin também explora ferramentas típicas da linguagem do cinema mudo, como os intertítulos, a leitura labial e a pantomima. Chaplin resiste ao uso da fala, transmite mensagens sobre a sua posição ao longo do filme mas também expõe a pressão exterior que sente. Podemos fazer essa leitura, por exemplo, quando *Charlot* é advertido pelo dono do café/restaurante de que ao menos espera que ele saiba cantar. E *Charlot* não sabe cantar, apesar de ter dito que sim, *Charlot* não se sente confortável mas é impelido a fazê-lo. Podemos ver esta situação como uma analogia a Chaplin que não quer fazer uso da fala mas sente que não tem alternativa senão

⁵³ CHAPLIN, 2015, p. 421.

⁵⁴ LEITE, Laís Gaspar. **Tempos Modernos (1936), de Charles Chaplin: a última cena do vagabundo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2015, p. 31. Disponível em <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/20450>. Acesso em: 06.01.2021.



RELICI

104

ceder. No fim do filme, quando Ellen questiona *Charlot* «What's the use of trying?»⁵⁵ é mais um momento que pode ser interpretado com um duplo significado. De que vale tentar resistir ao uso da fala? E *Charlot* responde «Buck up – never say die. We'll get along!»⁵⁶ poderá ser Chaplin com uma mensagem de esperança, que ainda poderia ter futuro e que tudo correria bem nesta nova realidade do cinema com fala? E o filme termina com as duas personagens confiantes, sorrindo, atrás dos seus sonhos e futuro, apesar do caminho ser aparentemente longo.

André Bazin, a propósito desta temática do som em *Tempos Modernos*, deixa-nos uma reflexão interessante e pertinente:

É verdade que em 1936 novos estilos cómicos haviam se imposto com o cinema falado. De um lado o da comédia norte-americana (Frank Capra), de outro o delírio absurdo dos Irmãos Marx e de W.C. Fields. O filme de Chaplin, além de completamente mudo, parecia então obsoleto e anacrônico! Mas o tempo, ao apagar as perspectivas, restitui-lhe seu classicismo, revelando claramente que, para além dos estilos, o que importa é o estilo. E mais que o estilo, o gênio.⁵⁷

ANÁLISE FÍLMICA DE TEMPOS MODERNOS: ALGUNS EXEMPLOS

Vanessa Sousa Dias refere que «o Cinema da Era do Cinema Mudo permite-nos compreender a fé absoluta que é colocada nas imagens enquanto veículo de comunicação: aprendemos aqui que é possível contar uma história, com pouco ou nenhum recurso à palavra, seja ela oral ou escrita.»⁵⁸. Observemos, a título de exemplo, um momento em que o realizador Charlie Chaplin optou por intercalar duas imagens que não se relacionam no tempo e no espaço, utilizando a técnica de montagem⁵⁹. Referimo-nos à cena, já anteriormente descrita, da imagem

⁵⁵ «De que adianta tentar?» (tradução).

⁵⁶ «Anima-te, nunca desistas. Nós vamos conseguir!» (tradução).

⁵⁷ BAZIN, 2015, p. 26.

⁵⁸ DIAS, 2015, p. 6.

⁵⁹ «A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de



RELICI

105

de um rebanho de ovelhas seguida de uma segunda imagem, de uma massa de operários saídos do metro a caminho da fábrica. Conforme refere René Gardies, Chaplin, com um simples plano que interrompe o curso da diegese, produziu um efeito de sentido, criando uma célebre metáfora ao “montar” lado a lado essas duas imagens⁶⁰. Sem um único comentário escrito, a montagem produziu sentido.

A noção do plano ocupa grande parte do imaginário do cinema, conforme afirma Gardies. Existe, portanto, uma escala tradicional de planos. Gardies descreve-os, desta forma:

Para além do Plano Geral, que coloca uma personagem no meio de uma paisagem vasta, encontramos sucessivamente, ao delimitarmos o espaço filmado: Plano de Conjunto, Plano Médio, Plano Americano, Plano Aproximado, Grande Plano e Plano de Pormenor.⁶¹

Observemos uma parte do final do filme: após o intertítulo⁶² «Dawn.»⁶³ vemos uma estrada, numa zona certamente remota, e a câmara conduz-nos para os protagonistas que estão sentados na berma. Este é um plano sequência porque notamos duas escalas de planos: começa por ser um plano de conjunto a que sucede um plano médio. O plano de conjunto assume uma função narrativa que nos permite contextualizar as personagens no espaço (Figura 20). Percebemos que se encontram na berma de uma estrada, sem trabalho e sem casa, sem um rumo definido. O plano médio permite-nos, de seguida, observar o que estão a fazer os dois protagonistas e, será essencial, para assistirmos ao desenrolar da ação (Figura 21). Quando a câmara se aproxima da ação que está a ser filmada, somos convidados a acompanhar os movimentos apenas da protagonista. Esta é uma

antemão. [...] A montagem pode [...] produzir [...] efeitos figurais, [...] podendo, por exemplo, estabelecer uma relação de metáfora [...].» (AUMONT & MARIE, 2003, pp. 195-196).

⁶⁰ GARDIES, 2008, p. 41.

⁶¹ Ibid., p. 17.

⁶² O intertítulo situa o espetador no tempo. É essencial para que se compreenda a evolução da narrativa. (DIAS, 2015, p. 6).

⁶³ «Amanhecer.» (tradução).



RELICI

106

abordagem recorrente na obra de Chaplin. Nessa sequência, a protagonista olha diretamente para a câmara e chora. Com a entrada de *Charlot* na cena confortando Ellen, a protagonista olha, novamente, para a câmara (Figura 22) e surge novo intertítulo «What's the use of trying?»⁶⁴.



Fig. 20– Uma estrada remota



Fig. 21 – Charlot e Ellen sentados na beira da estrada



Fig. 22 – Ellen a olhar para a câmara de filmar

Ora, conforme refere Vanessa Sousa Dias, «é de extrema importância assinalar que olhar para a câmara não é característico do Cinema Narrativo Clássico, pelo contrário: é necessário que todos os dispositivos cinematográficos sejam “invisíveis” e que não criem ruídos desnecessários que quebrem ou

⁶⁴ Ver tradução na nota de rodapé 73.



RELICI

107

interpelem a narrativa.»⁶⁵. No entanto, Chaplin recorre a esta técnica teatral⁶⁶ com o objetivo claro de interagir com o espectador e, nesta cena em particular, convoca-o a participar na ação, a sentir e a tomar as dores que o olhar de Ellen para a câmara suscita.

Podemos referir ainda a forma hábil como Chaplin nem sempre precisa de recorrer a planos de pormenor, para evidenciar determinados elementos a que pretende dar destaque. Um exemplo ilustrativo disso é a cena em que observamos *Charlot* a patinar, de olhos vendados, numa zona da loja, aparentemente em obras. Esta realidade é-nos apresentada através de um plano de conjunto onde sobressai uma placa que alerta para o perigo do local. O elemento aparece à frente dos restantes que compõem o plano, o que lhe dá a relevância pretendida.

Tempos Modernos é um filme a preto e branco mas isso não significa que não foi possível trabalhar a noção de passagem do tempo e a emoção nas diferentes cenas. Chaplin, com mestria, manipulou a intensidade do claro/escuro, para nos dar esse contexto e significância. Os momentos alegres e felizes, por exemplo, têm tons mais claros, os momentos mais densos e dramáticos, têm uma carga visual mais escura. O amanhecer e o anoitecer também acompanham a natural evolução do mais claro para o mais escuro.

Uma nota interessante para a forma como Chaplin introduz a componente de texto no seu filme. Faz uso dos intertítulos, uma ferramenta muito usada no cinema mudo e estes aparecem, pontual e estrategicamente, para indicar ações e informações adicionais (Figura 23), situar espacialmente uma cena (Figura 24) e para mostrar a fala de personagens (Figura 25). É criteriosa a sua utilização e fornece ao espectador apenas o que Chaplin entende ser útil e complementar.

⁶⁵ DIAS, 2015, p. 8.

⁶⁶ Charles Chaplin iniciou a sua carreira nos palcos do teatro pelo que é compreensível que tenha transportado para o cinema a relação de contato direto e imediato com o público que o teatro contempla.



RELICI

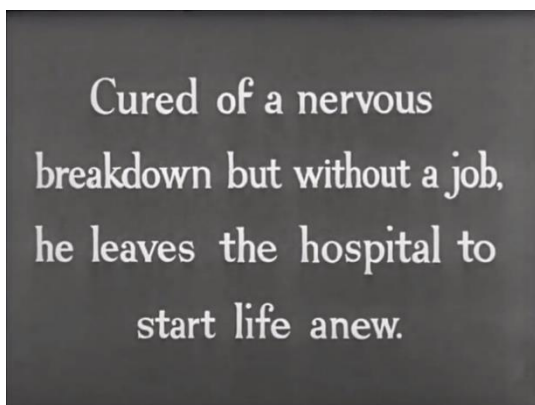


Fig. 23 – Intertítulo informa a situação de *Charlot*

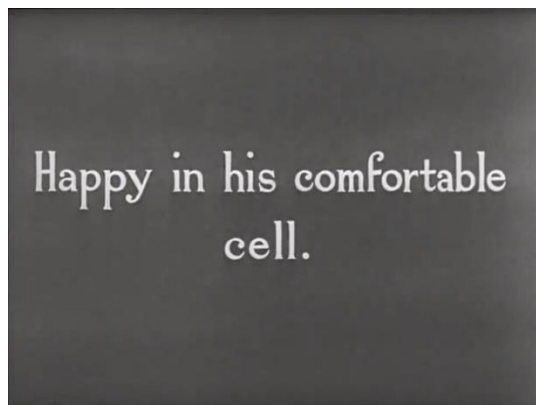


Fig. 24 - Intertítulo anuncia que *Charlot* está numa cela

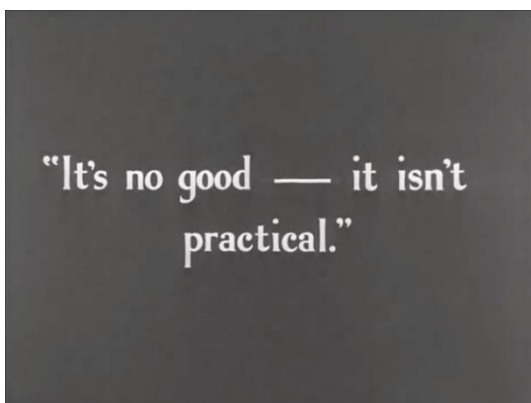


Fig. 25 – Intertítulo representa a fala do Presidente da fábrica

Para além disso, entrega-nos informação extra através de texto presente na própria cena, seja de uma forma mais subtil ou discreta. Podemos dar dois exemplos disso mesmo. Quando *Charlot* está preso, na sua cela, confortavelmente a ler um jornal, temos noção do que se passa no exterior através das notícias em relevo (Figura 26). Acreditamos que há uma intencionalidade na forma como esta informação nos é fornecida e que é disponibilizada para que o espectador, atento, faça a partir daí uma leitura e dedução. Outro exemplo, desta vez de uma forma direta, é quando Ellen escreve a letra da música num dos punhos de *Charlot*.



RELICI

109

Chaplin tendo colocado a personagem a cantar, fá-lo de forma a que não seja perceptível uma única palavra. Para que ao menos o espectador pudesse perceber o tema, sobre o que seria a música, fornece de antemão a letra.



Fig. 26 – Pormenor da capa do jornal que Charlot lê

CONSIDERAÇÕES FINAIS

René Gardies fez notar que «[...] os filmes que interessam ao historiador estão geralmente ligados a questões sociais ou políticas tratadas num tom sério e até trágico [...]», acrescentando, porém, que esse campo de interesse não está interdito ao humor e à caricatura, recorrendo a Christian Delage que afirmara «[...] Chaplin intervém diretamente através do cómico burlesco na “grande história” tanto política (*O Grande Ditador*) como social (*Tempos Modernos*) [...]»⁶⁷. É, assim, compreensível que a obra de Chaplin tenha merecido, desde sempre, uma atenção e interesse particular não apenas de teóricos e investigadores de cinema, mas igualmente de sociólogos e de historiadores.

Recorrentemente vemos *Tempos Modernos* a ser dado como exemplo de um filme de crítica ao capitalismo industrial do início do século XX, ao poder das máquinas sobre o homem, à exploração do homem pelo homem e, isso, é algo

⁶⁷ GARDIES, 2008, p. 48



RELICI

110

indesmentível. André Bazin refere que Chaplin, em *Tempos Modernos* afirmou claramente estar ao lado do homem, contra a sociedade e suas máquinas, apesar de considerar que essa afirmação não se situava no plano da política ou da sociologia, mas apenas no da moral, e sempre por meio do estilo⁶⁸. Todavia, pelo caminho, parece que descuramos esse “estilo” que Bazin refere, ou seja, a autenticidade e a genialidade do filme enquanto objeto artístico. Por isso, neste trabalho, procuramos ir além da mensagem “moral” de *Tempos Modernos* e reencontrarmo-nos nesse objetivo.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Giovanni. A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. **Artcultura**, vol. 7 (10), 2006, pp. 65-81. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1284>. Acesso em: 03.01.2021.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3q46sH0>. Acesso em: 02.02.2021.

BAZIN, André. **Charlie Chaplin**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CHAPLIN, Charles. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

DIAS, Vanessa Sousa. O Cinema está à tua espera: Charlie Chaplin – O Garoto de Charlot. **Plano Nacional de Cinema**. Lisboa: MEC, 2015. Disponível em <https://bit.ly/3oXNgcz>. Acesso em: 22.12.2020.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

⁶⁸ BAZIN, 2015, p. 23.



RELICI

111

FRANÇA, José-Augusto. **O Essencial sobre Charles Chaplin**. Lisboa: INCM, 2015. Disponível em <https://bit.ly/3nNfaaB>. Acesso em: 22.12.2020.

GARDIES, René (org.). **Compreender O Cinema e as Imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **A Era das Revoluções**. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

KUERTEN, Ingrid Lima. **"Never mind the words!" a crítica de Charles Chaplin ao cinema sonoro em Modern Times**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/179551>. Acesso em: 04.01.2021.

LEITE, Laís Gaspar. **Carlitos e o jogo cênico de Chaplin, na narrativa de Tempos Modernos (1936)**. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2019. Disponível em <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.658>. Acesso em: 06.01.2021.

LEITE, Laís Gaspar. **Tempos Modernos (1936), de Charles Chaplin: a última cena do vagabundo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2015. Disponível em <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/20450>. Acesso em: 06.01.2021.

THOMPSON, E. P.. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

FILMOGRAFIA

CHAPLIN, Charles (realiz.) (1936). **Tempos Modernos**. [DVD]. (s/l): Warner Bros, 2003.

WEBGRAFIA

Charlie Chaplin. **Smile Lyrics**. Disponível em <https://www.charliechaplin.com/en/articles/42>. Acesso em: 02.02.2021.

RTP. **Sydney, O Outro Chaplin** (Sinopse e ficha técnica). Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p38006>. Acesso em: 02.02.2021.