

DISCURSOS NA HISTÓRIA, DISCURSOS SOBRE A HISTÓRIA: UMA REFLEXÃO SOBRE “O GRANDE DITADOR” E “MONSIEUR VERDOUX”

Diogo Rossi Ambiel Facini – diogo.facini@hotmail.com
Doutorando em Linguística Aplicada no IEL/Unicamp

RESUMO: Neste artigo, é realizada uma reflexão sobre a relação entre o ator/diretor Charles Chaplin e a história. Esta reflexão ocorre através da discussão de dois filmes do cineasta: *O Grande Ditador* (The Great Dictator), de 1940, e *Monsieur Verdoux* (idem), de 1947. Na discussão, são destacados dois elementos. Primeiramente, os personagens principais interpretados por Chaplin: Hynkel, de *O Grande Ditador*, um dos dois personagens interpretados pelo ator no filme, ao lado do barbeiro judeu; e Verdoux, de *Monsieur Verdoux*. Em segundo lugar, é dado destaque aos discursos que são ditos no final das duas obras, que indicam momentos em que os personagens se expressam e se posicionam a respeito dos seus tempos e em que indicam possibilidades de novos tempos (ou a falta delas): o primeiro, pelo barbeiro judeu (ou Charles Chaplin), e o segundo, por Verdoux. Cada discurso é abordado, inicialmente, em suas características e especificidades, principalmente a relação de Chaplin com os seus tempos. Além disso, os discursos também são comparados, com objetivo de observar como a visão e o posicionamento do diretor podem ter mudado na passagem entre um filme e outro. Para esta reflexão, são trazidos, principalmente, textos que auxiliam a observar a relação entre Charles Chaplin e a história, principalmente leituras sobre a obra do cineasta, entre os quais se destacam críticas, análises e reflexões sobre *O Grande Ditador* e *Monsieur Verdoux*. Além dessas obras, são trazidas outras de variados campos do conhecimento, que também contribuem para a discussão (história, sociologia, política, tradução).

PALAVRAS-CHAVE: O Grande Ditador; Monsieur Verdoux; Discursos; História.

1 INTRODUÇÃO

Charles Spencer Chaplin é um artista múltiplo e multifacetado, que exerceu as funções de ator, diretor, roteirista, produtor e compositor de trilhas sonoras. Além disso, sua obra é numerosa e variada, passando por dramas (*Casamento ou Luxo* [A Woman from Paris], de 1923, e *Luzes da Ribalta* [Limelight], de 1952), comédias despreziosas (quase toda a sua obra inicial) ou mesmo comédias românticas (*Luzes da Cidade* [City lights], de 1931). No entanto, pode-se dizer que a partir de *Tempos Modernos* (Modern Times, 1936), o diretor adotou um direcionamento mais explicitamente voltado para questões sociais e políticas, em uma abordagem que mistura à sua tradicional comédia elementos de sátira, crítica e mesmo ironia (que iria adquirir contornos mais amargos com o tempo). Essa abordagem iria prevalecer, em maior ou menor grau, ao longo de

praticamente toda a obra final do autor; seria interrompida apenas no seu filme final, *Uma Condessa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*), de 1967, uma comédia leve e despreziosa.

Esse direcionamento mais explícito ao “social” foi acompanhado de uma transformação importante no cinema, que influenciou a obra de Charles Chaplin: a mudança do cinema silencioso/mudo para o sonoro/falado¹. Era como se o som, representado principalmente pela fala, ao mesmo tempo influenciasse e fosse influenciado por uma ação do autor Chaplin no sentido de se posicionar de alguma forma sobre os problemas e questões de seu tempo. Era necessário usar a linguagem (verbal) para tentar dar um novo alento ao seu público. Era preciso dizer algo.

Desse modo, a relação linguagem-história-Chaplin é um aspecto importante dentro da obra do autor. Uma discussão dessa relação pode ser significativa tanto para estabelecermos novos olhares sobre a obra do cineasta quanto para analisarmos os diálogos que uma das grandes figuras da arte do século 20 estabeleceu com sua história, política e cultura. Temos aqui um ator e cineasta que procurou utilizar a linguagem criticamente, de modo a tentar compreender a sua realidade e trazer novos questionamentos em relação a ela.

O Grande Ditador (*The Great Dictator*), de 1940, e *Monsieur Verdoux* (idem), de 1947, são duas obras faladas do cineasta que trazem esse diálogo com a sua história de maneira explícita. Essas duas obras, inclusive, apresentam duas semelhanças bastante interessantes no modo como os diálogos são articulados: Em primeiro lugar, ambos os filmes trazem na própria constituição dos personagens interpretados por Chaplin alguns elementos críticos do cineasta com relação aos seus tempos. Em segundo lugar, e aqui a presença da linguagem como elemento do diálogo é mais clara, há a presença em ambas as obras de momentos em que Chaplin realiza discursos, discursos esses em que o cineasta se posiciona e se manifesta abertamente sobre os seus tempos. E são justamente essas duas obras que discutiremos neste artigo. A observação desses filmes, principalmente dos seus discursos, além de permitir uma observação dos questionamentos do autor, oferece uma visão interessante da mudança da postura do cineasta com relação aos seus tempos no período entre os dois filmes. Assim, as diferenças entre os discursos indicariam, mais do que momentos históricos distintos, mudanças na percepção (e na reação) de Chaplin com relação a esses momentos.

Primeiramente, é apresentado o filme *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*) e são discutidos alguns elementos do personagem Adenoid Hynkel, sócia de Adolf Hitler no filme; nessa

¹ Tradicionalmente, considera-se que o cinema sonoro começou com o lançamento do filme *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), em 1927. Com relação à obra de Chaplin, essa mudança do filme silencioso para o sonoro se daria de fato, completamente, apenas em *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*), em 1940. No entanto, *Tempos Modernos* (*Modern Times*), apesar de ser considerado historicamente um filme silencioso, é uma produção híbrida. O filme apresenta os tradicionais letreiros dessa forma inicial do cinema, além de um silêncio quase total de Carlitos, mas também já contém (poucas) falas, efeitos sonoros e música. *Luzes da Cidade* (*City Lights*), filme anterior, também já contém trilha sonora musical e efeitos sonoros.

discussão é dado destaque a um elemento bastante sutil, que relaciona sátira e satirizado. Em seguida, é trazido o discurso final desse filme, que aponta para alguns posicionamentos de Chaplin com relação a seus tempos e possibilidades de novos tempos. Posteriormente, são apresentados alguns elementos de *Monsieur Verdoux*, principalmente algumas características do personagem principal, e é trazido o seu discurso. Esse discurso, entre outros aspectos, é abordado em suas diferenças com relação ao discurso final de *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*).

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

2.1 OS DITADORES E OS BIGODES

O filme *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*), lançado em 1940, é uma das obras mais importantes de Chaplin, talvez o momento mais explícito em que o cineasta lidou com os seus tempos e tentou agir de alguma forma com relação a eles. Nesse sentido, o filme é uma obra bastante peculiar na história do cinema, que só existiu devido à relação e mesmo ao confronto de Chaplin com o ditador Adolf Hitler:

Além dos méritos particulares como filme, *O grande ditador* segue na história do século XX como um fenômeno sem precedentes e como um estranho incidente simbólico. O maior palhaço e a personalidade mais amada de sua época desafia diretamente o homem que mais destilou o mal e a miséria humana na história moderna. (ROBINSON, 2011, p. 495).

Além disso, trata-se de uma das obras bem sucedidas de Chaplin, a mais bem sucedida financeiramente, já que o filme, nas palavras do próprio diretor, “foi o de maior renda entre todos os meus”. (CHAPLIN, [1964] 2012, p. 458). No entanto, apesar do sucesso, esse enfrentamento de Chaplin provocou muita polêmica, e mesmo antes de seu lançamento, no período de produção. O cineasta esclarece, mencionando inclusive perseguições a ele:

Durante a produção de *O grande ditador*, comecei a receber cartas malucas e o número delas foi crescendo quando o filme ficou pronto. Alguns dos seus autores ameaçavam atirar bombinhas malcheirosas nos cinemas e cortar a tela onde quer que a película fosse exibida; outros prometiam provocar distúrbios. A princípio cogitei de avisar a polícia, mas o noticiário a respeito afastaria os espectadores. (p. 437).

Segundo Glenn Mitchell (1997, p. 120), na época Hitler não era muito ridicularizado por meios “oficiais”, apenas por parte do público. Os governos buscavam agradá-lo, e procuravam ansiosamente não provocar a sua raiva. No entanto, pode-se dizer que Hitler, antes de qualquer reação do cineasta, já sentia o poder subversivo dos seus filmes, que passaram a ser proibidos no meio dos anos 30. Esse poder subversivo seria de fato usado, e diretamente contra Hitler, como

veremos adiante. Chaplin, desse modo, pisava em um terreno complexo, perigoso, e somente o fato de produzir de um filme sobre Hitler já indicava um movimento ousado por parte do diretor.

Mas como Chaplin poderia enfrentar Hitler? Ou ainda, o que o cineasta poderia fazer? Alain Philippon discute:

Que peut un artiste face à un dictateur? Pas grand-chose. Ou plutôt: sur quel terrain peut-il l'attaquer, et avec quelles armes? Le trait de génie de Chaplin est d'abord d'avoir compris qu'il ne pourrait affronter Hitler qu'à condition de trouver un terrain commun avec lui. Ce terrain, c'est le spectacle. Si quelque chose a pu permettre à Chaplin d'oser se mesurer (car c'est bien de cela qu'il s'agit) avec Hitler, c'est d'avoir compris que la politique d'Hitler faisait plus que passer par le spectacle, qu'elle était spectacle, qu'Hitler était le sinistre organisateur d'un spectacle aussi gigantesque que morbide, avec ses immenses rassemblements de foules, ses défiles, son goût de l'apparat². (PHILIPPON, 2003, p. 243).

Vemos que Chaplin encontra um lugar comum para enfrentar Hitler, e um lugar em que o cineasta é por sinal uma autoridade: o campo do espetáculo. Chaplin ataca o ditador nazista em um campo que de se certa forma tinha sido apropriado pelo ditador, já que foi usado para fins muito diversos que a diversão e a arte talvez inerentes ao espetáculo, como o realizado por Chaplin.

Nesse sentido, pode ser produtivo lembrar, mesmo que rapidamente, da discussão proposta por Walter Benjamin ([1955] 2015, pp. 34-36) com relação à estetização da política e à politização da arte. Para Benjamin, o fascismo “vê sua salvação não em fazer valer o direito das massas, mas em permitir que elas se manifestem” (p. 34). Desse modo, o fascismo elimina os direitos da população, entre os quais o autor destaca o direito de mudar as relações de propriedade. Como uma forma de contornar a situação e de se manter, esse regime dá às massas alguma possibilidade de manifestação, mas uma manifestação voltada para próprio regime, principalmente para os seus líderes maiores, os ditadores. Essa manifestação se dá nos grandes comícios, nos grandes desfiles militares, nas exaltações públicas dos ditadores, o que de certa forma transforma a política em um grande teatro, um grande espetáculo o qual a população assiste e para o qual também colabora, ainda que dentro dessas grandes limitações de ação. Para Benjamin, a resposta à estetização da política seria a politização da arte, ou seja, um uso da arte que não ignorasse as condições econômicas, políticas e materiais em que ela se insere. Um uso da arte que, ao contrário de favorecer

² Tradução minha: “O que pode um artista diante de um ditador? Não muita coisa. Ou melhor: Sobre qual terreno pode o artista atacá-lo, e com quais armas? O traço de gênio de Chaplin é o de primeiramente ter compreendido que ele somente poderia enfrentar Hitler na condição de encontrar um terreno comum com ele. Esse terreno é o espetáculo. Se alguma coisa pôde permitir a Chaplin de ter a ousadia de se medir (porque é bem disso que se trata) com Hitler, é o fato de ter compreendido que a política de Hitler fazia mais do que passar pelo espetáculo, mas sim que ela era o espetáculo, que Hitler era o sinistro organizador de um espetáculo tanto gigantesco quanto mórbido, com suas imensas reuniões de multidões, seus desfiles, seu gosto pelo aparato”.

a perpetuação dos regimes autoritários, colaborasse para o aumento dos direitos dos povos e para a derrubada desses regimes. Com base nessa discussão, podemos concluir que Chaplin, ao criticar e satirizar a estetização da política empreendida por Hitler e pelo nazismo, atuaria no sentido de uma politização da arte, de um direcionamento da arte como um meio de crítica e luta política e social.

No filme, Charles Chaplin atua como dois personagens: o barbeiro judeu e o ditador Adenoid Hynkel. O barbeiro judeu, após lutar na primeira guerra mundial, acidenta-se e fica internado até o surgimento e a dominação de Hynkel; além disso, perde a memória (recuperada posteriormente), inicialmente não entendendo o tratamento diferenciado dispensado aos judeus. Hynkel, ditador da Tomania, versão satírica da Alemanha, representa essa tentativa de ridicularização de Hitler. Essa ridicularização ocorre talvez principalmente através dos discursos exagerados de Hynkel, que utilizam o que seria uma tradução homofônica³ do alemão de Hitler. Podemos dizer que nesses discursos é que Chaplin, através de sua fala afetada e violenta endereçada às grandes multidões, realizaria a crítica mais direta à estetização da política no nazismo. A ridicularização de Hitler por Hynkel também aparece em algumas ações fracassadas ao longo do filme, como invenções desastrosas (uma roupa à prova de balas ineficaz, por exemplo), ou nas situações de inferioridade diante de Benzino Napaloni (sátira de Benito Mussolini), ditador de Bactéria (sátira da Itália). O filme apresenta algumas sequências muito conhecidas, entre as quais duas que poderiam estar facilmente presentes nos filmes silenciosos de Chaplin: a dança com o mapa-múndi de Hynkel e uma cena em que o barbeiro judeu realiza o seu serviço ao som e no ritmo da Dança Húngara N° 5 de Brahms. Em ambas as cenas, a ator utiliza principalmente os seus gestos e a interpretação corporal, em criações complexas que mostram como poder e beleza podem se misturar e, no caso da dança de Hynkel, inclusive indicar os caminhos perigosos que podem haver nessa mistura⁴. Talvez o elemento mais significativo no enredo seja a semelhança entre

³ Arlindo Machado define tradução homofônica como a que “procura manter a mesma sonoridade do texto original, desprezando-se os aspectos semânticos” (MACHADO, 1993, p. 177). Em outras palavras, a tradução homofônica é uma variedade de tradução que busca trazer aspectos da sonoridade de uma língua (significantes) para outra língua, deixando em segundo plano o conteúdo linguístico das palavras e expressões (significado). Pode ser observado ou construído um significado em uma perspectiva mais ampla, levando-se em conta elementos contextuais e pragmáticos, como os gestos e a expressão corporal de Chaplin, no caso desse filme. Em o Grande Ditador, a tradução homofônica do alemão por Hynkel acontece principalmente na cena do discurso do ditador, presente mais ao início do filme, quando ele usa uma “língua” que lembra a sonoridade do alemão, mas que não traz os seus sentidos.

⁴ Como Benjamin Click (2013, p. 201) discute, há nessa cena uma incongruência entre performance e intenção: a dança de Hynkel é graciosa e encantadora; no entanto, as intenções do ditador (que se imagina “imperador do mundo”) não são nada amistosas.

Adenoid Hynkel e o barbeiro judeu. Essa semelhança é determinante para aquela que é uma das cenas mais importantes do filme, a do discurso final, que será abordada mais adiante⁵.

Na discussão deste artigo, damos destaque a um dos personagens de Chaplin, Adenoid Hynkel. Como veremos a seguir, a própria constituição do personagem indica as relações e os conflitos do cineasta com os seus tempos.

Nesse sentido, é fundamental um artigo escrito por André Bazin, “O Pastiche ou o posticho, ou o nada por um bigode” (BAZIN, [1945] 2006). Bazin destaca o que talvez seja o motivo principal de *O Grande Ditador* (The Great Dictator): o confronto entre Charles Chaplin (ou Carlitos) e Adolf Hitler. Bazin, porém, traz uma abordagem diferente para esse filme (e o enfrentamento contido nele). Para o autor, o conflito acontece em um campo mais simbólico, mas não menos perigoso, que envolve dois “adereços” de seus personagens: os seus bigodes. Segundo Bazin ([1945] 2006), Carlitos, o clássico personagem de Chaplin, levou à criação de vários imitadores, que pouco sobreviveram ao teste do tempo. Um deles, no entanto, não só sobreviveu, como viu a sua fama aumentar ao longo dos anos. Esse imitador de Carlitos, na visão do crítico francês, era Adolf Hitler. O bigode foi o elemento fundamental da imitação, o traço distintivo de Carlitos que Hitler usurpou em quase que um roubo de identidade, uma impostura, do clássico personagem. Porém, Carlitos percebeu essa impostura e não demorou a agir, em uma ação de retomada de sua própria identidade.

Podemos dizer que o filme acompanha um movimento desde o surgimento do impostor Hitler até a resposta de Carlitos de retomada de seu elemento, o bigode. Bazin descreve esse movimento:

A dialética é sutil, mas irrefutável, a estratégia, invencível. Primeiro passo: Hitler pega o bigode de Carlitos. Segunda rodada: Carlitos recupera seu bigode, mas este já não era mais apenas um bigode ao estilo de Carlitos, havendo se tornado, nesse ínterim, um bigode ao estilo de Hitler. Retomando-o, Carlitos conservava uma hipoteca da própria existência de Hitler. Arrastava com ele essa existência, dispunha dela a seu bel-prazer. (BAZIN, 2006, p. 28).

Essa estratégia de Carlitos repousa na figura criada por ele, o seu Grande Ditador: Adenoid Hinkel. “Pois o que é Hinkel senão Hitler reduzido à sua essência e privado de sua existência? Hinkel não existe” (p. 28). Chaplin constrói o personagem utilizando-se de elementos que compõem a figura de Hitler, mas “numa conjuntura vazia de sentido, privada de qualquer justificação existencial”, o que levaria Bazin a chamá-lo de “ser de puro nada”. Poderíamos até acrescentar, pensando na relação de Chaplin e sua obra com a história: Hinkel é Hitler sem história.

⁵ Para uma leitura mais completa e detalhada do enredo de *O Grande Ditador* (The Great Dictator), recomendo a leitura do verbete do filme em *The Chaplin Encyclopedia*, de Glenn Mitchell (1997, pp. 116-123).

Não entanto, essa criatura chamada Hinkel, como consequência da retomada do bigode de Carlitos, acaba adquirindo para Bazin um estado mais permanente do que a figura do próprio Hitler, que perde sua autonomia: “é ele que se torna o ser acidental, contingente, em suma, alienado de uma existência de que o outro se alimentou, sem ter esse direito, e que a destruiu ao absorvê-la” (p. 30).

Tudo isso, todo esse movimento de roubo, criação e retomada se daria, segundo o autor, devido a um único elemento: o bigode. Não deixa de ser curioso observarmos que essa “semelhança” entre os personagens foi o que permitiu tanto a existência de qualquer tipo de embate entre Chaplin e Hitler quanto a criação do próprio filme. Desse modo, é observada uma relação intrínseca entre o filme e sua história, sua política e os conflitos do seu tempo. Logicamente, não queremos dizer com isso que outros filmes não possuiriam relações com a história (todos possuem), mas sim apontar o estatuto especial de *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*), cuja existência dependeu intimamente dos vínculos de Chaplin com a história e mesmo de elementos fortuitos, como uma semelhança entre Carlitos e Hitler. A visão de André Bazin aponta esse filme não como uma simples representação, leitura de um tempo, não como um relato de um conflito, mas como o próprio conflito. Não como uma história (no sentido de texto, relato), mas como a própria História, a própria ação de Chaplin, contando-se, sendo contado, e agindo na defesa de seu patrimônio: Carlitos e o seu bigode (e de mais ninguém).

Aqui, na construção dessa paródia-do-Hitler-que-paródia-Carlitos, Adenoid Hynkel, as linguagens estão sempre presentes e participam ativamente. E, talvez inesperadamente, o próprio bigode pode ser entendido em termos linguísticos: ele, muito além de um elemento corporal sem importância, um simples “adereço” do rosto, pode ser lido como um significante de um processo de criação e significação muito poderoso. O bigode, nesse contexto, é uma materialidade que provoca ou ajuda a provocar efeitos bastante complexos; atua seja na construção do humor e de uma beleza estética, seja como elemento definidor da identidade de um personagem e de toda uma obra.

A complexidade desses usos do bigode, dessa luta de identidades, pode ser observada no comentário de Ursula Rösele, que aponta ainda para alguns elementos e questões que veremos a seguir, no discurso final:

Chaplin inicia uma expressão matemática e faz dela poesia e manifesto. Chaplin + Carlitos + o barbeiro judeu + Hitler + Hynkel = ? Como se compreendes a impossibilidade de se determinar o que existe entre a proximidade e a distância. O bigode escorrega de face em face e resulta em um monstro, um homem comum, toda uma raça, um dogma, um dos maiores artistas, a humanidade inteira. Não é à toa que, quando é confundido com Hynkel, o barbeiro sobe ao palco e convoca Chaplin à cena. Não é à toa que Chaplin se apropria de recursos até ingênuos em seu discurso e cola aquele bigode na câmera para igualar-se a

toda a humanidade. Como se nos dissesse: não cometamos a ousadia de desmembrar este bigode, guardemo-lo inteiro para que possamos ousar enfrentá-lo. (RÖSELE, 2012, p. 106).

2.2 DISCURSOS COMO AÇÃO

Em *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*), além desse uso de elementos mais visuais (como o bigode), a linguagem verbal também é trazida por Chaplin de maneira crítica e ativa com relação aos seus tempos. Essa utilização da linguagem verbal se dá de forma mais marcante em um momento específico do filme, presente em seu final.

O barbeiro judeu, que estava preso em um campo de concentração, foge, vestido com uniformes militares. Hynkel estava em um barco caçando patos, em uma atividade realizada para disfarçar a sua presença e aguardar o momento de invadir Osterlich, referência paródica à Áustria. Hynkel, ao dar um tiro, cai do barco. Os guardas do campo de concentração o confundem com o barbeiro judeu e o prendem. Os soldados de Tomania, por outro lado, confundem o barbeiro judeu com Hynkel, quando ele caminhava por uma estrada que dava para a fronteira de Osterlich. O que o barbeiro, tomado por Hynkel, não sabia, era que ele estava marchando para a dominação de outro país, e, fato mais dramático, ele era o dominador, o conquistador. Já em Osterlich, ele é levado a um palanque, onde o aguarda uma multidão. Ele deve fazer um discurso. Teme. Mas deve falar, é a única esperança que resta. Podemos dizer que essa é a primeira vez de fato em que a linguagem verbal é usada ostensivamente no filme, algo bastante diferente das falas quase “por obrigação”⁶ presentes ao longo da obra ou da tradução homofônica do alemão de Hitler por Hynkel. Segue a fala⁷:

Sinto muito, mas não pretendo ser um imperador. Não é esse o meu ofício. Não pretendo governar ou conquistar quem quer que seja. Gostaria de ajudar a todos – se possível -, judeus, o gentio... negros... brancos.

Todos nós desejamos viver para a felicidade do próximo – não para o seu infortúnio. Por que devemos odiar e desprezar uns aos outros? Neste mundo há espaço para todos. A terra, que é boa e rica, pode prover a todas as nossas necessidades.

O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma dos homens... Levantou no mundo as muralhas do ódio... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos

⁶ Digo “por obrigação” devido ao fato de esse ser um filme sonoro/falado, em que a presença das falas é quase um pressuposto. As falas “por obrigação” seriam aquelas mais banais, que não apresentam grandes efeitos artísticos e nem interferem significativamente no enredo do filme.

⁷ As legendas de tradução do filme podem variar consideravelmente. Por isso, optei por trazer a versão já escrita do discurso presente em *Minha Vida*, autobiografia de Chaplin (CHAPLIN, [1964] 2012, pp. 459-461). Na autobiografia, o discurso foi transcrito e reproduzido integralmente, e a sua tradução em uma obra “oficial”, do próprio autor, garante o estabelecimento de uma padronização na tradução.

conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido.

A aviação e o rádio aproximaram-nos muito mais. A própria natureza dessas coisas é um apelo eloquente à bondade do homem... um apelo à fraternidade universal... à união de todos nós. Neste mesmo instante a minha voz chega a milhões de pessoas pelo mundo afora... milhões de desesperados, homens, mulheres, criancinhas... vítimas de um sistema que tortura seres humanos e encarcera inocentes. Aos que podem me ouvir, eu digo: “Não desespereis!” A desgraça que tem caído sobre nós não é mais do que o produto da cobiça em agonia... da amargura de homens que temem o avanço do progresso humano. Os homens que odeiam desaparecerão, os ditadores sucumbem e o poder que do povo arrebataram há de retornar ao povo. E assim, enquanto morrem homens, a liberdade nunca perecerá.

Soldados! Não vou entregueis a esses brutais... que vos desprezam... que vos escravizam... que arregimentam as vossas vidas... que ditam os vossos atos, as vossas ideias e os vossos sentimentos! Que vos fazem marchar no mesmo passo, que vos submetem a uma alimentação regrada, que vos tratam como gado humano e que vos utilizam como carne para canhão! Não sois máquinas! Homens é que sois! E com o amor da humanidade em vossas almas! Não odieis! Só odeiam os que não se fazem amar... os que não se fazem amar e os inumanos. Soldados! Não batalheis pela escravidão! Lutai pela liberdade! No décimo sétimo capítulo de São Lucas é escrito que o reino de Deus está dentro do homem – não de um só homem ou um grupo de homens, mas dos homens todos! Está em vós! Vós, o povo, tendes o poder de tornar esta vida livre e bela... de fazê-la uma aventura maravilhosa. Portanto – em nome da democracia – usemos desse poder, unamo-nos todos nós. Lutemos por um mundo novo... um mundo bom que a todos assegure o ensejo de trabalho, que dê futuro à mocidade e segurança à velhice.

É pela promessa de tais coisas que desalmados têm subido ao poder. Mas, só mistificam! Não cumprem o que prometem. Jamais o cumprirão! Os ditadores liberam-se, porém escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos nós. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos!

Hannah, estás me ouvindo? Onde te encontres, levanta os olhos! Vês, Hannah?! O sol vai rompendo as nuvens que se dispersam! Estamos saindo da treva para a luz! Vamos entrando num mundo novo – um mundo melhor, em que os homens estarão acima da cobiça, do ódio e da brutalidade. Ergue os olhos, Hannah! A alma do homem ganhou asas e afinal começa a voar. Voa para o arco-íris, para a luz da esperança. Ergue os olhos, Hannah! Ergue os olhos!⁸ (CHAPLIN, 2012, pp. 459-461)

⁸ Quando Chaplin menciona Hannah no último trecho, refere-se à personagem Hannah, habitante judia do gueto em que também vive o barbeiro, e de certa forma seu par romântico no filme. Esse direcionamento da fala diferencia um pouco a parte final do discurso, o que levou Benjamin Click (2013, p. 2009) a dividi-lo em duas partes: a inicial, mais longa, voltada a todos os homens, e essa última, voltada mais especificamente a Hannah. Para este artigo, no entanto, a consideração do discurso como um bloco unitário já é suficiente, já que ambas as partes apontam para questionamentos semelhantes por parte de Chaplin com relação aos seus tempos.

Apesar de, em termos de enredo, ser o barbeiro quem tenha subido no palanque e iniciado o discurso, talvez não seja exatamente ele quem fale... O olhar do ator; a sua fala definida e intensa; a tomada longa em close-up, que se aproxima com o passar do tempo e mostra as rugas de um senhor cinqüentenário... Mais do que o dizer de um personagem isolado, podemos dizer que é o próprio Charles Chaplin quem fala; Chaplin convocado pelo barbeiro, como Ursula Röselle indicou acima (RÖSELE, 2012, p. 106), e de certa forma convocado pelos seus próprios tempos. Benjamin Click (2013, p. 187), partindo dos estudos da retórica, ao afirmar que o mundo esperava as primeiras palavras faladas de Chaplin, considera que o cineasta aproveitou um *momento kairótico*. Essa expressão vem do termo grego *kairós*, que indica uma hora certa, uma oportunidade, uma ocasião propícia (CLICK, 2013, p. 209). Apesar de o autor usar a noção de momento kairótico em um sentido um pouco distinto, como uma oportunidade que Chaplin usou para discutir as forças e fraquezas da palavra falada, podemos pensar nessa ideia de momento oportuno para a fala em um sentido mais político e social. Em um contexto tão complexo, conflituoso e tenso, o mundo esperava a manifestação de Chaplin. Esperava que Chaplin dessa sua opinião e sua versão sobre alguns fatos e dilemas contemporâneos. Desse modo, podemos ver esse discurso como uma oportunidade aproveitada pelo seu criador Charles Chaplin, em que ele se utiliza da fala possibilitada pelo cinema sonoro para efetivamente dar um testemunho sobre os seus tempos, sobretudo sobre os seus conflitos políticos e sociais.

No entanto, Chaplin não apenas documenta a situação complicada vivida pelos povos no momento (sobretudo na Europa), vítimas do autoritarismo dos regimes totalitários. O autor vai além, posicionando-se com relação a seus tempos e apontando para a possibilidade de uma nova sociedade, em que os conflitos e as nações fossem superados, a liberdade fosse uma realidade e a tecnologia e o progresso fossem compartilhados por todos. O autor, assim, traz a sua leitura da história, mas uma leitura que de certa forma se converte em escrita, em ação, pois ele se insere e se afirma dentro desse processo histórico e se manifesta explicitamente a favor de novos tempos e novos passos.

Além disso, um ponto fundamental é que o seu discurso não é arrogante, presunçoso, pernóstico. Com relação aos elementos formais e às palavras usadas, o discurso é simples, de fácil compreensão, e essa simplicidade está muito longe de ser um defeito. George Orwell se questiona: “Qual é o dom peculiar de Chaplin? É seu poder de representar uma espécie de essência concentrada do homem comum” (ORWELL, [1940] 2017, p. 38). É essa “essência do homem comum”, essa simplicidade que consegue ser inteligível, e mais que isso, atingir a todos nós, inclusive fisicamente, emocionalmente, que encontramos no discurso. Chaplin se comunica

facilmente conosco, e o que ele diz parece defender e reafirmar o que talvez alguns já tenham esquecido:

Mais do que qualquer truque humorístico, assim creio, o poder de atração de Chaplin reside em sua capacidade de reiterar o fato, encoberto pelo fascismo e, muito ironicamente, pelo socialismo, de que *vox populi é vox Dei*, e que gigantes são uma praga. (ORWELL, 2017, p. 39).

Além disso, é interessante observarmos como o discurso de Chaplin se aproxima fortemente de uma ideia de direitos humanos, e de certo modo prenuncia a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que seria redigida em 1948. O discurso apresenta traços claramente ligados a essa noção, como uma defesa incondicional da liberdade de todos os homens sem distinções e um apelo à democracia, ao bem estar social e ao desenvolvimento humano (em seus sentidos econômicos, políticos, culturais e sociais). Além disso, em termos mais específicos, algo que aproxima bastante o discurso da declaração de 1948 é certa forma de autoevidência (Hunt, [2007] 2009). Chaplin, assim como ocorre nessa declaração, apresenta alguns valores cuja necessidade seria evidente por si só, ou seja, que não precisariam de maiores explicações ou justificativas. A defesa da democracia, da liberdade de expressão e da igualdade entre os homens é, no discurso de Chaplin, um valor básico, fundamental, que é (ou deveria ser) inerente aos homens. Desse modo, a luta por tais valores é encarada não como um sacrifício, como um grande peso para as pessoas, mas sim como a procura por algo comum a todos, algo que todos os homens reconhecem, mas que muitos perderam e precisariam reencontrar.

No entanto, como veremos a seguir, esse “testemunho” de Chaplin iria sofrer algumas transformações com o passar dos tempos. O filme seguinte do autor, *Monsieur Verdoux*, de 1947, é fundamental nesse sentido.

2.3 VERDOUX: QUE VILÃO SOU EU PERTO DE TUDO O QUE SE PASSA?

O próximo filme de Chaplin, lançado sete anos após “O Grande Ditador” é “Monsieur Verdoux”. A obra apresenta algumas particularidades, a começar pelo enredo (inspirado em uma ideia de Orson Welles⁹). Vejamos um resumo do enredo do filme, que se passa na França, no momento posterior à quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929. Com a palavra, Charles Chaplin:

Verdoux é um barba-azul, um bancário insignificante, que tendo perdido o emprego por ocasião da crise econômica planeja habilmente desposar velhas solteironas e apossar-se do seu dinheiro, assassinando-as. Sua mulher legítima é

⁹ Essa informação pode ser conferida nos créditos iniciais do filme.

uma inválida que vive num recanto rural, com o filhinho, sem a mínima suspeita do que faz o marido. Este, depois de cometer mais um dos crimes, torna ao lar, como um bom esposo burguês que teve um dia de grande labuta. Verdoux é um paradoxo de virtude e vício – um homem que, aparando suas roseiras, evita pisar numa lagarta, enquanto lá no fundo do jardim uma das vítimas está sendo consumida num incinerador. A história contém diabólico humorismo, sátira amarga e crítica social. (CHAPLIN, 2012, p. 501).

Monsieur Verdoux foi um filme que teve uma história difícil. Chaplin já não era a celebridade querida em solo americano. Acusações de comunista aumentavam, principalmente após o cineasta, no contexto do início da Segunda Guerra Mundial, começar a defender a abertura de um segundo front na Europa e um apoio aos soviéticos, que enfrentavam a Alemanha quase solitariamente (ROBINSON, [1985] 2011, p. 529). Inicialmente os Estados Unidos apresentavam uma postura neutra em relação a essa guerra, o que mudaria somente mais tarde, após o ataque a Pearl Harbor pelos japoneses. Essa postura ativa e explícita de Chaplin seria entendida por muitos americanos como uma simpatia aos soviéticos, e, para os mais extremistas, como uma prova de suas inclinações comunistas, o que aumentaria a rejeição ao cineasta.

Com isso, Chaplin estava longe de ser uma unanimidade, e o lançamento de um filme como Verdoux, com um enredo bastante polêmico, dificilmente seria muito bem recebido. Um tema como o desse filme, que se aproxima mais do chamado humor negro e se afasta do humor mais sentimental dos filmes mais recentes anteriores de Chaplin (mas que traz ligações com seus filmes iniciais, mais anárquicos) por si só é capaz de provocar bastante polêmica. Nesse contexto, era bastante provável que recepção do filme não fosse tão amistosa. De fato, foi o que ocorreu: o filme passaria longe do sucesso comercial de *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*); de certa forma, seria até mesmo um fracasso, bem abaixo das expectativas iniciais do próprio diretor (CHAPLIN, [1964] 2012, pp. 520-521). A hostilidade de parte dos americanos contra Chaplin foi determinante para isso. Foram realizadas ações concretas de intimidação e censura contra *Monsieur Verdoux*. Grupos de veteranos de guerra ameaçavam de boicote os cinemas que exibissem a obra. Como resultado, sessões programadas foram interrompidas e muitos cinemas desistiram de projetar o filme. (CHAPLIN, [1964] 2012, p. 521). Podemos considerar, inclusive, que *Monsieur Verdoux* seria um dos responsáveis pela expulsão do cineasta dos Estados Unidos. Essa expulsão se daria em 1952, quando, ao viajar para a Europa para a estreia do seu filme *Luzes da Ribalta* (*Limelight*), Chaplin teria a permissão de retorno ao solo estadunidense negada.

O filme é importante por trazer um personagem que se afasta visualmente de forma considerável de seu tradicional Carlitos. Observando a importância do bigode já comentada, apontada por Bazin ([1945] 2006), vemos que mesmo esse traço já não está presente em Verdoux,

que possui outro bigode, não mais aquele característico de Carlitos (e de Hitler). Além disso, Verdoux é elegante, veste-se e comporta-se melhor, e apresenta uma frieza e um cálculo nos comportamentos, algo bem diferente do que ocorre no antigo personagem. Em um longo texto intitulado “O mito de Monsieur Verdoux” (BAZIN, [1948] 2006), André Bazin traça importantes reflexões sobre esse filme, que nos trazem tanto uma visão mais ampla sobre a obra de Chaplin quanto sobre os diálogos e as relações entre ela e os seus tempos. O autor afirma que Verdoux, ao contrário das aparências mais superficiais, não seria um novo personagem, mas sim o tradicional Carlitos, só que transformado, sob uma nova pele, como uma espécie de reação à sociedade que tanto tentou enquadrá-lo. Nas palavras de Fábio Andrade: “é em *Monsieur Verdoux* que temos o gesto mais eloquente de autoinvenção: Carlitos, o vagabundo afável e atrapalhado, agora reaparecia como Monsieur Verdoux, assassino de inabaláveis frieza e competência”. (ANDRADE, 2012 p. 109). De fato, Verdoux é um Carlitos que, ao invés de fugir das amarras da sociedade, se utiliza delas em seu proveito: “Carlitos é em essência um inadaptado social, Verdoux, um superadaptado” (BAZIN, [1948] 2006, p. 40). Essa característica, em conjunto com outras, como uma relação diferente com as mulheres (mais ativa e pragmática) nos leva a observar o assassino de senhoras como uma antítese do Carlitos ingênuo e romântico que se desenvolvera nos longas anteriores de Chaplin. As diferenças entre esses dois personagens tão opostos (e iguais) podem ser observadas no comentário de James Agee:

[...] Verdoux embodies much of the best that can be said of modern civilization, whether democratic-capitalist, fascist, or communist; whatever he may lack in the way of conscience, he does have brains; and whatever crimes he commits, they are committed, or so he believes, out of compassionate love and in uncompromising discharge of responsibility. [...] The Tramp is the free soul intact in its gallantry, innocence, eagerness, and sorrow; we recognize in him much that is dear to us in ourselves. Verdoux is so much nearer and darker that we can hardly bear to recognize ourselves in him¹⁰. (AGEE, 2006, p. 244).

Verdoux (Carlitos) definitivamente compreendia o “mundo dos negócios”, e a sociedade não podia mais controlá-lo:

Quando Monsieur Verdoux explica-lhe, no banco dos réus, que simplesmente aplicou até as últimas consequências a lei fundamental das relações sociais, a sabedoria dos tempos modernos segundo a qual “negócios são negócios”, ela [a sociedade] cobrirá naturalmente o rosto e fará um escândalo... tão mais intenso porque ele terá acertado na mosca. (BAZIN, 2006, p. 42).

¹⁰ Tradução minha: “[...] Verdoux incorpora muito do melhor que pode ser dito sobre a civilização moderna, seja democrática-capitalista, fascista ou comunista; mesmo que possa faltar a ele consciência, ele tem cérebro; e não importam os crimes que ele cometa, eles são cometidos, ou nisso ele acredita, a partir de um amor compassivo e de uma quitação intransigente de responsabilidade. [...] O vagabundo [Carlitos] é a alma livre intacta em sua bravura, inocência, entusiasmo e tristeza; nós reconhecemos nele muito do que é caro a nós em nós mesmos. Verdoux é tão mais próximo e mais sombrio que dificilmente suportamos nos reconhecermos nele”.

Verdoux, desse modo, nada mais fez que levar a lógica dos negócios da sociedade capitalista ao seu extremo (GROSOLI, 2013, p. 158). Como já pudemos observar pela discussão e pelas situações, a mesma sociedade que incentiva os valores de Verdoux não suportaria alguém que pronuncia e coloca em prática de maneira tão explícita esses valores. Na próxima seção veremos que Verdoux pagaria caro pelo seu “modo de vida”.

Retornemos à discussão Chaplin-História. Quando prestamos atenção nesse humor negro do filme, ou até mesmo certo amargor, podemos observar que aqui se encontra mais um ponto do diálogo de Chaplin com seus tempos. No intervalo entre seu filme anterior e esse, a segunda guerra mundial havia se encerrado, mas as suas marcas ainda estavam vivas. Milhões de mortes, Europa destruída, bombas atômicas e início do fantasma da Guerra Fria mostravam que o fim da guerra era apenas o começo de novas preocupações e mágoas (e novos conflitos). Desse modo, o enredo e a própria figura de Verdoux refletem de modo doloroso um tempo de incertezas, em que a própria ideia de progresso e desenvolvimento já não era tão clara.

Em determinada parte do enredo, o personagem parece ter sido pego pela engrenagem que ele tanto enganara. Devido a mais uma crise, o dinheiro que ele tinha investido desaparece do dia para a noite. Sua família “original” é expulsa de casa (o enredo sugere que ambos haviam falecido) e o “matador de senhoras” se vê sozinho e descrente, se não de sua sagacidade, ao menos do que pode conseguir com ela. Com a morte de sua família, já não mais motivos claros para ele continuar com os crimes. (AGEE, [1947] 2006, p. 248). A justiça aperta o cerco contra Verdoux, e quando a família de uma das vítimas o reconhece e o denuncia, ele vai ao encontro das autoridades e é pego, em um misto de resignação e enfrentamento. Nas cenas seguintes, já ao final do filme, Verdoux tem, assim como o barbeiro judeu, a oportunidade de dizer algumas palavras, em uma espécie de discurso.

2.4 DISCURSOS NO TEMPO, DISCURSOS SOBRE O TEMPO

As “falas” de Verdoux se dão primeiramente em um tribunal, e em seguida (aguardando a sua execução na guilhotina) em sua cela, em encontros com um jornalista e um padre. A fala principal de Verdoux, no entanto, o seu discurso de fato, se dá durante o seu julgamento no tribunal. No julgamento, o promotor de acusação apresenta Verdoux¹¹:

—Nunca na história da jurisprudência foram revelados fatos como estes. Senhores, têm diante de vós um monstro cruel e cínico. Olhem para ele! Este homem, que é inteligente, podia ter tido a decência de levar uma vida

¹¹ O conteúdo das falas citado, em tradução para o português, foi retirado das legendas da versão em DVD do filme contidas na “Coleção Folha Charles Chaplin”, volume 12 (Versátil Home Vídeo, 2012).

honesto. Contudo, preferiu roubar e matar mulheres indefesas. Fez disso um modo de vida. Peço a proteção da sociedade. Para este assassino em massa, peço a pena máxima. Que seja morto na guilhotina. A acusação termina.

O veredicto sai, e Verdoux é considerado culpado. O juiz pergunta a ele se tem algo a dizer antes de ser lida a sentença. Segue a sua fala:

—Sim, Monsieur, tenbo. Por mais descuidado que o Sr. Promotor tenha sido, ao menos reconheceu que eu sou inteligente. Obrigado, Monsieur, eu sou. E durante 35 anos usei a inteligência honestamente. Depois disso, ninguém a quis. Me vi obrigado a trabalhar por conta própria. Quanto a ser um assassino em massa, o mundo não incentiva isso? Não fabricam armas de destruição com o propósito de matar em massa? Não mandam mulheres e crianças indefesas pelos ares? E o fazem de forma muito científica. Por comparação, sou um assassino em massa amador. No entanto, não desejo perder as estribeiras, porque muito em breve vou perder a cabeça. Apesar disso, estando prestes a deixar esta efêmera passagem na Terra, tenbo isto a dizer. Irei vê-los a todos muito em breve.

Em primeiro lugar, poderíamos considerar que esse discurso constituiria uma defesa (em um tribunal, perante autoridades), mas Verdoux não quer a simpatia de ninguém. De fato, a sua defesa é mais como um ataque ácido a uma sociedade mais monstruosa que ele.

O personagem aponta que não se arrepende de suas ações, que foram sua forma de sobreviver aos seus tempos¹², e algo talvez mais fundamental, diz que seus crimes não são nada perto dos assassinatos em massa praticados oficialmente pelos governos, e consentidos pela maioria das pessoas. Em uma era de crimes, segundo o protagonista, ele só fez o que era necessário. Uma frase sua, dita na cela, a um jornalista, pode trazer inúmeras reflexões: “*Um assassinato faz um vilão; milhares fazem um herói. A quantidade santifica, meu amigo*”. Podemos considerar ainda que a condenação de Verdoux pela sociedade constitui algo paradoxal: fazendo isso, a própria sociedade se condena. Marco Grosoli (2013), partindo de um elemento comum na obra de Chaplin, a incompatibilidade com a sociedade, mostra que Verdoux dá novos sentidos a esse elemento: “it is society that is ultimately incompatible with itself, because it ruthlessly condemns precisely the one that most zealously dared adhere to society’s presuppositions¹³”. (GROSOLI, 2013, p. 154).

O cinismo e a ironia de Verdoux confundem, polemizam, incomodam, mas não podemos negar a relevância do seu discurso, que parece ser ainda maior nos dias de hoje, com suas guerras informatizadas, “científicas”, e um controle sutil, mas operante, das vidas dos indivíduos. Esse controle preciso das pessoas, de suas atividades, de seus corpos, que se tornam dóceis, nos termos de Michel Foucault (FOUCAULT, [1975] 2014, pp. 133-175). Corpos que são educados, moldados, tornando-se dessa forma manuseáveis e sendo manuseados para atenderem a necessidades

¹² James Agee ([1947] 2006, p. 244) aponta que o grande tema da obra de Chaplin é a questão da sobrevivência.

¹³ Tradução minha: “é a sociedade que é, no fim das contas, incompatível com ela mesma, porque ela condena de maneira implacável justamente aquele que mais zelosamente ousou aderir às pressuposições da sociedade”.

econômicas e sociais¹⁴. Em *Monsieur Verdoux*, podemos perceber que Chaplin, ao contrário do barbeiro judeu de *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*), um inocente dentro do conflito, dessa vez utilizou um assassino, um criminoso, para criticar essa própria sociedade assassina e que incentiva mais assassinatos (mesmo que, ao fim, negue todos os crimes e se esconda atrás de uma máscara de inocência)

Além disso, quando comparamos os dois “discursos”, o do barbeiro e o de Verdoux, percebemos uma diferença significativa em relação às suas durações. O discurso do barbeiro dura cerca de sete minutos praticamente ininterruptos, em que o personagem atravessa de forma profunda e progressivamente emocional seus tempos e, algo muito importante, indica perspectivas de novos tempos. Por outro lado, o discurso de Verdoux é curto, seco, ríspido, não ultrapassando poucas palavras (e não apontando muitas perspectivas futuras). É como se, em *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*), Chaplin estivesse correndo atrás da linguagem verbal e da sua expressão, dizendo tudo o que estava “entalado” em seu silêncio de Carlitos, mas que era necessário ser dito, sobre os seus tempos e os dilemas relacionados. Em *Monsieur Verdoux*, no entanto, uma nova memória da guerra e das crises já havia deixado as suas marcas, e nenhum discurso verbal conseguiria recuperar os seus traumas e as suas lembranças ainda tão dolorosas: as poucas palavras de Verdoux talvez não fossem suficientes, mas eram as únicas possíveis.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONTANDO HISTÓRIAS

Charles Chaplin foi um autor que ultrapassou muitas de suas esferas de atuação: a comédia pastelão, o cinema mudo e mesmo o cinema se tornaram pequenos para a sua obra e a significação que ela constituiu ao longo dos anos. Enquanto outros grandes nomes do cinema mudo, como Buster Keaton, enfrentaram sérias dificuldades para continuarem relevantes em uma indústria cada vez mais feroz, Chaplin se manteve, enfrentando mudanças tecnológicas e adversidades políticas, na maioria das vezes de maneira bem sucedida. Podemos afirmar que, além dos seus personagens, a própria figura de Chaplin adquiriria um caráter mitológico e simbólico:

Quanto a Chaplin, é praticamente impossível acrescentar algo que ainda não tenha sido dito, escrito ou filmado. Seu nome está profundamente associado à própria história do cinema, e se fosse necessário eleger um único ícone que representasse a atividade cinematográfica como um todo, talvez essa imagem devesse ser a do vagabundo criado por ele. (SABADIN, 2009, p. 116)

¹⁴ Algo que o próprio Chaplin retratou em *Tempos Modernos* (*Modern Times*), com a rotina intensa da fábrica e os efeitos não menos intensos que essa rotina pode causar nas pessoas, como no seu Carlitos, que chega a ter uma crise nervosa.

Mas, como foi discutido ao longo deste artigo, Chaplin não foi importante apenas devido às suas criações artísticas. O cineasta também estabeleceu inúmeros diálogos com a sua história, e de certa forma até mesmo contou a “sua história”. Para Everton Luís Sanches, “Charles Spencer Chaplin não soube articular devidamente um discurso político; entretanto, conseguiu agir de forma politizada, defendendo suas posturas e interesses pessoais” (SANCHES, 2012, p. 144). Não nos cabe aqui afirmar em se a contribuição de Chaplin constituiria um discurso político articulado ou não (é impossível descobrir se há ou não intenção do diretor, e como ela teria influenciado na obra); o que podemos observar é que os diálogos da obra de Chaplin com seus tempos, com sua política, sociedade cultura são constantes e frutíferos.

Chaplin não procurou apenas dar um testemunho com relação aos seus tempos: os seus filmes não constituem apenas leituras de uma história já dada. A sua leitura é mais como uma ação, em um sentido quase físico: seja na retomada do seu bigode, propriedade e símbolo; seja na busca por outra sociedade, baseada em novos direitos humanos; seja na denúncia e enfrentamento de uma sociedade cínica. A linguagem, além de narrar e fazer rir, tenta agir.

Como Peter Burke argumenta, o cinema pode ajudar os historiadores não somente como documento histórico, mas em sua própria estrutura diferenciada:

Se os historiadores estão procurando modelos de narrativas que justaponham as estruturas da vida comum pelos acontecimentos extraordinários, a visão de baixo pela visão de cima, podem muito bem ser aconselhados a voltar à ficção do século vinte, incluindo o cinema (BURKE, [1991] 1992, p. 347).

Nesse sentido, a obra de Chaplin mostra mais uma de suas possibilidades. O mesmo artista que fez e continua fazendo milhares de pessoas rirem (e chorarem) com a graça do seu Carlitos, pode trazer importantes contribuições para que sejam criadas (e questionadas) novas interpretações para os seus tempos modernos. E os nossos já nem tão modernos assim.

4 REFERÊNCIAS

AGEE, James. Monsieur Verdoux. In: SCHICKEL, R. (org.) **The essential Chaplin: perspectives on the life and art of the great comedian**. Chicago: Ivan R. Dee, 2006, p. 239-250.

ANDRADE, Fábio. Verdoux está vivo. In: CICACINI, R.; ARAÚJO, M (Org.). **Chaplin, retrospectiva integral: catálogo**. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2012, p. 109-112.

BAZIN, André. O mito de Monsieur Verdoux. In: **Charlie Chaplin**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1948] 2006, p. 35-60.

_____, André. Pastiche e postição, ou o nada por um bigode. In: **Charlie Chaplin**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 27-31.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Marijane Lisboa. In: CAPISTRANO, T. (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 11-42.

BURKE, Peter. História dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. Tradução de Magda Lopes. In: BURKE, P. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992, p. 327-348.

CHAPLIN, Charles. **Minha vida**. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CLICK, Benjamin. Chaplin's sound statement on silence: The Great Dictator as rhetorical encomium. In: HOWE, L; CARON; J. E.; CLICK, B. (org.). **Refocusing Chaplin: a screen icon through critical lenses**. Lanham: The Scarecrow Press, 2013, p. 187-211.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GROSOLI, Marco. The paradox of the “dictator”: mimesis, the logic of paradox, and the reinstatement of catharsis in The Great Dictator, Monsieur Verdoux, and Limelight. In: HOWE, L; CARON; J. E.; CLICK, B. (org.). **Refocusing Chaplin: a screen icon through critical lenses**. Lanham: The Scarecrow Press, 2013, p. 141-161.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos: uma história**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.

MITCHELL, Glenn. The Great Dictator. In: **The Chaplin Encyclopedia**. Londres: B. T. Batsford, 1997, p. 116-123.

ORWELL, George. O grande ditador. Tradução de Paulo Geiger. In: **O que é fascismo e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, [1940] 2017, p. 36-40.

PHILIPPON, Alain. Le dictateur. In: MAGNY, J. (org.). **Chaplin aujourd'hui**. Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p. 243-245.

ROBINSON, David. **Chaplin: Uma biografia definitiva**. Tradução de Andrea Mariz. Osasco: Novo Século Editora, 2011.

RÖSELE, Ursula. O Grande Ditador: Chaplin, Carlitos, Hynkel e Hitler. In: CICACINI, R.; ARAÚJO, M (Org.). **Chaplin, retrospectiva integral: catálogo**. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2012, p. 103-107.

SABADIN, Celso. **Vocês não ouviram nada: A barulhenta história do cinema mudo**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2009.

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

4 FILMES DISCUTIDOS NESTE ARTIGO

MONSIEUR VERDOUX. Direção e produção: Charles Chaplin. Los Angeles: United Artists, 1947. DVD (119 min). Coleção Folha Charles Chaplin (Vol. 12). Distribuído por Versátil Home Vídeo, 2012. P&B. Título original: Monsieur Verdoux.

O GRANDE DITADOR. Direção e produção: Charles Chaplin. Los Angeles: United Artists, 1940. DVD (120 min). Coleção Folha Charles Chaplin (Vol. 1). Distribuído por Versátil Home Vídeo, 2012. P&B. Título original: The Great Dictator.

Title

Speeches in history, speeches on history: a reflection on “The Great Dictator” and “Monsieur Verdoux”.

Abstract

In this paper, we reflect on the relationship between actor/director Charles Chaplin and history. This reflection occurs through the discussion of two films by the filmmaker: *The Great Dictator*, from 1940, and *Monsieur Verdoux* (idem), from 1947. Two elements are highlighted in the discussion. First, the main characters played by Chaplin: Hynkel, from *The Great Dictator*, one of two characters played by the actor in the film, alongside the Jewish barber; and Verdoux, from *Monsieur Verdoux*. Secondly, we focus on the speeches that are said at the end of the two movies, which represent moments in which the characters express themselves and take a position about their times and in which they indicate possibilities of new times (or lack thereof): the first, by the Jewish barber (or Charles Chaplin), and the second by Verdoux. Each speech is addressed, initially, in its characteristics and specificities, mainly the relation of Chaplin with his times. Besides that, the discourses are also compared, aiming to observe how the vision and positioning of the director may have changed in the passage between one film and another. For this reflection, we address essentially texts that help to observe the relation between Charles Chaplin and the history, mainly readings on the work of the filmmaker, between which stand out analyses, criticisms, and reflections on *The Great Dictator* and *Monsieur Verdoux*. In addition to this works, we address other ones from varied fields of knowledge, which also contribute to the discussion (history, sociology, politics, translation).

Keywords

The Great Dictator; Monsieur Verdoux; Speeches; History.

Recebido em: 11/07/2017.

Aceito em: 30/08/2017.