

João Francisco da Rosa Labriola

A LINGUAGEM CLOWNESCA DO CINEMA DE CHARLES CHAPLIN

Dissertação

Mestrado em Realização em Cinema e TV

AGOSTO, 2022

João Francisco da Rosa Labriola

A LINGUAGEM CLOWNESCA DO CINEMA DE CHARLES CHAPLIN

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização em Cinema e TV, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nelson Araújo.

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato, João Francisco da Rosa Labriola

Porto, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador, Professor Doutor Nelson Araújo

Porto, de de

AGRADECIMENTOS

Minha mãe e pai, pelo espaço de pensamento possível.

À Gabriela Fidalgo, pelo apoio generoso e pela inspiração sempre presente.

Renato Coelho por ter me acompanhado antes e durante o processo de escrita, contribuindo para a criação cinematográfica com inteligência e ousadia.

Felipe Chiaramonte, por sua visão holística que me inspirou a escrever minha própria forma de ver a arte.

Carlos Cálamo, por ter falado da vanguarda na arte clownesca e pelas longas conversas.

Ao Luis Godoy, pelos livros e pelos convites às escritas que virão.

Silvio Messias, pelos projetos, gravações, debates e trocas em trânsito.

A todos os que participaram das *lives* pelo Instagram durante a pandemia e produziram imenso conteúdo para o futuro; das filmagens documentais sobre o ofício de fazer rir e das oficinas e cursos que ministrei, por participarem da criação de uma linguagem.

Lígia Maria Ruvenalth, Alberto Gaus, Vanderli Santos, Ricardo Puccetti e Luis Louis, por serem os mestres norteadores dessa pesquisa.

Renato Ferracini, por ter aberto de certa forma as portas do Lume, lá em 2015 e, mais recentemente, de novo.

Kamunjin Tanguale, pela ajuda na publicação do primeiro artigo.

Victor de Seixas, pela oportunidade de participar na Mostra de Mímica Contemporânea e escrever o artigo que iniciou esse trabalho.

À Liliana Rosa por ter aberto as portas para o evento Cinema e Outras Artes, importante momento para debater sobre esse trabalho.

À Cris Alves por ter organizado minhas ideias novamente, uma parceria necessária e tranquilizadora.

Ao Nelson Araújo, por acolher esse projeto e instigar-me sempre a pensar atentamente às imagens e às suas fontes.

Aos meus guardiões e guias que cuidaram do meu espírito durante essa escrita.

A LINGUAGEM CLOWNESCA DO CINEMA DE CHARLES CHAPLIN

JOÃO FRANCISCO DA ROSA LABRIOLA

PALAVRAS-CHAVE: Charles Chaplin, *Clown*, Cinema de autor, Ator criador, Cinema contemporâneo

RESUMO

Ao entender a figura de Chaplin como um grande enigma tanto para encenadores e atores quanto para profissionais da área de cinema, esse trabalho busca refletir sobre suas práticas sob a ótica do *clown*.

Chaplin é normalmente referenciado como um comediante do cinema, mas suas raízes no *Vaudeville* pedem um olhar mais atento. Esse contexto há muito perdeu sua conexão com a prática artística no cinema atual, sendo possível e até desejável, porém, rever essa questão e as possibilidades aqui presentes.

As poéticas existentes atualmente para treinamento de atores profissionais no cinema, estabelecem um distanciamento hierárquico e um alienamento metodológico com os diretores. Há, portanto, a compreensão de que para se fazer um filme, um detalhado guião é necessário, sem ter qualquer conexão com os atores, que serão seus intérpretes sob o comando do realizador.

Em outros campos das artes performativas, entretanto, a ideia de um ator-criador já vem sendo praticada e elaborada há muitos anos. Se trata da possibilidade de contar histórias através dos impulsos criativos do próprio ator, sejam eles psicológicos, estéticos, sensoriais, de memórias ou mesmo de movimento.

Essa possibilidade permite uma mais potente colaboração entre realizador e ator, assim como cria a possibilidade de um ator-autor ou de um realizador-*performer*, compreendendo o ato de criar com a câmera como uma arte feita no momento presente, construída a partir de estímulos geradores de narrativa, ou vindos a partir da própria narrativa, surgindo.

O *clown* permite um outro olhar para o mundo, um olhar lúdico e cômico, mas também atento aos detalhes e apto a responder às mais diversas situações. Esse trabalho busca iniciar a possível pesquisa dessas possibilidades no cinema, levantar perguntas, sugerir análises e convidar a práticas que reconectem os realizadores contemporâneos com as possibilidades dramatúrgicas que habitam o imaginário, a arte popular sempre presente na cultura humana e as potências esquecidas do indivíduo, que o clown revela com um sorriso.

THE CLOWNESQUE EXPRESSION OF CHARLES CHAPLIN'S CINEMA

JOÃO FRANCISCO DA ROSA LABRIOLA

KEYWORDS: Charles Chaplin, Clown, Auteur cinema, Creative actor, Contemporary cinema

ABSTRACT

By understanding the figure of Chaplin as a great enigma for both directors and actors as well as for professionals in the field of cinema, this work seeks to reflect on his practices from the clown's perspective.

Chaplin is often referred to as a comedian, but his vaudevillian background ask for a closer look. This context has long since lost its connection with the artistic practice in current cinema, however, it is possible and even desirable to review this issue and the possibilities presented here.

The practices that currently in use by professional actors in cinema establishes a hierarchical distance and a methodological alienation with the directors. There is therefore the idea that to make a film, a detailed script is necessary, without having any connection with the actors, who will then perform it under the director's command.

In other areas of the performing arts however, the idea of a more independent and creative actor has been practiced and elaborated for many years. There is the possibility of telling stories through the actor's own creative impulses, whether psychological, aesthetic, sensorial, of some memory or even through movement.

This possibility allows for a more powerful collaboration between director and actor, as well as the revelation of an actor-author or a director-performer, understanding the act of creating with the camera as something developed in the present moment, created by narrative-generating impulses or emerging from the narrative itself.

We will have a deep experience with the creation and understanding of Chaplin's style. His life experiences, professional decisions and background will be displayed to help the understanding of its impact on what we now can see by screening his movies.

The clown allows another way of looking at the world, a playful and comical vision, but also aware of details and able to respond to the most diverse situations. This work seeks to initiate the possible research of clowning in cinema, raise questions, suggest analyzes and invite practices that reconnect contemporary filmmakers with the dramaturgical possibilities that inhabit the imagination. The popular culture is always present in human history and can help to display the actor's universe, the clown reveals with a smile.

L'ESSENZA DEL CLOWN NEL CINEMA DI CHARLES CHAPLIN

JOÃO FRANCISCO DA ROSA LABRIOLA

PAROLE CHIAVE: Charles Chaplin, Clown, Cinema d'autore, Attore-creatore, Cinema contemporaneo

ABSTRACT

La figura di Chaplin è un grande enigma per registi e attori, e lo è anche per i professionisti nel campo del cinema, questo lavoro cerca di riflettere sulla tua pratica dal punto di vista del clown.

Chaplin viene spesso definito un comico cinematografico, ma le sue radici da vaudeville richiedono uno sguardo più da vicino. Questo contesto ha perso da tempo la sua connessione con la pratica artistica nel cinema attuale, ma è possibile e persino desiderabile rivedere questa situazione e le possibilità qui presentate.

La poetica attualmente esistente per la formazione degli attori professionisti nel cinema stabilisce una distanza gerarchica e un'alienazione rispetto al regista e al metodo di lavoro. Di solito si crede che per fare un film è richiesto il copione dettagliato, senza avere alcun legame con gli attori, che saranno poi i loro interpreti sotto il comando del regista.

In altri campi delle arti performative invece l'idea di attore-creatore è praticata ed elaborata da tanti anni. Si tratta della possibilità di raccontare storie attraverso gli impulsi creativi dell'attore, siano essi psicologici, estetici, sensoriali, di memoria e addirittura di movimento.

Questa possibilità consente una più forte collaborazione tra regista e attore, così come la possibilità di un attore-autore o un regista-interprete, comprendiamo l'atto creativo con la cinepresa come una forma d'arte fatta nel momento presente, costruita sulla narrativa- generando stimoli o provenienti dalla narrazione stessa emergente.

Avremo una profonda esperienza sulla creazione e comprensione dello stile di Chaplin. Le sue esperienze di vita, le decisioni professionali e sua origine saranno affrontate per aiutare a comprendere il suo impatto su ciò che possiamo vedere oggi quando mostriamo i suoi film.

Il clown permette un altro sguardo sul mondo, uno sguardo giocoso e comico, ma anche attento ai dettagli e in grado di rispondere alle situazioni più diverse. Questo lavoro cerca di avviare la possibile ricerca di queste possibilità nel cinema, sollevare interrogativi, suggerire analisi e invitare pratiche che riconnettano i cineasti contemporanei con le possibilità drammaturgiche che abitano l'immaginazione. L'arte popolare, sempre presente nella cultura umana, può aiutare a mostrare l'universo dell'attore, il clown rivela con un sorriso.

OBJETIVO DA DISSERTAÇÃO

A presente dissertação busca olhar para a obra de Chaplin, sob a perspectiva prática de ator e realizador. Através da observação dos seus processos formativos profissionais e pessoais, encontrar elos temáticos e estéticos na sua produção fílmica. Ao estabelecer seu início dentro do contexto do *Vaudeville*, refletiremos sobre como essa base serviu para conduzir sua carreira e qual era seu entendimento sobre construir a narrativa fílmica.

Será feita uma reflexão sobre o profundo significado da palavra *clown*, em sua origem etimológica e significados a ela atribuídos. Veremos, então, de quais possíveis maneiras a prática artística de Chaplin pode se conectar com essa corrente de atuação tão particular dentro da comicidade e do cinema.

Para isso, usaremos como base tanto a literatura especializada em história das artes cênicas e do cinema, quanto a análise de biografias e documentários sobre Chaplin e filmes selecionados de sua filmografia estabelecendo uma ponte semiótica entre teoria, registro histórico e prática no seu estilo particular.

Será feito um paralelo com Buster Keaton, outro grande cômico do cinema, e levantados pontos de contato e inspiração gerada por Chaplin em realizadores posteriores como Fellini, Jacques Tati entre outros.

Ao estabelecer pontos de contato entre o método de trabalho de Chaplin e outros encenadores, como Lecoq no teatro e Pina Bausch na dança, pensaremos sobre a possibilidade do *set* chapliniano ser um lugar de aprendizado do ofício cinematográfico, tanto para os atores que com ele trabalharam quando para sua equipe. A precisão gestual e a expressividade física são características particulares da forma chapliniana de fazer cinema.

Por fim veremos de quais formas a obra de Chaplin continua atual, a partir da forma que se propõe a criar narrativas. Qual é a potência criativa aqui revelada, e como a atuação do *clown* e da poesia do corpo em movimento, permite aos artistas chaplinianos um olhar contemporâneo sobre a produção de imagens e histórias.

Índice

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: <i>CLOWN</i> – DEFINIÇÕES E TRADIÇÕES.....	20
1.1 Etimologia e Semiótica	20
1.2. Lecoq e Burnier (Os Clássicos)	25
CAPÍTULO 2: ATORES, ESPECT-ATORES, BAILARINOS, ATORES-CRIADORES, <i>PERFORMERS</i> E... NÃO-ATORES.....	35
CAPÍTULO 3: CHAPLIN E SUA VIDA.....	50
CAPÍTULO 4: A MÍMICA DE CHAPLIN	56
4.1 Uma mímica intuitiva	57
4.2 O repertório formativo.....	59
4.3 A mímica de Chaplin	61
CAPÍTULO 5: BUSTER KEATON	65
5.1 Tempo e ritmo	65
5.2 Corporeidade	66
5.3 Comédia Visual.....	69
5.3.1. Enquadramentos e sequências.....	69
5.3.2. Relação com objetos e cenário	69
5.4 Influencia em outros realizadores	70
5.5 Relação com Chaplin	71
CAPÍTULO 6: CHAPLIN E SEU MÉTODO.....	80
CAPÍTULO 7: CHAPLIN E SEUS FILMES.....	100
7.1 Primeira fase, <i>Keystone</i>	100
7.1.1 Charlot tem um Rival (<i>Mabel at The Wheel, 1914</i>)	100
7.1.2 <i>Mabel's Busy Day</i> (1914).....	102
7.1.3 <i>Mabel's Married Life</i>	104
7.2 Segunda fase (Essanay)	104
7.3 Terceira Fase (Mutual)	106

7.3.1 Charlot, Músico Ambulante (The Vagabond, 1916)	106
7.4 First National	108
7.5 Da fase da United Artists	110
7.6 Chaplin em "O Barba Azul": além do ícone, o símbolo e o indivíduo	112
7.6.1 Sobre Branco e Augusto	115
7.6.2 A máscara do figurino	117
7.6.3 Reflexões sobre a linguagem cinematográfica.	120
7.6.4 A Mensagem de Verdoux	123
CAPÍTULO 8: IMAGENS REPRESADAS E ESPELHADAS	128
CONCLUSÃO	133
BIBLIOGRAFIA	136
FILMOGRAFIA	143
ANEXO I	150
ANEXO II	151

INTRODUÇÃO

Entre os amantes da sétima arte, o público, os estudiosos e os artistas do cinema Chaplin tem lugar garantido, ainda que nem sempre seja lembrado como um exemplo a ser seguido. A crença geral parece reservar-lhe um lugar de relíquia: apenas um precursor do cinema que, sendo parte do passado, deve ali permanecer. Muitas vezes é citado apenas dentro de seu contexto e tempo históricos, com o pretexto de ser preferível o debate a respeito de realizadores mais recentes.

Atualmente nota-se também que, em maioria, os atores e encenadores de cinema estabeleceram, como norma de atuação, a interpretação naturalista (ou realista) com origem no trabalho de Constantin Stanislavsky; sendo posteriormente exportada para os Estados Unidos, através de Sanford Meisner, Lee Strasberg, Stella Adler entre outros.

Essa tendência, que no decorrer dos anos tornou-se quase parte indissociável da criação cinematográfica, porém, não é observada na totalidade dos filmes já realizados. Olhando atentamente os aspectos de encenação e atuação através da história do cinema, pode-se encontrar diversos casos onde foi quebrada.

Essa dissertação objetiva a exposição da maneira particular pela qual Chaplin criava, tanto no que se refere à linguagem cinematográfica quanto à encenação presente em seus filmes e atuação. Veremos as diversas formas em que essas práticas influenciaram realizadores posteriores.

A análise das obras cinematográficas normalmente segue determinado padrão. Estabeleceu-se desde os primórdios que o cinema é uma arte guiada pela tecnologia, pelas máquinas e, sendo assim, a câmera deve ser em todos os casos o ponto de partida de qualquer criação e análise. Dessa forma, a criação torna-se compartimentada, separada em vários departamentos criativos. O departamento de direção pensa especificamente em cinema, desassociando-o das demais formas de expressão artística, ou seja, pensa na narrativa produzida pela câmera.

Seria o olhar técnico e narrativo da câmera, o único modo de se examinar um filme? Essa hierarquia se colocou como sinônimo de linguagem cinematográfica, mas, o que mais pode-se notar na análise e na gênese de um filme? O presente

projeto busca perceber rastros de técnica e expressão artísticas férteis na obra chapliniana que possam continuar influenciando os realizadores atuais. Diversas conexões temáticas, estéticas e técnicas serão levantadas, a fim de perceber se há a possibilidade de pensar um método de trabalho diferenciado para fazer e compreender o cinema a partir de Chaplin.

Na produção de um filme, assuntos como a organização de um set de filmagem são competência dos produtores; o ritmo e a ordem das filmagens dependem dos assistentes de direção; a ambientação e o cenário são trabalho da equipe de arte; a iluminação e a escolha de lentes cabem ao departamento de fotografia. O trabalho dos atores, entretanto, estabelece um mistério profundo, no qual poucos realizadores se engajam ou exploram com maestria.

Os atores normalmente preparam a si mesmos, em seu universo solitário, ensaiam distantes da equipe de filmagem, em suas casas ou *trailers* e, quando chega a hora de dizer “ação”, sua performance ocorre frente às câmeras como mágica. Ainda que os diretores deem indicações formais como “olhe para determinada direção”, “caminhem pelo espaço”, ou peçam que intensifiquem ou abrandem determinada emoção, não participam normalmente da criação da *performance* em si do ator. Assim se conduz a maioria dos filmes produzidos desde o surgimento do cinema até os dias de hoje.

Não foi por acaso que a figura do preparador de elenco, aliada à ideia de trabalhar com não-atores no cinema, ganhou força nos últimos anos. Muitos dos realizadores mais novos, sem ter o apoio ou a referência dos mais experientes sobre como trabalhar com atores, e não tendo nenhum contato com a prática e pesquisa das artes da cena, terminam por terceirizar a função de dialogar com os atores.

A própria ideia de utilizarem “não atores” no cinema vem com a justificativa de permitir uma atuação mais livre dos vícios de interpretação e mais próxima de um ideal de “realismo” ou naturalismo cênico. Ocorre, porém, que esse afastamento entre a *práxis* teatral e a cinematográfica agravou o problema, pois muito se evoluiu na arte de ator quanto às questões referentes ao sujeito cênico, ao espaço de criação, ao tempo e às matrizes humanas de encenação. As ideias surgidas e praticadas no teatro contemporâneo se distanciam totalmente da ideia de uma atuação baseada em fingir ser, e busca justamente permitir que os atores explorem a própria existência sem a necessidade de convencer alguém de algo.

A própria concepção de “realismo” deixou de fazer sentido em seu significado histórico, e sua simples menção no cinema contemporâneo é altamente problemática, já que tem produzido ideias e resultados muito diferentes através da história. Desde Tarkovsky até Lars Von Trier, muitos buscaram registrar o que

chamavam de realidade, sem admitir que estavam, na verdade, imprimindo sua visão pessoal de mundo.

Com o nascimento de uma forma de encenação nova, chamada de “*Performance*”, observada como tendência no teatro pós-dramático e paralelamente proposta por artistas da dança e das artes plásticas, o entendimento de cena mudou muito. Muitos atores e pesquisadores passaram a renunciar à construção de personagens como era proposto por Stanislavsky e passaram a utilizar para seu trabalho o conceito de “*persona performática*”. Esse tipo de atuação utiliza outros elementos e lógica na criação de sua presença cênica, propondo uma não separação entre ensaio e apresentação no fazer artístico.

Essa quebra nas convenções até então vigentes sobre a cena, e a própria quebra definitiva da quarta parede, convida o público a relacionar-se com o que vê, como sendo uma extensão da própria vida. Isso também já havia sido feito no cinema em seu início, mas de forma experimental e pontual. É uma possibilidade que inclui, mas que também transcende a presença da câmera, estabelecendo uma comunicação muito mais íntima e delicada, construída com atenção aos detalhes.

Esse tipo de trabalho é impossível de ser realizado com esses “não atores” que nos dias atuais tem se colocado na ribalta com as alteridades dos atores e atrizes, fazendo-se necessário que os realizadores voltem sua atenção para essa importante peça de construção narrativa,.

Ao olharmos para a obra de Chaplin e a colocarmos em perspectiva em relação aos encenadores e pesquisadores mais recentes na área das artes cênicas, é possível notar uma sincronicidade de ideias, práticas, formas de criar a cena e de se entender a *performance* do ator em cena.

A análise que aqui se faz tem como base principal o paralelo entre a biografia de Chaplin com seus filmes, encontrando pontos onde suas questões pessoais foram transformadas em cenas. O apoio fornecido pela pesquisa e pedagogia de Jacques Lecoq abre uma questão: há a possibilidade de enxergarmos Chaplin como um ponto de partida para uma atuação cinematográfica?

Tendo como foco o corpo em movimento e a comédia clownesca, a sua mecânica criativa não está ligada historicamente às práticas do Actor's Studio de Hollywood, mas esteve presente no mesmo tempo e espaço, sobrevivendo até os dias de hoje, através de meios pouco convencionais. De acordo com Robinson foi através do desenvolvimento do cinema que a pantomima tomou a frente do mundo do espetáculo; seu aprendizado deu-se pela observação dos palhaços londrinos e posterior pesquisa original.

“ [...] o que aconteceu foi que a pantomima, através do desenvolvimento do cinema, tomou a frente do mundo do espetáculo. Minha observação inicial dos palhaços londrinos foi de imenso valor para mim. O que aprendi deles depois foi complementado por pesquisa original.”¹

Para refletir sobre essa questão, será necessária uma exposição de conceitos ligados às artes cênicas, já que o universo no qual inicia-se o mergulho é altamente simbólico e imagético. Dessa forma será possível investigar a cena chapliniana em uma leitura semiótica, conectando suas práticas aos elementos que traz para cena e à raiz epistemológica de seu estilo.

Algo interessante a se notar é que as palavras “atuar” (ou atuação) e “interpretar” (ou interpretação) aparecem normalmente como sinônimos mas, na realidade, são modalidades distintas da arte de ator e têm diferentes sentidos dependendo de quem os enuncia.

Esses conceitos, atualmente celebrados dentro das artes cênicas, foram praticados de maneira intuitiva por Chaplin e guiaram sua prática, tendo evoluído e se modificado no decorrer de sua carreira, tanto na forma de atuar como na forma de dirigir seus atores.

Através da preciosa descoberta do arquivo de rolos de filme não utilizados de Chaplin, pelos historiadores Kevin Brownlow e David Gill, um pouco da sua metodologia veio à tona e trouxe a possibilidade de buscar praticar e compreender suas ideias e, ao mesmo tempo, de se perguntar o motivo desse material ter sido ocultado pelo artista.

Talvez não fosse o desejo de Chaplin que sua forma de criar fosse vista com imagens de bastidores, algo que se pode justificar por sua personalidade desconfiada quanto a possíveis roubos de material e ao uso não autorizado de sua imagem. Chaplin tinha particular preocupação em agradar o seu público, acreditando ser necessário apresentar somente a melhor *performance*, descartando aquilo que, ao seu ver, não funcionasse.

Há também passagens bastante interessantes da história do cinema que permitem entender o pensamento chapliniano, seja pelas oposições e antagonismos que surgiram, seja por alianças e parcerias recorrentes com outros artistas.

Vejamos o caso do encontro entre Chaplin, já no final da carreira, e Marlon Brando, ambos já gozavam de suficiente notoriedade no meio cinematográfico o que

¹ David Robinson, 2011 - *Chaplin, uma Biografia Definitiva*. Tradução de Andrea Mariz. Osasco, SP: Novo Século Editora, p.74.

sugeriria um encontro que traria resultados certamente fantásticos. Isso não ocorreu, pois eles pertenciam a linhas diferentes de entendimento do ofício do ator. Fazer uma mistura de estilos tão diferentes e imaginar um sucesso inevitável é uma ideia simplista. O choque que Marlon Brando, um ator acostumado com a abordagem Stanislavskyana teve ao ser dirigido por alguém tão metódico e exigente quanto aos aspectos formais da atuação, causou então o conflito entre os dois.

Algo totalmente diferente ocorreu em outro grande encontro, o com Buster Keaton, alguns anos antes, no filme *Luzes da Ribalta* (*Limelight*, 1952)². Pelo fato dos dois artistas pertencerem ao mesmo contexto e estética criativa, encenaram juntos em perfeita harmonia. Esse lugar de pertencimento dos dois evidencia a tradição cômica do *Vaudeville*. Como veremos adiante essa tradição segue uma lógica bem particular e estranha àqueles que não são desse meio.

As práticas de Chaplin são sua própria versão daquilo que ele aprendeu como artista de *Vaudeville* e desenvolveu desde criança. A sua maneira de colocar-se em cena e de pensar em se comunicar com o público é muito diferente das ideias desenvolvidas e aprendidas por Marlon Brando.

Robinson relata que o estilo de atuação e contenção expressiva buscados por Chaplin era conseguido de forma árdua exemplificando que, para obter as reações certas em uma cena pequena ele levava cerca de dois dias e 90 tomadas, o que era mais fácil para os artistas mais jovens do que para os mais experimentados. Escreve ele que:

“O novo estilo de atuação e contenção expressiva que Chaplin procurava, não era conseguido sem dor. Dois dias e 90 tomadas foram necessárias para conseguir as reações certas em uma pequena cena, [...] era mais fácil para artistas jovens do que para os mais velhos e experimentados.”³

Ainda sobre ideias que influenciaram as nuances do estilo de atuação chapliniano, vemos a contribuição de William Gillette, com quem contracenou no início da carreira. Como observa Robinson,

“Gillette trouxe uma abordagem agressivamente popular ao teatro, tanto como ator quanto como autor. Ele dizia que o dramaturgo não devia estudar dramaturgia, e sim o público. Sustentava que o drama devia se originar da observação da vida e não de preocupações com gramática, dicção e estética.

² Charles Chaplin, 1952 – “*Luzes da Ribalta*”.

³ David Robinson, 2011 – *Chaplin...*, p.318.

(...) um estilo casual e brando, que assentava mais às comédias leves que aos dramas (...)”⁴.

Ocorre também que, apesar de distante das discussões públicas, a tradição dramática à qual Chaplin era conectado, rendeu muitos frutos além de seu tempo e formou atores que, mesmo trabalhando com outros realizadores, conservaram a maneira de atuar que aprenderam com ele.

Um belíssimo exemplo disso é o do ator Jackie Coogan que, após participar do filme *O Garoto de Charlot* (*The Kid*, 1921), esteve também em *Miudinho, Artista de Circo* (*Circus Day*, 1923), um filme dirigido por Eddie Cline, realizador conhecido por seus trabalhos com Buster Keaton e W.C.Fields. Nessa película, Jackie Coogan apresentava uma personagem claramente pertencente ao universo de Chaplin. Era a mesma personagem que tinha feito no primeiro filme, o que mudaram foram as situações. Assim como Charlot continuava em diferentes filmes, também continuava *O Garoto de Charlot*.

“O talento de Jackie era a mímica. Quando Chaplin lhe mostrava algo, ele conseguia fazer. [...] ‘A mecânica’, Chaplin observou, ‘induz a emoção’ ”⁵. Esse trecho mostra que Chaplin propunha algo muito semelhante ao defendido pela Biomecânica de Meyerhold, a repetição do movimento pode induzir a um estado psicológico ou trazer uma emoção para um momento específico frente a câmera.

Assim, mesmo que em sua época Chaplin não desejasse compartilhar seus métodos, eles sobreviveram à passagem do tempo e hoje são um patrimônio da humanidade. Do mesmo modo como sobreviveu o circo, a comicidade e o gênero burlesco, sobreviveram também as pesquisas iniciadas por Stanislavsky, as quais, hoje, têm diversos desdobramentos a partir de encenadores dedicados a atualizar e aprimorar o ofício do ator dentro e fora do cinema.

Uma das mais marcantes particularidades do processo criativo de Chaplin, e que influenciava inteiramente seu estilo de encenação e direção, era que ele não escrevia roteiros. A história do filme se desenhava a partir do trabalho com os atores que experimentavam as diversas situações cênicas já com a câmera rodando. De fato quando começava a rodar, Chaplin não tinha definido todo o arco dramático do filme e isso ia sendo decidido baseado no que ocorria em cada cena finalizada, em questões que se abriam em cada uma das cenas e nas relações entre elas. Assim também eram desenvolvidas as personagens e suas ações, relacionando-se entre si e gravitando em torno de Charlot, contribuindo para a

⁴ David Robinson, 2011 – *Chaplin...*, p.63.

⁵ Idem, p. 256.

história que ele desejava contar. Robinson afirma que Chaplin tinha dificuldade em ter ideias novas para filmes, porém sabia que sua imaginação logo se inspirava com um bom cenário ou adereço cênico. Segundo Robinson, "Era difícil ter ideias novas para filmes, mas Chaplin sabia que um bom cenário ou adereço cênico logo colocariam sua imaginação para funcionar."⁶

Segundo Roland Totheroh, operador de câmera de Chaplin por muitos anos,

"Ele não tinha roteiros naquele tempo,(...) O enredo se desenvolvia conforme as coisas iam correndo. Havia uma espécie de sinopse na cabeça, mas nada no papel.(...) Enquanto Charlie estava trabalhando, ensaiando ou filmando, ou qualquer coisa assim, muitas pessoas ficavam em volta, olhando. Ele costumava usar as reações delas para ver como o material estava indo."⁷

No início das rodagens, as ideias eram bastante abstratas e tratavam, por exemplo, de colocar suas ideias e possíveis ações a partir da dura vida de mineradores como no caso de "Em Busca do Ouro"(*The Gold Rush*, 1925)⁸, da mecanização do ser humano como em "Tempos Modernos"(*Modern Times*, 1936)⁹ e daí em diante. Além de trazer cenas que caricaturavam e denunciavam essas situações, as demais personagens deveriam trazer algum tipo de relação direta com Charlot, fosse se opondo a ele, trazendo algum tipo de obstáculo, fosse servindo de motivação para que agisse.

Seu trabalho se desenvolvia de maneira altamente relacional e trazia a necessidade de um estado de atenção constante dos atores em cena. Esse estado é comum aos *clown* contemporâneos e trabalhado com afinco por diversos pesquisadores e encenadores com foco na fisicalidade. Notar que isso ocorria muitos anos antes da difusão do trabalho de improvisação e movimento, inclusive dentro do meio cinematográfico, possibilita que siga sendo feita a pesquisa das possíveis nuances dessa linguagem, um hibridismo intrínseco entre teatro e cinema. O *Vaudeville* e o estilo burlesco influenciaram não somente a criação do cinema com função de entretenimento de massas, mas a própria maneira de atuar, como podemos ver em Buster Keaton, Stan Laurel e Oliver Hardy, Jacques Tati, em diversas personagens de Fellini, no trabalho de Rowan Atkinson, *James Thierrée*, entre outros.

O princípio performático desses artistas da cena deriva de Chaplin que aprimorou diligentemente seu estilo durante toda a sua carreira, desde as comédias ligeiras da

⁶ David Robinson, 2011 – *Chaplin...*, p.145.

⁷ Idem, p.167.

⁸ Charles Chaplin, 1925 – *Em Busca do Ouro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ahKeamZlmbI> Acessado em : 12/06/2022.

⁹ Charles Chaplin, 1936 – *Tempos Modernos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2gLa4wAia9g> Acessado em: 12/06/2022

fase inicial na Keystone, até a fase independente, presenteando o mundo com os clássicos atemporais que realizou. Ele sempre deu ênfase à dimensão poética do corpo como instrumento principal de expressão e de narrativa pessoal e cinematográfica. Tais características, o credenciam como visionário de uma arte em desenvolvimento e também estruturante de uma poética própria de atuação, apontando para uma completude frente às demandas artísticas contemporâneas.

CAPÍTULO 1: CLOWN – DEFINIÇÕES E TRADIÇÕES

Para um melhor esclarecimento sobre a visão aqui exposta, convém estabelecer o entendimento da terminologia utilizada, assim como seu significado e as práticas resultantes do estilo clownesco de comicidade.

Definir o que é *clown*, é algo complexo e que já foi tentado muitas vezes com maior ou menor sucesso. Não é objetivo dessa dissertação deter-se nessa questão conceitual, mas se faz vital esclarecer que o entendimento do termo aqui assumido não é aglutinador de significados ou generalista, antes, é específico de uma série que características e particularidades existentes exclusivamente nesse gênero e em nenhum outro gênero de comédia ou poética da atuação.

Em suas definições acadêmicas, já elaboradas em diversas dissertações que precedem esse texto, as características do *clown* já foram suficientemente expostas e enumeradas, ainda que tenham sempre deixado um espaço para o mistério e para a interpretação daqueles que leem, criam novas formas de comicidade ou produzem novas reflexões. De fato a arte do *clown*, pertence de tal forma a uma prática pessoal e profunda, que mesmo com o rigor e o referenciamento acadêmico, é necessário um esforço ainda maior de observação e estudo de casos dos artistas cômicos para que se possa efetivamente incluir ou excluir suas práticas desse contexto.

Dessa forma, nesse trabalho é importante estabelecer uma linha de raciocínio própria para que a presença do gênero clownesco no cinema seja notado.

Inicialmente, será levantado o referenciamento teórico específico que sugere os mecanismos de atuação clownesca e, então, analisado nos filmes de Chaplin possíveis momentos de conexão com essas práticas.

1.1 Etimologia e Semiótica

O contato com a raiz etimológica das palavras e a consequente aplicação dos conceitos nelas embutidos, ou seja, a prática artística resultante com maior ou menor consciência de suas razões teóricas e estéticas, é algo bastante relevante.

Ao utilizar nesse texto a palavra Comediante, o entendimento optado é designar um ator profissional do gênero da comédia, ainda que se perceba a abrangência do termo. O *comédien*, vocábulo originário da língua francesa era na verdade a designação de qualquer ator, profissional ou não, que se dedicasse a qualquer gênero dramático, fosse o drama, a comédia ou a tragédia. Nesse texto, os comediantes serão entendidos como atores de cinema que pertencem à comédia. Já a palavra Cômico será utilizada de forma mais abrangente, designando os atores que faziam rir não somente no cinema, mas também no teatro, no *Vaudeville* ou pertencentes ao gênero burlesco. De qualquer forma, a palavra *cômico* não inclui todos os comediantes de cinema, visto que apesar de compartilharem o gênero da comédia, no cinema, existem formas distintas de fazer rir. Os comediantes, presentes na maioria das comédias atuais, desenvolveram seu trabalho dentro de uma indústria cinematográfica bem estabelecida e frequentemente são oriundos de uma forma de trabalho naturalista. Já os cômicos, formaram-se de maneira independente do contexto cinematográfico e na realidade contribuíram tanto para a criação da linguagem do cinema em si, como do ponto de vista temático, como veremos.

De acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis,:

“Comediante: ~ Fr.: *comédien*; Ingl.: *actor*; AI.: *Schauspicler*; Esp.: *comediante (actor)*. (...)Traduzimos, na maioria das vezes, o termo *comédien* por ator. A língua francesa utiliza os dois termos. conforme se explica no item 1 do verbete. Em português, porém, apesar de um uso recente no sentido mais amplo de intérprete em geral, o termo comediante designa especificamente o ator que se dedica apenas ao gênero cômico. (N.de T.)”¹⁰;

e

“Cômico:~Fr.:*comique*; Ingl.: *comic*; AI.: *das Komische*; Esp.: *cómico*. O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo', ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece ao irônico

¹⁰ Patrice Pavis,1999 – *Dicionário de Teatro*. Trad.: Guinsburg, J., Pereira, M. L., São Paulo: Editora Perspectiva, p. 57.

condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade.

1. Princípios do Cômico

a. Dimensão da ação pouco habitual

- Mecanismo. A partir das análises de Bergson, atribui-se a fonte do cômico à percepção de um mecanismo reproduzido na ação humana: 'daquilo que é mecânico calcado no que é vivo (...) As posturas, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar em mera mecânica' (Bergson, 1899). O princípio do mecânico vale para todos os níveis: gestualidade rígida, repetições verbais, seqüência de *gags*, manipulador manipulado, ladrão roubado etc., desprezo e *quiproquó*, estereótipos retóricos ou ideológicos, junção de dois conceitos com significantes semelhantes (jogos de palavras)."¹¹

Ao estabelecer esse entendimento, reconhece-se aqui Chaplin como um ator cômico por excelência e um comediante por circunstância, apesar de distante dos demais com essa alcunha. Será investigado e exposto quais elementos na arte de Chaplin o aproximam do gênero *clown*, desde o significado etimológico da palavra, passando pelos elementos históricos e estilísticos desse gênero, até a aplicação semiótica das particularidades presentes em todos os *clowns*, das quais Chaplin também compartilhava.

A palavra *clown* é um adjetivo, que às vezes surge também como substantivo: *Clown* e estabelece derivados complementares, como o adjetivo "clownesco (a)", ou "clowneria"; *clown* é uma palavra de origem germânica, mas sem tradução específica; por ser tão específica, como termo deve ser mantida assim, sendo somente possível manter-lhe a tradução dos significados e das características a ela atribuídos.

A palavra *clown*, tem uma definição que aponta para um determinado estilo de comicidade e *performance* cênica.

Segundo Roberto Ruiz, citando Burnier, a palavra *clown* vem de *clod*, que se liga etimologicamente, ao termo inglês "camponês" e ao seu meio rústico, a terra.

Já para Jef Johnson, artista contemporâneo dessa vertente:

"*Clown* é uma palavra. Palavras são símbolos. Palavras podem virar talismãs quando as imbuímos de um significado específico. Assim que uma pessoa se

¹¹ Patrice Pavis, 1999 – *Dicionário...*, p. 58.

compromete com a programação desse símbolo, o talismã pode disparar profundas respostas emocionais e espirituais quando a palavra é pronunciada ou vista. Clown parece ser uma dessas palavras que tem força nesse sentido."(tradução nossa)¹²

Além de substantivo, adjetivo e talismã, a palavra *clown* pode ser entendida como um verbo; assim é definida por Avner, em seu texto manifesto *Princípios Excêntricos*: " Um *clown* é figurino e maquiagem. Clownear é um verbo." (tradução nossa).¹³

A arte de ator é uma forma de expressão onde a semiótica se coloca basicamente entre o texto e a ação dos atores, ou seja entre a palavra escrita ou falada, transmitida entre indivíduos que organizam o discurso verbal para depois transformá-lo em discurso de ação.

Sobre linhas diferentes de comicidade e entendimento do ponto de partida da arte de fazer rir, Burnier diz em seu livro algo que pode facilmente ser constatado ao assistir diferentes cômicos em cena, sendo Chaplin um contundente exemplo disso. Diz Burnier:

"(...)os palhaços americanos(...) dão mais valor à gag, ao número, à ideia; para eles, *o que* (...) vai fazer tem um maior peso(...) por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o *como* (...) vai realizar seu número, não importando tanto *o que*, ele vai fazer, assim são mais valorizadas a lógica individual(...) podemos dizer que os *clowns* europeus seguem mais essa linha."¹⁴[grifo nosso]

Tal conceito é essencial para a presente reflexão pois se faz fundamental que os termos "*clown*" e "palhaço" não sejam lidos como sinônimos, uma vez que o *clown*, pode atuar a partir de qualquer temática ou circunstância, sendo psiquicamente independente do **que** se faz e se atém fundamentalmente ao caminho que percorre, ao **como** e o consequente impacto de cada ação .

No caso do cinema, o que se vê como resultado do texto estruturante da ação são os momentos capturados pela câmera e editados em uma sequência narrativa.

Na maneira chapliniana de filmar, como veremos, muito pouco havia desse texto estruturante antes de se iniciar a filmagem das cenas, mas isso não significa que

¹² Definição disponível em: <https://jef-johnson.webnode.com/l/what-is-clown/> . Acessado em: 25/04/2022.

¹³ Avner Eisenberg, 2020. – *Eccentric Principles*. Disponível em : https://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php. Tradução nossa, Acessado em 27/07/2002.

¹⁴ Luís Otávio Burnier, 2009 - *A Arte de ator : da técnica à representação* (2.a edição). Campinas, SP: Editora da Unicamp, p.205.

ele não possuísse nenhum tipo de embasamento estilístico. Chaplin não era simplesmente um improvisador aleatório, que negasse ou se afastasse das tradições e dos mecanismos presentes no ofício; ao contrário, ele era um profundo conhecedor e praticante desses mecanismos.

“Com essa arte que vive da comicidade, do gesto, do humor e da cumplicidade com o público chegamos definitivamente à arte do *clown* dos nossos dias.(...) no último século, no campo teatral no ocidente, o mimo foi-se instalando, lenta e progressivamente nas escolas de teatro(...) *Meyerhold* na Rússia, princípios do século XX; *Etienne Decroux*, em Paris, (...) *Odin Theatre* de *Eugenio Barba*, onde o treino diário do ator era a palavra de ordem; *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, em França de 1956(...) O clown desenvolveu-se também no mundo do cinema mudo com Chaplin, Keaton, Harold Loyd, entre outros que usavam palavras e sons como os *Monthy Python* e *Rowan Atkinson* com a sua famosa personagem *Mr.Bean*.”¹⁵

Ocorre, porém, que sua prática não era derivada dos estudos iniciados por Stanislavsky, no Teatro de Arte de Moscou, e posteriormente instituídos como norma em Hollywood para a grande maioria dos atores do meio.

Chaplin teve sua estreia como artista, recebeu seu treinamento inicial e desenvolveu grande parte das habilidades, que depois utilizaria em seus filmes, no teatro de variedades. Durante uma turnê pelos Estados Unidos da companhia de Fred Karno, da qual Chaplin fazia parte em 1912, ele fez uma reflexão importante: “Tínhamos sido rotulados como *Vaudeville*, porque o *Vaudeville* ainda era novidade naquela época. Isso ficou evidente na primeira noite, pois as pessoas não pareciam compreender que nosso trabalho era burlesco.” Essa é uma surpreendente distinção, que não só sublinha os precedentes estilísticos da atuação chapliniana e demonstra a importância de não assumir uma leitura genérica de seu trabalho, mas sim uma leitura meticulosa a fim de se compreender os mecanismos nele em ação. Aqui, vemos a importância de utilizar a palavra certa para a prática que a segue, uma tradução semiótica de sentido e prática, significado e ação.

¹⁵ Hugo Américo Pereira Cardoso Vieira, 2017 - O Novo Clown: Metamorfoses de Uma Arte Milenar (Tese de Doutorado). Universidade do Porto em Educação Artística, Porto, Portugal.

1.2. Lecoq e Burnier (Os Clássicos)

A partir dos estudos iniciados por *Jacques Lecoq* em sua Escola, por volta de 1960, serão buscadas as intersecções com o trabalho de Chaplin filme a filme, assim como com a tradição burlesca da qual ele provém. Importante deixar claro que não afirma-se nesse texto a conexão direta, nem mesmo a convivência, entre Chaplin e *Lecoq*, porém ao observar semelhanças em suas práticas, torna-se possível compreender as nuances de ação em cena, um pensamento e sentimento comum a ambos.

Luis Otávio Burnier, foi um importante nome para a renovação da prática e pesquisa em torno do *clown*. Tendo estudado mímica com Étienne Decroux na França, levou ao Brasil novas ideias a respeito da Arte do Ator, tendo escrito um livro de mesmo nome e servindo de base para uma nova geração de artistas que passou a ver a figura do *clown* como uma pesquisa pessoal e profunda, desconectada do contexto circense.

Segundo ele, "o trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano"¹⁶.

Esse esclarecimento sobre o processo de descoberta do *clown*, é enriquecido com algumas ideias de Lecoq,

"A pesquisa do *clown* próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo(...) Quanto menos se defender e tentar representar uma personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força."¹⁷

Como já colocado, é muito importante a análise calma, atenta e detalhada da obra de ambos, observando cada pequeno gesto feito e buscando a origem desses gestos, movimentos ou intenções em cena.

Lecoq dedicou grande parte de seus esforços a compreender a verdadeira natureza do *clown*. Ele buscava não a reprodução de fórmulas vindas do circo, mas sim entender a origem mais íntima, humana e pessoal daquilo que os atores faziam em cena e que causavam o riso no público.

¹⁶ Luís Otávio Burnier, 2009 - *A Arte ...*, cap.8, p. 209.

¹⁷ Jacques Lecoq, Jean- Gabriel Carasso, Jean Calude Lallias, 2010 - *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo, SP: Editora Senac., p.214.

“A busca pelo próprio *clown*, não deve ser entendida como o clown tradicional de circo. No fundo, há uma criança que cresceu dentro de nós, e que não pode mais ser mostrada em nossas relações sociais(...) Esse *clown*, é muito próximo da falha, o que podemos chamar de risível. Em outras palavras, é a aceitação daquilo que é risível em si mesmo, a aceitação da falibilidade, escarnecer dos próprios erros que comete.”¹⁸

Existe uma vasta gama de sinônimos e conexões linguísticas de termos que circulam a palavra *clown* (clóvis, bobo, *fool*, jester, mimo, sátiro, etc), estabelecendo claramente as particularidades que o distanciam de outros estilos de comicidade, como o palhaço circense, por exemplo, ou qualquer outro tipo de comédia que utilize personagens em sua dramaturgia.

O que Lecoq estabelece como particular desse *clown* desenvolvido em sua escola é que é psicológico e isso é percebido em ação, nas ocorrências em cena e não somente em uma dimensão teórica. Em suas palavras, “(...) De modo algum deve representar um papel, mas deixar surgir, de maneira muito psicológica, a inocência que está dentro dele e que se manifesta por ocasião do fiasco, do fracasso de sua apresentação.”¹⁹

Aqui, o fracasso não é a falência da existência da cena, uma impossibilidade de gerar unidade dramática, mas sim uma ocorrência inesperada que leva o ator a uma atitude não previamente pensada, algo mais orgânico cuja qualidade cênica é bem particular e normalmente cômica.

De fato, é inclusive paradoxal que se escreva sobre um realizador de cinema que não escrevia roteiros, a investigação pede um olhar para seus filmes e mecanismos criativos, ou seja, é necessário ir além das palavras aqui escritas. Essa situação por si só estabelece que a arte de ambos, Lecoq e Chaplin, está viva, em movimento.

Chaplin não quis escrever sua poética ou expor seu método criativo ao mundo, isso porque dedicou sua vida a trazer o resultado desse método: seus filmes. Lecoq, como tivemos sorte, debruçou-se mais em escrever e até mesmo em dar palestras sobre o tema, tendo sido diversas vezes registrado em vídeo, o que proporcionou um material valiosíssimo para o entendimento do que propunha. “Ao mesmo tempo que transmito algo aos demais, faço o que chamo de criação pedagógica. Então

¹⁸ Trecho extraído da palestra-demonstração dada por Jacques Lecoq em Wilhelmsbad em 1971 como parte do Festival Europeu de Mímica (tradução nossa). In: *Lecoq on Clown*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=97e4ekBVn-M&t=3s>. Acessado em 25/04/2022.

¹⁹ Idem, ibidem.

nasce entre eles [os alunos] e eu, uma criação única que será o resultado do trabalho.”²⁰

As falas de Lecoq, são comparáveis à filosofia, visto que o clown é de fato a poesia em ação, as metáforas trazidas para o movimento e os pensamentos mais ancestrais do ser humano ressignificados na cena.

A jornada do herói que, na dramaturgia convencional costuma ocorrer entre a personagem e seus desafios externos, para o *clown* ocorre dentro de si mesmo, uma viagem completa em busca da transformação do ser que se dá, sim, pelo movimento e pelas situações pelas quais o clown passa; mas que, de fato, representam uma conexão direta entre mundo interno e externo. O clown vivencia a vida de maneira altamente psicológica, onde cada objeto, obstáculo e situação tem uma contrapartida interna para ele. Quando resolve um problema o clown está na verdade modificando a si mesmo.

A escolha feita em mencionar Lecoq e sua visão sobre o *clown*, foi para notar de que formas essa pesquisa distante do contexto circense, pode ocorrer. Em um olhar mais generalizante a imagem do cômico de nariz vermelho está sempre ligada ao circo, porém tanto Lecoq quanto Chaplin sublinham em suas obras o distanciamento desse contexto em forma e conteúdo para dar lugar a uma comicidade mais pessoal, sutil e livre.

Para Lecoq, “a referência ao circo, inevitável assim que se evoca o clown, está muito distante(...) Salvo a dimensão cômica, não tínhamos nenhuma referência de estilo ou de forma (...) a pesquisa de maneira mais livre”²¹.

De fato, Chaplin em seu filme *O Circo (The Circus, 1928)*²² mostra que ainda que sua personagem, Charlot, possa ser trazida para esse contexto, não compõe harmonicamente com ele. Nesse filme, sua interação com os cômicos do picadeiro marca um contraste, sendo isso causador de risos, e não as esquetes que tentam montar.

Chaplin não cria sua comicidade a partir de tradições ou convenções imutáveis, mas sim a partir de uma percepção profunda do que é de fato engraçado, do que o público percebe assim e sobretudo, dos aspectos cômicos presentes em si mesmo, colocando sua personagem, não a dramaturgia, no centro da ação criativa.

Diz Vieira, que

²⁰ In: *As Duas Viagens de Jacques Lecoq*, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=gXwFP-Ktpu8&t=3199s>. Acessado 24/04/2020.

²¹ Jacques Lecoq, Jean- Gabriel Carasso, Jean Calude Lallias, 2010 - *O Corpo...*, p.214.

²² Emir Kusturica, Chaplin Today: *The Circus - Full Documentary*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BwiL7gNs8PQ&t=444s> Acessado em 10./05/2022.

“Alguns clowns profissionais e sobretudo no cinema e no teatro prescindem do nariz, reforçando a sua presença com outros aspectos(...) o traje e a maquilhagem formam uma segunda máscara(...) a contenção e a simplicidade, (...) devem proporcionar ao *clown* personalidade e simpatia, sem esconder o olhar”²³.

Os filmes que Chaplin fez são sempre, de maneiras diversas, Charlot vivendo uma determinada aventura em determinado contexto, sem nunca enfraquecer essa figura frente às circunstâncias dramáticas. Jamais vemos Charlot fazendo qualquer coisa que não pareça natural para ele, que não faça parte de seu próprio repertório de emoções e visão de mundo. Como veremos, durante seus ensaios e filmagens, toda vez que Chaplin percebia que Charlot estava sendo impelido a fazer algo não condizente com suas características, então o material era descartado e ele seguia por outra direção. No documentário “*The Unknown Chaplin*” (TV Mini Séries, 1983)²⁴, vemos que durante a criação do filme *Charlot nas Termas* (*The Cure*, 1917), há um momento onde ele organiza o trânsito de cadeiras de roda no saguão do *spa*, porém: “*estar do lado das autoridades e trazendo ordem ao caos, é inconsistente ao sua personagem, Chaplin traz a figura do gerente [uma autoridade maior] para finalizar a piada, mas ele sente que tem pouco futuro na personagem de ajudante do spa.*”²⁵

Em sua escola, Lecoq reflete em cada momento sobre como o estudo das máscaras teatrais culminou no nariz vermelho do *clown* e como essa descoberta foi, inicialmente, de difícil entendimento e, então, particularmente reveladora. Lecoq conta que foi “ Pierre Byland, aluno da Escola antes de ser professor, que nos trouxe o famoso nariz vermelho, a menor máscara do mundo, que ia permitir tirar do indivíduo sua ingenuidade e sua fragilidade”.

Convém notar que, na pedagogia de Lecoq, o nariz vermelho somente era apresentado aos estudantes que já haviam experimentado e compreendido todas as outras máscaras, sendo um ápice da expressão artística após dois anos do curso regular que era em regime integral.

Em paralelo, ao percebermos que Chaplin passou toda a infância apresentando-se em companhias de *Vaudeville* e aprendendo as particularidades da profissão com lições dadas pela própria mãe, é correto perceber que Charlot, surgido após vários

²³ Hugo Américo Pereira Cardoso Vieira, 2017 – O Novo Clown...

²⁴ Kevin Brownlow; David Gill. *The Unknown Chaplin* Ep. 1 “Meus Anos mais Felizes” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ztkQdrnChFw&t=629s> Acessado em 09/06/2022.

²⁵ Idem, ibidem.

anos, não foi um simples acidente, mas sim fruto de uma vida de aprendizado e refinamento cênico.

Em paralelo à caracterização comumente usada no contexto de *Vaudeville* é interessante ver que Lecoq menciona, de maneira muito sábia, que o uso experimental do figurino, bigodes e outros elementos de caracterização que distanciam da vida cotidiana, foi muito valioso para ser possível a experiência clownesca por parte dos seus alunos. Dizia ele:

“Trazemos uma mala com acessórios, figurinos diversos. Cada um põe uma barba, um bigode, um chapéu e brinca em uma dimensão de liberdade total. Essa dissimulação de sua própria pessoa libera os atores de suas máscaras sociais.(...) faz surgir comportamentos pessoais insuspeitados”²⁶.

De fato, no início do trabalho, esse tipo de mascaramento inusitado permite que seja acessada uma figura ao mesmo tempo lúdica e aproximada de uma aparência humana. Por se tratar de próteses, bigodes e barbas e não máscaras arquetípicas como as da *Commedia Dell’arte*, a ação no imaginário dos atores é mais direta em composição de personagens possíveis em um contexto ou ambiente naturalista. Vê-se aqui que essa sutileza conecta o fantástico e ancestral, com o cotidiano e mais palpável, ou seja, essa ideia dá uma forma humana ao trabalho do clown, inicialmente arquetípico.

É evidente que essa descoberta de Lecoq foi, em grande parte, inspirada pela criação da personagem Charlot. Ao invés de utilizar o nariz vermelho, como chegou a ser usado mesmo na *Vaudeville*, Chaplin optou pelo pequeno bigode, dando a ele o mesmo sentido e poder. Sobre a natural modernização do trabalho. Lecoq aponta que:

“Nos espetáculos, os *clowns* perderam seus narizes, mas conservaram a pedagogia. O cômico estendeu-se ao burlesco e ao absurdo, com o renascimento do cabaré e do teatro de revista. Os bufões fizeram com que outros territórios surgissem: o do mistério, o do fantástico, o do grotesco. Em seguida, tudo começou a se misturar, gerando uma grande química dramática(...)”²⁷

O que Lecoq fez então, foi iniciar uma sistematização das práticas clownescas. Fez diversas experimentações onde aquilo que trazia bons resultados era mantido e o que não funcionava era descartado. De fato, ao analisar as entrelinhas dos relatos de Lecoq a respeito da dimensão psicológica do *clown*, conseguimos entender

²⁶ Jacques Lecoq, Jean- Gabriel Carasso, Jean Calude Lallias, 2010 - *O Corpo ...*, p.216.

²⁷ Idem, p.39.

melhor o trabalho de Chaplin. Ambos partem primordialmente do movimento e do gesto (dimensão externa), sem ignorar a dimensão interna, tendo porém uma carga emocional imensa em sua presença cênica.

Sobre o tipo específico de *clown* que Chaplin desenvolveu, percebe-se que é dotado de imensa profundidade psicológica e possui uma diversidade de características e atitudes possíveis, situação essa que confundiu bastante seu público no decorrer da carreira. Charlot era ingênuo e simpático, mas também podia ser violento e rebelde. Durante a vida, Chaplin foi desenvolvendo a personalidade de sua personagem, acrescentando camadas à medida em que as situações mudavam ou as temáticas do filme também se tornavam mais complexas.

Sobre isso, Aglae menciona Dario Fo, *clown* italiano e contemporâneo de Lecoq, que dizia que o *clown* não é somente "(...) a dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes de cada pessoa. (...)” mas pode se tratar também "(...) de uma personagem obscuro, depravado, mau, diabólico(...)"²⁸

Nesse momento cabe um esclarecimento: por ser extremamente pessoal e podendo assim trazer uma variedade imensa de características, pode-se hoje encontrar dois tipos básicos de clown, o Branco e o Augusto. O surgimento desses dois tipos remetem a vários séculos atrás, ainda na *Commedia Dell'arte*, e que sobreviveram até os dias atuais, podendo ser observados na maioria dos filmes cômicos da época: Buster Keaton, Bucha e Estica e, de maneira ainda mais particular, em Chaplin.

O *Clown* Branco tem forte influência da personagem de Pierrot, seu traje é elegante, podendo ter brilho de lantejoulas, rendas ou veludo, com variações modernas presentes até hoje. É o "comediante original", aquele que faz a caricatura dos poderosos, expõe as contradições das figuras no poder, tanto criticando diretamente, quanto encarnando figuras autoritárias de maneira caricata.

Exemplos dessa possibilidade podem ser notados nos filmes: *O Ditador* (*The Great Dictator*, 1940), *O Barba Azul* (*Monsieur Verdoux*, 1947) e *O Rei em Nova York* de Charles Chaplin, onde a figura de Charlot desaparece dando lugar à comicidade do *Clown* Branco. Ele pode também ser aquela personagem que não tem uma presença tão fortemente cômica, sendo mais poética ou até dramática, aproximando-se do bufão, do *butô*, dos mimos brancos. A técnica desse tipo é mais apurada, trabalha com precisão e com expressividade de movimentos e narrativas, evocando muitas vezes momentos poéticos em relação a flores ou à Lua. Trabalha a

²⁸ Joice Aglae Brondani, 2014 – *Clown, absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos "Godô", "Trattoria" e "Joguete"*. / Joice Aglae Brondani. Salvador: Fast Design, p.15.

melancolia, a solidão e outras emoções profundas. Pode ser visto em artistas como Oliver Hardy, Marcel Marceau, James Thiérree, Leo Bassi entre outros.

Sendo o tipo mais popular hoje em dia, o Augusto é o oposto complementar do *Clown* Branco. Ele encarna as contradições humanas; é o bêbado, o atrapalhado, o maltrapilho, o desastrado e distraído.

A lógica do Augusto caminha sempre distante do óbvio e do socialmente aceitável, colocando-o em rota de colisão com o mundo em sua volta. Tudo tem potencial para gerar situações insólitas e cômicas já que o mundo é um lugar hostil para o *Clown* Augusto, que não consegue seguir os passos da dança ou o ritmo imposto.

Na obra de Chaplin, este tipo aparece na maioria dos filmes, é o própria personagem Charlot com o qual ele buscava contar histórias de superação das adversidades com pureza, coragem e uma boa dose de acaso. É também o tipo trabalhado por Buster Keaton, Stan Laurel, Jacques Tati e Mr. Bean.

Sobre o processo de surgimento do clown, ocorre a partir de muito trabalho, onde há a compreensão dos mecanismos particulares do estilo e da comédia em si, da utilização desses mecanismos em cena de forma espontânea e, inclusive, de buscar novos horizontes possíveis.

O surgimento e consequente utilização em cena do clown, se dá de uma maneira ímpar dentro da arte de ator. Joyce Aglae, pesquisadora e encenadora brasileira aponta que: "(...) para buscar o contato com a 'essência', o ator deve chegar a um estado tal em que se vê livre das estruturas sociais, mostrando-se nu, ou seja, sem preconceitos, arriado de todas as suas defesas e deixar que a máscara, o nariz vermelho, o guie (...) Esse momento de desnudamento é percebido através de seu corpo (forma, energia e ação)"²⁹. A metáfora do desnudamento do artista, aparece também nas reflexões do *Clown* Dimitri, " Eu não represento um papel: estou nu; o *clown* é o mais nu de todos os artistas porque põe em jogo a si mesmo, sem poder trapacear. Para não decepcionar o público, ele tem o dever de ser autêntico,(...)"³⁰

A análise portanto dos filmes, da vida e das práticas de direção e atuação de Chaplin deve ser feita prestando atenção aos detalhes, significados profundos de cada palavra escolhida, além de notar também aquilo que foi omitido ou subentendido no discurso. Quando Chaplin decide não falar sobre algum filme que realizou ou sobre algum momento de sua vida, isso revela mais sobre a questão do que oculta. Ele poderia simplesmente mentir ou dar alguma resposta floreada e

²⁹ Joice Aglae Brondani, 2014 – *Clown...*

³⁰ Dimitri, 1982 – "O mais nu dos artistas",p.36-37 in: *Clowns, farceurs*. Jaques Fabbri; André Sallée (org). Tradução de Roberto Mallet, Paris: Editora Bordas.

evasiva, mas quando decide retirar algumas passagens de sua vida da autobiografia, ele revela aspectos importantes de sua personalidade e psicologia.

Segundo Alberto Gaus, *clown* e mímico brasileiro, idealizador do espaço Solar da Mímica, há muitas características que compõem a atitude do *clown* perante a vida e a cena, dentre as quais: “O *clown* é ao pé da letra, mas não é óbvio. Sente prazer em viver, não busca aprovação, é o ser livre. Não joga pra ganhar, vive o problema”³¹

As palavras serão olhadas em sua etimologia para que seja possível compreender o discurso de Chaplin e sua conexão com esse mundo psicológico do clown. Ao estabelecer que a linguagem principal em seu trabalho é o cinema, quando se olha para sua produção textual em cartas ou entrevistas, deve-se colocar isso em perspectiva consigo em cena. Em uma carta para seu irmão Sidney, Charles escreve:

“(...)Oh! Syd, posso até vê-lo radiante enquanto lê essa carta, seus olhos brilhantes percorrendo esses rabiscos e imaginando o que virá a seguir. Vou lhe dizer como isso tudo termina! Há algum tempo tive uma oferta de uma companhia de cinema, mas não queria lhe contar antes que estivesse tudo confirmado, e agora está tudo praticamente acertado(...)”³²

Nesse trecho pode-se notar presente o aspecto visual da escrita de Chaplin, assim como sua fala graciosa ainda que cuidadosa, para dar uma boa notícia somente quando estivesse seguro da possibilidade. Seriam características essas possíveis de observar também na personagem Charlot? Uma atitude brincalhona e ao mesmo tempo precavida, seria parte das características ocultas de Chaplin, somente visíveis em sua personagem ou em conversas com pessoas próximas? Adiante isso será retomado na análise fílmica.

Para finalizar essa primeira reflexão semiótica, convém mencionar que algo particular do gênero clownesco é que a comicidade muitas vezes se dá através da ponte entre as palavras e a ação. O clown leva tudo ao pé da letra, o que causa situações inusitadas, uma tradução entre linguagens que não se pode dizer errada, mas que certamente não corresponde ao entendimento mais comum das coisas.

Ao pensar por exemplo no cair da noite ou no cair dos preços, o clown vai procurar por eles no chão e perguntar como fazer para colocá-los de volta em pé. É uma interpretação literal e direta e ao mesmo tempo primitiva e complexa se pensarmos

³¹ Nota do Autor: Alberto Gaus é um premiado mímico brasileiro, leciona há mais de vinte anos no Espaço Solar da Mímica, centro de difusão do Teatro Ativo. Disponível em: <http://solardamimica.com.br/queen-somos/> Acessado em 20/07/2022.

³² David Robinson, 2011 – *Chaplin...*, p.98.

na relação que a sociedade atual tem com as palavras. Convencionou-se determinados significados para as expressões mesmo que se distanciem do sentido original das palavras; para o *clown*, porém, não há essas convenções, ele entende cada momento inteiramente, degustando as palavras que lhe são direcionadas.

No meio cinematográfico por outro lado, a escrita de roteiros e de tantas fichas esquemáticas, distanciam a leitura da literalidade. Os roteiros cinematográficos normalmente trazem significados através de frases e da sugestão de imagens.

Chaplin pouco escrevia roteiros, criando uma narrativa em ação, as cenas surgiam pela tentativa e erro, assim como ocorre na Escola de Lecoq. Essa escolha se deve à dificuldade que seria colocar em palavras técnicas o sentimento, o impulso criativo do clown e sua lógica particular. Como seria por exemplo roteirizar a cena onde, durante uma perseguição, Charlot assume o lugar de um poste de luz, colocando a cúpula sobre sua cabeça? A lógica do clown só existe no momento presente, onde a ideia se fez possível e não pode ser prevista de antemão. Essa *gag* tem efeito inesperado tanto nas demais personagens quanto no espectador, por que foi feita e assistida; se tivesse sido descrita, não teria o mesmo efeito.

Isso acontecia dessa forma porque seria impossível prever o que ocorreria em sua improvisação com, por exemplo, uma escada-rolante ou uma porta giratória, além de ser enfadonho narrar o resultado de sua cena em palavras. A imagem transmitia a verdade ocorrida naquele momento em que a cena havia sido filmada, e quando Chaplin notava que tudo funcionara com precisão e graça era porque havia ocorrido uma experiência concreta e psicológica.

Na Escola de Lecoq, a primeira máscara utilizada, de caráter fortemente pedagógico é a chamada "máscara neutra", sua função é basicamente proporcionar ao ator a possibilidade de olhar para tudo como se fosse a primeira vez. Essa máscara trabalha a curiosidade igual a de um recém-nascido em relação ao mundo, assim, tudo que vê, toca ou experiencia é novo, é interessante e causa a ele ao mesmo tempo temor e aproximação. Na jornada da máscara neutra, o ator tem a possibilidade de suspender o juízo que tem como pessoa social e iniciar toda uma nova cadeia de sentidos relacionais com o mundo, desde objetos concretos, com as forças da natureza e com outras pessoas que, também utilizando a máscara, estão na mesma sintonia.

Esse imenso desprendimento do cotidiano ocorre também no *clown*, cuja lógica ao pé da letra como vimos, faz com que reaja de maneira diferente, uma maneira talvez ultrarrealista, tão mais conectada com o ambiente e de maneira tão intensa que causa o riso em quem o assiste. A plateia consegue sem muito esforço entender a lógica primitiva do *clown* e, ao mesmo tempo, admirá-lo por ter a

coragem de agir assim despretensiosamente. O público, às vezes, pode também se compadecer quando o *clown* faz alguma tolice ou pode temê-lo quando esse se deixa levar por maus feitiços. Por não conhecer as convenções sociais, o clown quando sente vontade de comer, pega a comida e come, seja uma fruta na árvore ou um sanduíche em um restaurante, faz isso antes de saber se aquela árvore está dentro da propriedade de alguém ou de ver se tem dinheiro para pagar a refeição.

Por fim, é necessário mencionar que, no decorrer da história, o gênero clownesco e sua tradição cômica foram sendo passados de mestre para aprendiz, muitas vezes dentro de contextos demasiadamente rudimentares. Os mestres na arte instruíam seus aprendizes através da experiência de vida, novamente tentativa e erro, e com pouco ou nenhuma estrutura pedagógica ou sistemática.

Ainda hoje, muitos artistas brilhantes passam adiante sua arte para as novas gerações sem ter como método de ensino qualquer sistema organizado de transmissão de conhecimento. Muitas vezes é através da vivência cênica e psicológica que os iniciantes na arte começam a tomar contato com ela. Os mais experientes buscam inspirar, contando suas histórias de vida e elaborando exercícios práticos que reproduzam situações reais vividas em cena.

Somente muito recentemente, através da sistematização proposta por Jacques Lecoq, que as chaves da comédia clownesca, bem como do ensino e treinamento de novos *clown*, começaram a ser nomeadas e trabalhadas de maneira isolada e consciente. Devido à própria natureza extremamente pessoal e abstrata desse estilo de comédia, muitos dos cômicos que aprendemos a amar, sendo Chaplin o mais conhecido deles, aprenderam e desenvolveram seu estilo de maneira empírica através de professores eventuais, fora do contexto acadêmico e através das próprias experiências que tiveram.

Segundo Joice Aglae, o meio no qual o clown está inserido pode influenciar sua conduta, sendo diferente no circo, teatro, rua e como no caso da análise nesse texto, no cinema. Ainda assim, é sabido desde Dario Fo, que muitas das técnicas utilizadas na comédia como tombos, lutas cênicas, e peripécias físicas, assim como situações de confusão, perseguição e *quiproquó*, *existem há muito tempo, tendo sido do repertório da Commedia Dell'arte*, dos clowns mais antigos e sendo vistas hoje em dia como clássicos do cinema.

O espetáculo é um ofício e a tradição clownesca desenvolveu-se de forma a gerar comicidade consistentemente e proporcionar ao público um efeito de catarse, identificação, comoção e em certos momentos de animosidade. Por se posicionar sempre de maneira livre e em não conformidade com as regras estipuladas socialmente, os efeitos da comédia clownesca são paradoxais.

CAPÍTULO 2: ATORES, ESPECT-ATORES, BAILARINOS, ATORES-CRIADORES, *PERFORMERS* E... NÃO-ATORES.

"O mimo não existe, é um projeto"

Étienne Decroux³³

Entre os pesquisadores da arte de ator existem algumas premissas, pontos de apoio para que se possa entender a natureza da atuação e da construção de personagens. Uma dessas premissas, como pontua Greve, é que:

"(...)os atores que trabalham 'de dentro para fora' atingiriam a realidade em suas performances; em contrapartida, os atores que trabalham 'de fora para dentro' seriam considerados convencionais e falsos."³⁴

Como temos visto nesse estudo a própria palavra 'realidade' é de difícil colocação no meio artístico. De toda maneira, como seria possível aplicar essa ideia a não-atores? Qual dos dois caminhos eles fariam? Ou talvez fizessem um terceiro?

Como demonstrado, o caminho desenvolvido por Chaplin é esse caminho terceiro, onde é o gesto que comunica o sentido da cena ao público; mas é um gesto consciente, preciso e com fortes motivações psicológicas, ou seja, um gesto que parte do mundo interno.

Se buscassem uma construção internalizada, estariam utilizando métodos ou ferramentas de atuação, provavelmente trazidas por um experiente encenador, já os convertendo assim em atores em treinamento, distanciando-se dessa forma da ideia de não atuação. Caso optassem por um caminho que partisse da dinâmica externa, iriam resultar em algo com certeza farsesco que, sem o apoio do encenador, se tornaria um desastre.

Um não-ator não possui as ferramentas para agir em nenhum dos dois sentidos e por isso é sempre acompanhado nas produções que propõe sua utilização de um preparador de elenco, que durante a pré-produção e as filmagens, envolve essas pessoas em intensos treinamentos e vivências, o que certamente faz com que, após

³³ *Apud* Daniel Dobbels, 2014 - *O Silêncio dos Mimos Brancos*. Tradução de Adriano Carvalho Araújo e Sousa. São Paulo, SP: Realizações Editora.

³⁴ Sabrina Tozatti Greve, 2017 - *O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. (Dissertação de Mestrado) Escola de Comunicação e Artes, USP/SP, p.85.

finalizada a produção, tenham adquirido suficientes experiências para conseguirem ter, ao menos, um vislumbre da profissão. Dessa forma é incorreto dizer que os não-atores, permanecem assim após o filme, de fato ao pisarem na sala de ensaio, já são atores em treinamento, ainda que iniciantes.

No caso de Fátima Toledo, seu método de trabalho consiste principalmente em fazer com que a pessoa tenha contato consigo mesma, muitas vezes com a sua sombra, e que isso atinge uma qualidade dramática que é comparável ao efeito atingido por outros métodos de atuação. Esse tipo de vivência provoca certa polêmica no meio cinematográfico, da mesma forma que o método de Chaplin o faz; são abordagens não ortodoxas, mas que atuam em contato com camadas mais profundas da psique humana. É um método que "Depende da pessoa, as vezes o ator vem resistente, então ele dá mais trabalho, as vezes o não ator vem resistente e dá mais trabalho, depende de cada um, não tem uma regra"[sic]³⁵. Fátima diz ainda que "o ator às vezes vem com alguns vícios, alguns lugares que ele passa na interpretação dele, e que eu desmancho tudo, porque pra mim não existe a construção de personagem, existe a revelação, através do próprio ator"[sic]³⁶,

Sobre os vícios e técnicas do ator, podemos ver uma forte conexão do trabalho de Fátima Toledo com a busca e prática do *clown*, que não se esconde em técnicas, mas revela o interior da pessoa. A diferença de resultado se dá devido a quais características estão sendo buscadas em um caso ou em outro. No caso do trabalho feito por Fátima Toledo normalmente há um roteiro escrito, uma personagem com falas e determinadas características que o ator deve encontrar em si mesmo, emoções para aproximá-lo dessa personagem. No caso do *clown*, como vimos, o ator não tem um ponto de chegada ou cena definidas e busca em si aspectos que podem ser cômicos e que estavam escondidos, por exemplo, pela timidez, insegurança, ou mesmo pelo papel social que aquela pessoa cumpre.

A maneira de Chaplin abordar seus atores era evitando que tivessem já muita bagagem anterior para evitar o tipo de conflito descrito por Toledo. Chaplin queria, ele mesmo, imprimir nos atores uma atitude, que ele sabia que funcionaria para a cena. Era uma atitude autoritária? Talvez sim, mas não era algo arbitrário e sim uma exigência para se conquistar a qualidade da cena.

Muitos métodos diferentes de lidar com a questão da verdade em cena, buscam o mesmo tipo de resultado, uma atuação honesta, viva que pode ou não aproximar-se da vida cotidiana, mas que necessariamente se pode notar a força expressiva.

³⁵ Fátima Toledo, 2018. Entrevista no Cinejornal do Canal Brasil, em 17/11/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHNTHejwqto&t=503s>. Acessado em 12/06/2022

³⁶ Idem Ibidem

Ao falar sobre o trabalho com crianças, Fatima Toledo conta que em um trabalho, sobre a questão de entrar e sair do jogo, “(...) o garoto, ele tinha uma possibilidade de entrar naquele universo da fantasia e sair. Então você fala ‘corta’, estava tudo bem(...) é uma pena que os adultos tenham perdido essa criança. Seria muito mais fácil trabalhar, a criança ela brinca, ela joga, ela se diverte”[sic] ³⁷. Dá mais uma dica da aproximação com a espontaneidade e com a disciplina necessárias para o jogo cênico.

Vemos uma reflexão importante nessa questão, pois, ainda segundo Fátima Toledo,

“os filmes que bombaram foram ‘Cidade de Deus’ porque é violento, ‘Tropa’ [de Elite] (...) e o método ficou sendo uma ‘coisa violenta’. Mas as pessoas não vêem a poesia do Método, em ‘Campo Grande’ em ‘Céu de Suelly’, que foram filmes que não tiveram essa amplitude toda. Tenho a impressão de que ficou muito associado aos filmes que bombaram, foram filmes fortes e o processo de trabalho foi forte porque tinha que ser, é o que o filme pedia; eu trabalho pro filme. O filme me pede força? Eu vou dar força.”[sic]³⁸

Assim é importante não fazer uma leitura da parte como o todo e também saber que a honestidade é fazer o que deve ser feito e não emular uma única forma de emoção ou de trabalhar como sinônimo de qualidade. A arte pede, sobretudo, dedicação e desapego, movendo o realizador de cinema a sempre testar novas possibilidades, dependendo das demandas estéticas ou temáticas surgidas.

Para entender um pouco melhor o significado de ‘verdade’ e ‘honestidade’ no que diz respeito ao trabalho do ator, afastando essas ideias do conceito de ‘realidade’, vejamos maneiras em que, mesmo sem uma estética ou proposta realista ou naturalista, pode-se apresentar muita verdade na tela do cinema.

Verdade é o que passa por dentro e não se concretiza, pode ser expresso por ações e decisões, mas permanece entre os atores, dando ao público a sensação de familiaridade mas sem ter nada a ver com estética, só com identificação.

Sobre o entendimento dessa palavra dentro do contexto cênico, Eugênio Barba diz que

“Ainda que as ações do ator se passem dentro de um contexto caracterizado pela ficção, elas devem ser reais em sua essência, ações psicofísicas de

³⁷ Entrevista com Fatima Toledo, Podcast *Roda de Cinema*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N-Z44FVeFaw>. Acessado em: 12/06/2022

³⁸ Idem, *ibidem*.

verdade, e não uma gestualidade vazia(...)as ações só se mostram eficazes se são um verdadeiro trabalho que transforma a energia física e mental em uma ação capaz de atingir o sistema nervoso dos espectadores e guiar sua atenção”³⁹

A honestidade é a sinceridade trabalhada, ou seja, quando se descobre essa verdade interna, antes de levá-la para cena, o ator questiona-se. O que encontrei? É meu desejo real ou apenas um impulso de momento? É suficiente para mudar minha atitude, devo fazer uma nova escolha ou permanecer onde estou? Como essa atitude irá afetar o outro ator, a personagem e a cena? Isso se passa nos ensaios, nos tempos livres e também durante a cena, cada novo impulso ou ideia é confrontado e decupado, o que vai pra cena e o que não interessa, o que é distração e o que aproxima da personagem?

Também é notável no trabalho de Chaplin, como colocado em outros capítulos da presente dissertação, que ainda que Chaplin tenha iniciado seu treinamento dentro de um contexto majoritariamente ligado à estética farsesca, ele pessoalmente nunca foi ligado a isso, tendo desde seu início buscado uma maneira particular de desenvolver seu estilo baseando-se na realidade que observava desde a infância.

Esse caminho proporcionou a Chaplin a criação de sua forma particular de mímica e de direção. Seu *clown* Charlot era uma figura que compunha unidade e pertencimento ao contexto da época que existia, sem desconectar-se com os outras personagens e figurantes de seus filmes. Charlot sempre foi integrado em seu ambiente pelos elementos naturalistas presentes em seu trabalho.

Esse tipo de ideia, permitiu a gradativa construção de uma ciência da cena, que através da pesquisa empírica e da consequente construção de métodos e sistemas de trabalho, constituem hoje um campo de estudo profundo e que traz resultados visíveis nas artes cênicas contemporâneas.

Segundo Sabrina Greve, um dos grandes exemplos da prática investigativa da cena aliada à criação, ocorre no chamado “*Prêt-à-porter*” conduzido por Antunes Filho,

“(...) o formato de sessão incluía: uma micro apresentação de um ator expondo a mecânica da apresentação(...) a exposição da gênese das personagens que os atores iriam interpretar, a cena em si, e um debate com

³⁹ Eugenio Barba; Nicola Savarese, 2012 - *A Arte Secreta do Ator : um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo, SP: É Realizações Editora, p.127.

o público ao término das três cenas (...) a construção de um diálogo aberto com o público era algo extremamente desafiante.”⁴⁰

Outra forma de dialogar com o público são as práticas de Augusto Boal que busca integrar os espectadores tanto à prática cênica quanto ao debate e aprimoramento do que é encenado.

Das propostas de Boal destacam-se aqui dois tipos distintos de encenação:

“No Teatro Invisível, o espectador torna-se o protagonista da ação, um espect-ator, porém sem que disso tenha consciência. Ele é o protagonista da realidade que vê, mas ignora a sua origem fictícia; atua sem saber que atua, em uma situação que foi, em seus largos traços, ensaiada... e ele não participou dos ensaios.”⁴¹

Nessa primeira proposta, Boal cria o termo *espect-ator*, um trocadilho que sugere uma mudança na posição do espectador, que antes apenas assistia e agora passa a fazer parte da cena, envolvido pelos atores inicialmente presentes.

Uma outra proposta é chamado Teatro Fórum, onde os atores

“(...)devem ter uma expressão corporal que exprima com clareza as ideologias, o trabalho, a função social, a profissão, etc das suas personagens, através de seus movimentos e gestos. É importante que as personagens realizem ações e façam coisas significativas, sem as quais os espect-atores, ao substituírem as personagens, serão levados a sentar em suas cadeiras e a fazer ‘fórum’ sem teatro – somente falando (sem ações) como um rádio fórum. É importante que todos os movimentos e gestos sejam significantes com significados, sejam verdadeiramente ação dramática, e não pura atividade física, sem significados.”⁴²

O que ocorre, em ambos os casos, é que há uma estrutura preparada, acordos e técnicas sendo usadas, uma rede de proteção cênica e psicológica para que seja possível a sustentação da cena. Boal, que frequentemente trabalhava trazendo para cena pessoas sem treinamento algum para atuar, reconhecia a necessidade de dar exemplos de expressividade, utilizando um gestual preciso e expressivo. Isso era feito não por uma tentativa de imposição estética à encenação, mas sim porque compreendia a importância de comunicar com precisão as ideias ali colocadas assim como a dimensão cênica que se estava procurando. Como ele mencionou, caso os

⁴⁰ Sabrina Tozatti Greve, 2017 – *O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. (Dissertação de Mestrado) Escola de Comunicação e Artes, USP/SP, p.102

⁴¹ Augusto Boal, 2015 – *Jogos para atores e não atores*. São Paulo, SP: Cosac Naify, p.47.

⁴² Idem, p.49.

espect-atores, ao entrarem na cena, agissem de maneira displicente, permanecendo imóveis, estariam em algum sentido voltando a uma prática em cena que, como veremos, *Jacques Copeau* um dos primeiros pesquisadores e pedagogos da arte de ator, criticava em sua época. Vemos nessa colocação de Boal a preocupação de que as pessoas não se sentissem confortáveis ao assumir a função de atores para que não se concentrassem apenas em um debate verbal, o que não fazia sentido em sua proposta.

Como também já visto, a participação do público é importante para Chaplin, como uma espécie de termômetro, quase coautores ou conselheiros para aprimorar o andamento do filme. Tendo já como metodologia a descoberta da dramaturgia enquanto filmava, a participação do público é mais um elemento que aproxima o método empírico e experimentalista de Chaplin com o *Prêt-à-porter* de *Antunes Filho* ou com os *Estúdios* de *Stanislavski*.

Essas ideias valorizam a participação do público na criação, mas não como atores fixos da produção, visto que carecem de capacidade expressiva, no largo sentido que isso tenha, e nas mais variadas propostas estéticas. O público em cena não produz um resultado mais real, porque não está mais em sua vida diária, está encenando, e não produz um resultado onde brilha a verdade, pois não possui ferramentas psicológicas para acessar isso com rapidez e qualidade em si mesmas.

A ciência e a pesquisa das poéticas de atuação já há muito abandonaram a ilusão de realidade pela cópia ou registro da superfície do que se vê, mas compreendeu que a superfície, aquilo que chega aos olhos, só tem vida se algo se passou internamente e de maneira potente e reverberante.

A vida registrada pela câmera, como vemos no dia a dia, não são os corpos se movendo alienados e o registro estático disso, mas sim pessoas indo de um lugar a outro, com diferentes objetivos, ritmos, histórias de vida, tudo o que carregam consciente ou inconscientemente e os leva a relacionarem-se uns com os outros e com o mundo. Não existe câmera capaz de captar o inconsciente das pessoas, sendo assim, somente aquelas imagens em movimento, sem acesso a algum sentido são ainda mais banais do que as imagens projetadas na caverna de Platão, pois aquelas ao menos projetavam algo, ainda que falso. Imagens capturadas de pessoas no dia a dia sendo nomeadas atores realistas, é uma distorção absurda da própria palavra no dicionário, pois são uma não-projeção da própria humanidade que carregam, sendo então projetadas na sala de exibição, tendo a função não esperada de retratarem a verdade. Isso é apenas um delírio de uma pessoa que utiliza uma câmera e ignora a própria profundidade do que é ser humano.

A arte de ator baseia-se de maneira geral em recriar essa panóplia de camadas humanas nos suas personagens em cena. Por isso, é desejável aos realizadores tomarem conhecimento, não só por tratar-se de uma das ferramentas e dimensões de seu próprio trabalho fílmico, como também contribuiria muito para limpar a ilusão do registro tecnológico como sinônimo de significado e abriria muitas outras possibilidades metodológicas e estéticas para expressarem suas ideias mais ousadas e pessoais. Através da parceria íntima entre ator e realizador, o resultado disso sem dúvida será tão mais rico, quanto a parceria já celebrada entre realizador e diretor de foto ou diretor de arte.

O refinamento na arte de atuar desde sempre, tanto no teatro quanto no cinema combate fortemente a ideia de falsidade, da interpretação baseada em clichês. Na época de Copeau por exemplo,

“O teatro estava poluído de sensacionalismo e exibicionismo barato, por cenários extravagantes, objetos cênicos requintados e parafernalias de todos os tipos. A hierarquia era clara (...) por último, numa frágil posição, encontrava-se o ator. Ele declamava o texto e expressava-se principalmente com as mãos, rosto e voz. Seu corpo ficava praticamente imóvel, em poses que destacavam o figurino.(...) Copeau entrou no universo teatral com a ideia de (...) reeducar o ator, de libertá-lo de seus clichês gestuais e declamatórios, direcionou a sua busca para a formação de sua companhia teatral e, mais tarde, à criação de sua escola: *École du Vieux Colombier*. ”⁴³

Stanislavski que tinha a mesma impressão sobre o teatro russo de sua época, acreditava que “o corpo dos atores estava adaptado ao dia-a-dia pequeno- burguês, à expressão monótona de sentimentos e que, para arrancá-lo desta situação, seria necessário um treinamento que favorecesse a flexibilidade e a expressividade.”⁴⁴

Uma das primeiras buscas de Stanislavski foi ainda, “ encontrar instrumentos eficazes para os desafios apresentados pela dramaturgia simbolista. Debatia-se na tentativa de vencer ‘as formas imutáveis do corpo humano’ para poder chegar à abstração e à imaterialidade das formas.”⁴⁵

Com esses dados podemos ver que, apesar de Stanislavski desenvolver seu método a partir da interpretação textual e Copeau a partir da libertação do corpo como potência criativa, ambos concordavam com a necessidade de uma mudança radical

⁴³ Luis Louis, 2014 – *A Mímica Total*. 1ª edição. São Paulo: Ed. Giostri, p.27.

⁴⁴ Camilo Scandolara, 2006 – *Os Estúdios Do Teatro De Arte De Moscou e a Formação Da Pedagogia Teatral No Século XX*. (Dissertação de Mestrado) Instituto de Artes, UNICAMP/ Campinas, p.7.

⁴⁵ Idem, p.6.

na maneira que se representava na época, o que os levou à criação de espaço de experimentação e debate na arte, culminando em uma sistematização celebrada até os dias de hoje como clássicos da arte de ator.

Atualmente, dentro do meio cinematográfico, às vezes aparece a necessidade do mesmo tipo de combate às formas viciadas de atuação. À essas formas, porém, é atribuído o termo 'interpretação teatral', sem que sejam detalhadas as características específicas a serem combatidas, oferecendo-se como solução a utilização dos não-atores, termo esquisito mas que já foi incorporado no meio para designar qualquer pessoa que se disponha a estar em um filme representando uma personagem, mas que não tenha nenhuma experiência ou treinamento como ator. Dessa forma, convencionou-se a acreditar que o treinamento de atores é algo indesejado, para atores, ou pelo menos para quem vai atuar no cinema.

O que precisamos ver é: quais são as características reais ligadas ao efeito de falsidade que se deve combater? O que é essa teatralidade tão temida por esses realizadores no cinema e se ela de fato é algo a ser combatido.

A teatralidade como sinônimo de gestos amplos e voz alta e projetada, está longe de ser a regra no cinema ocidental, tendo sido sempre esse espaço ocupado pela interpretação mais contida e baseada em detalhes. Isso porém nada tem a ver com a captura da verdade, é simplesmente uma opção estética.

Sobre a interpretação naturalista vemos que, tanto no teatro quanto no cinema, há pontos em comum. É levantado por Sabrina Greve que:

"(...) Como a proximidade dos atores com o público liberava-os da necessidade de projetar a voz e de se utilizar de gestos amplos na expressão física, a intimidade que se estabelecia nessa relação entre ator e público era quase tão próxima quanto a relação entre ator e câmera."⁴⁶

Dessa forma vemos que, assim como introduzido por Pudovkin, o nível de intensidade da atuação em um grande teatro lotado e a câmera, pode ser o mesmo, mas utilizarão diferentes técnicas. No caso do *Prêt-à-porter*, o ambiente de teste e diálogo com a plateia permite essa sutileza dentro do contexto teatral, desmistificando, então, a utilização da expressão "interpretação teatral" com o significado de amplitude gestual e vocal.

Afastando-se do naturalismo puro, temos o caso da *performance* e da dança que convocam a figura que representa ou atua para outro caminho de presença em cena. A presença em si, estar lá no momento criativo logo antes de dizer ação, é

⁴⁶ Sabrina Tozatti Greve, 2017 – *O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. (Dissertação de Mestrado) Escola de Comunicação e Artes, USP/SP, p.107.

algo proposto e conquistado com muito trabalho. Uma qualidade de performance que não se atinge de maneira leviana e alheia.

Pina Bausch, por exemplo, em sua vida fez algo incrível. Uma bailarina alemã, e extremamente alemã, como diz Paul Sanasardo, seu amigo e parceiro criativo, "Pina é muito delicada na superfície, mas essa não é a Pina. Pina é uma mulher extremamente forte. E eu sabia disso. Dá para ver no trabalho dela 'A Sagração da Primavera'." ⁴⁷

Ela provocou um movimento dentro da Julian em Nova Iorque, a percepção de que seu trabalho merecia atenção apesar de todo possível choque cultural que poderia haver. O poder de romper fronteiras pela expressão da alma que transcendeu a dança e chegou ao cinema pelas mãos de Fellinni e Win Wenders. Sobre como foi capaz de fazer um filme transpondo parte do trabalho de Pina para o cinema, Win Wenders diz,

"Eu tive uma ajuda fantástica dos bailarinos, eles assumiram o papel de Pina. Eu pude mais ou menos aplicar o mesmo método que ela usava para trabalhar com eles. Ela desenvolveu todas as suas peças a partir de perguntas que ela os fazia. Cada um dos papeis tinha um assunto, ou diversos assuntos e consistiam em várias perguntas que ela fazia aos bailarinos todos os dias por várias semanas e eles desenvolviam a peça e iriam dar as respostas com movimento com dança. Ela selecionaria e encontraria as respostas que gostasse e a partir dessas respostas, compunha suas peças. Eu percebi então após o primeiro plano, quando só temos as peças para preservá-los, eu tinha que aplicar o mesmo método. Como ela não estava lá para responder e como eu não podia filmar com ela, eu perguntei aos bailarinos sobre Pina. "(tradução nossa) ⁴⁸

Tanto no teatro como no cinema é possível fazer essa limpeza e é trabalho principalmente do realizador saber fazer isso com a mesma maestria com que faz a fotografia.

Apostar na naturalidade sem método e somente pelo acaso é arriscar-se a não ter nenhum resultado. É importante, projetar na tela uma imagem depurada, e não um simulacro de uma proposta ou sua falência.

⁴⁷ Paul Sanasardo, 2017 – *Geografia da Arte – Ep 8: Pina Bausch*. New York)

⁴⁸ Wim Wenders – *Entrevista Pina* (Primeira Parte) . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WFdSxeEocuc> Acessado em 20/07/2022.

Por que, então, no cinema contemporâneo ainda não se pensa na vital reaproximação com os estudos e práticas de atuação, e daí à livre reflexão para a criação de um estilo exclusivamente cinematográfico de encenação dramática, que não mais esteja aprisionado por dogmas estéticos, mas busque investigar tanto as mecânicas possíveis que melhor sirvam ao cinema como arte estabelecida, quanto em quais formas o cinema consegue propor dimensões particulares para o desenvolvimento da arte de ator?

É notável que na dança, por exemplo, já houve suficiente compreensão mesmo dentre os mais tradicionalistas, que há espaço para inovação. Nijinsky e Pina Baush por exemplo, com quase um século de diferença percorreram em sua carreira a estrada entre o choque inicial e a merecida aclamação, sendo hoje considerados exemplos indiscutíveis de qualidade em seu meio.

A insistência de algumas escolas de atuação e da pedagogia dessa arte no cinema em ver a *performance* do ator como “recitação” ou seja, comunicar emoção e sentido através de um texto declamado, parece ser parte do problema da má fama adquirida pelos atores em formação que buscam aventurar-se pelo cinema. Somado a isso, o inexplicável desinteresse de alguns realizadores em estudar o ofício dos atores, cria essa hipótese absurda de ser preferível trabalhar com pessoas vindas de outras profissões, portanto sem qualquer preparação para atuar.

Sobre Tempos Modernos, sem dúvida um ponto culminante na filmografia de Chaplin, Bazin coloca que

“(...) esse retorno às fontes burlescas (comprovada, por sinal, pela presença de velhos colegas como Chester Coukilm e Henry Bergman) não é de forma alguma uma regressão, pois a técnica cômica nelas se depura, assumindo uma amplitude e um rigor clássicos ao contato do grande tema por ela orquestrado.”⁴⁹

A contemporaneidade na arte cinematográfica, mais acessível e democrática do que jamais foi, pôde permitir o surgimento de realizadores independentes, em seus próprios estúdios, pesquisando a poética cênica como Chaplin fazia. O investimento necessário para esse tipo de proposta atualmente é muitas vezes menor do que em 1920, basta ter ousadia e paixão pelo ato criativo.

Segundo Daniel Dobbles em seu livro “O Silêncio dos Mimos Brancos”, a busca pela arte da expressão da mímica não encontrou ainda uma conclusão e nem é possível ser estabelecida em uma forma estática, ele diz :

⁴⁹André Bazin, 2006 - *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, p.25.

“Há mais de cinquenta anos, um homem trabalha sem descanso. Ele lê, escreve, ensina, compõe. Ele constrói esse projeto que é o mimo traço por traço, passo a passo(...) O mimo parece girar em torno de um ponto, um ponto-pivô de onde ele traça a linha. Mas é perceptível que o espaço que se estrutura em torno desse ponto não é estável. O ponto é enigmático, obscuro, e o espaço poroso, mutante, às vezes ofuscante.”⁵⁰

Já do ponto de vista das práticas de Stanislavski, uma de suas principais motivações era a de capacitar os atores de um treinamento expressivo que os distanciasse das imposições do teatro comercial e do condicionamento da prática criativa.

Camilo Scandolara salienta que, para conseguir esse objetivo, “(...)era necessário encontrar novas maneiras de abordar a profissão. Stanislavski tinha ideias a respeito das renovações, mas necessitava de espaços onde pudesse experimentá-las e desenvolvê-las. Estes espaços foram os estúdios(...)”⁵¹

O mesmo tipo de prática, iniciar a pesquisa prática e reflexiva com atores, foi feita no *Actors Studio* de Meisner, no *Folkwang Tanzstudio* de Pina Bausch, no Lume Teatro de Luis Otávio Burnier e no *Prêt-à-porter* de Antunes Filho. Essa pesquisa prática e desenvolvimento atento de técnica e expressão em contato íntimo com as emoções mais cristalinas dos atores era também a prática de Chaplin em seu *set*.

Ao entendermos aqui que o movimento expressivo, não é um vício de linguagem ou caricatura como talvez fosse na época em que Stanislavski e Copeau iniciaram suas propostas de depuração da arte de ator, vemos também que outros encenadores e pesquisadores mais recentes já traçaram novas pistas para a continuidade desse trabalho.

O movimento expressivo, que no cinema muitas vezes é chamado pejorativamente de teatral, pode sê-lo sem que isso signifique uma não-qualidade ou não-conexão, tanto com a verdade interna dos atores quanto com a expressão externa dessas emoções.

Dessa forma, nesse texto rejeita-se totalmente a utilização da palavra “farsa” para referir-se a encenação chapliniana, tanto pela conotação pejorativa de ser uma forma de cena baseada em personagens-tipo estáticos, quanto pela própria visão do realizador que não aceitava que seus atores reproduzissem fórmulas ou

⁵⁰ Daniel Dobbels, 2014 – *O Silêncio dos Mimos Brancos*. Tradução de Adriano Carvalho Araújo e Sousa. São Paulo: Realizações Editora, p.29.

⁵¹ Camilo Scandolara, 2006 – *Os Estúdios Do Teatro De Arte De Moscou e a Formação Da Pedagogia Teatral No Século XX*. (Dissertação de Mestrado) Instituto de Artes, UNICAMP/Campinas, p.28.

atuassem sem refinamento e atenção para a expressividade honesta do gestual, fosse com a intenção de provocar um riso mais genuíno e inesperado através da lógica pessoal de cada ator, fosse para trazer a dimensão melodramática para a cena.

Vejamos um exemplo da pantomima sendo utilizada para criação de um mundo físico naturalista, analisando rapidamente a esquete *Le petit café parisien* (Pantomima, s.d.) de Marcel Marceau. Sem nada no palco, nenhum objeto sequer, Marcel representa dois personagens, o freguês e o empregado de mesa, um prepara a comida, o outro reclama, o deslocamento do corpo no espaço vazio, a expressão facial, a precisão gestual, a mudança entre diferentes emoções, o ritmo, tudo presente, chegam ao espectador todas as informações. Ainda que um trabalho de imaginário, não é algo falso mas experienciado pelo corpo de Marceau. Ele mimo e *Clown Branco*, frequentou, a escola de Decroux mas inspirou-se em Chaplin para criar seu próprio *clown*, Bip. Fez da comédia seu gênero preferido, uma comédia tão pessoal quanto a de Chaplin, a comédia clownesca.

Nessa inspiração, Marcel percorreu um caminho particular, conectando-se psicologicamente com Chaplin,

“Charlot foi parte da minha infância. Ele não me fazia rir quando eu era criança, eu tinha só um nó na garganta, um sentimento que você pode descrever como sendo empatia. Foi a compaixão que ele inspirou em mim, foi a emoção. O riso somente vem quando você analisa o fenômeno social. Charlot nos faz rir sobre a sociedade. Ele é o andarilho negro, todo de preto em um fundo branco. Ele pode mover-se com a magia de um poeta. Ele pode criar sonhos durante o dia, criar essa compaixão em nós e até o riso. A criança descobre uma poesia familiar que a leva aos seus próprios sonhos.”(tradução nossa)⁵²

Como não poderia deixar de ser, Marcel também atuou em filmes, como o caso de *“La Bague”* (*“The Ring”*), sem título em Portugal, dirigido por Alain Resnais em 1946. No curta, Marcel encarnava um jovem cego que encontrava um anel e presenteava sua amada, uma forma de corporificar temas como amor e casamento. Trechos do filme podem ser vistos no documentário citado nesse trabalho, mas o curta completo não foi encontrado. Outro exemplo, um tanto obscuro, mas que hoje é possível ser acessado, é *“Film”* de 1965, realizado por Samuel Beckett e Schneider, com atuação de Buster Keaton, o que mostra que sempre houve um

⁵² Marcel Marceau, 1984 - *Life, Work* . Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=uAZLDn8or3M&t=916s> .Data de acesso: 20/07/2022.

flerte entre os *clowns* do teatro e os *clowns* do cinema buscando, através dos tempos, formas de compor juntos obras em filme.

Em contrapartida à essa visão meticulosa e precisa de Marceau sobre o trabalho de ator, e no caso de Chaplin como ator e diretor, temos uma ideia diferente mas que integra o mesmo ambiente e imaginário, a visão Felliniana daquilo que corresponde à arte de fazer filmes,

“(...) fazer cinema não é como a vida do circo? Artistas extravagantes, operários musculosos, técnicos, especialistas estranhos, mulheres bonitas a ponto de nos fazer desmaiar, costureiros, cabeleireiros, gente que vem de todos os cantos do mundo e que se entende numa babel de línguas, e aquelas invasões típicas de um exército de patifes de praças e ruas, numa desordem caótica de convocações, gritos, irritações, brigas e o silêncio repentino obtido por meio de um urro; e por trás dessa desordem aparente, um programa abandonado, um rolo de filme por milagre sempre respeitado, e o prazer de estar junto, de trabalhar junto e de viajar como uma família destruída realizando o ideal de uma convivência harmoniosa, de uma sociedade utópica...tudo isso, que é o que acontece de maneira prodigiosa durante a realização de um filme, não é a vida do circo?”⁵³

É notável, apesar do enfoque em outras questões, que Fellini e Chaplin habitam no mesmo universo, obviamente no cinema e mais precisamente no caos criativo e intrinsecamente nômade dos *clowns*. Ainda que sua poética esteja ainda sendo escrita e traduzida em palavras, essa sociedade utópica, a fala de Fellini e de Marceau pontuam que para expressão da honestidade clownesca, é necessário muito trabalho e dedicação para aprimoramento constante, dentro e fora de cena.

Nenhum artista quer fazer algo mal feito, porém muitos caminhos existem e, para chegar a algum lugar, a única possibilidade é mover-se. Assim, através da experiência certamente se chega em algo diferente do que era no início.

O *clown* sempre se indispõe com o normal, com o comum, é o avesso. Quando quer sossego, ele instiga; quando quer caos, ele acalma. Pode incendiar-se junto com o ator, despertar a chama interna, basta saber o caminho e alimentar essa possibilidade. O *clown* dorme com a pessoa no fim do dia, mas não acorda com quem tem preguiça e pratica a sua arte só quando convém, não é para passeios de fim de semana. Não vem manso e nem de mão beijada.

⁵³ Federico Fellini, 2011 - *Fazer um filme*. (3ª edição) Tradução de Monica Braga. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, p.163.

Há alguns atores mais despojados, que estão dispostos a arriscar tudo em cena, entram nus de texto, de construção, de preconceitos, conceitos e seguranças, entram em cena para viver algo impactante e é um risco de que tudo pode acontecer, inclusive nada. Mas, para quem está preparado, se conhece bem e ama a arte, isso não é um problema; é um esporte, sentir a adrenalina e a oxitocina.

Qual é então a raiz da prática chapliniana? A raiz, antes da estética e da temática, o que serve de base, de guia para a atuação contundente e sempre disponível? O *modus operandi* dos *clowns*, e dos atores físicos em geral? Eugenio Barba nos presenteou com a ideia da pré-expressividade e trouxe excelentes reflexões sobre essa base comum possível, que pode ser explorada para atingir o estado de presença com mais constância e facilidade. A esse respeito, Renato Ferracini ilustra que é

“o nível onde o ator produz, e principalmente, trabalha todos os elementos técnicos(...) o nível da presença, onde o ator se trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena(...) o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de suas energias.”⁵⁴

Luis Louis, importante mímico e pedagogo, chama atenção para uma questão existente desde Copeau, e que ainda não é de comum conhecimento dentro do meio artístico,

“(...) o ator-intérprete do teatro tradicional que é direcionado pelo texto literário e a diferença do ator-criador, que participa de todo processo criativo. A modificação na figura do ator-criador no processo de criação que não se inicia por um texto, mas sim pelo corpo e na nova maneira de pensar este corpo, será uma das grandes alterações propostas no Teatro Físico.”⁵⁵

Nesse tipo de pesquisa e prática diária, os atores veem seu corpo tanto como fonte de criação e presença na cena, como veículo de expressão, algo que poderia ser óbvio, visto que aquilo que a câmera captura é sempre o ator, a pessoa, sua imagem; mas, como nem toda pessoa está consciente da possibilidade de expressar metáforas através do gesto, do olhar ou de ações e palavras, Luis Louis conclui seu pensamento,

⁵⁴ Renato Ferracini, ANO – *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Cidade: Editora, p.87.

⁵⁵ Luis Louis, 2014 – *A Mímica Total*. 1ª edição. São Paulo: Ed. Giostri, p.94.

“(...)através do gesto, do olhar ou de ações e palavras, Luis Louis conclui seu pensamento, (...)A arte não mostra, ela revela. Ela não é um espelho da sociedade, mas a própria realidade. A arte de corporificar ideias, emoções, sentimentos, de atualizar e presentificar o virtual em realidade física e vocal, a arte do ser, do estar presente, essa é a Mímica.”⁵⁶

Com a necessidade de renovação imposta pela chegada das plataformas de *streaming online*, os *clowns* e os atores-criadores em geral, voltam à ribalta.

Nesse sentido, o estilo de atuação desenvolvido por Chaplin, quando trabalha com atores iniciantes, o faz para garantir que não venham contaminados por técnicas que, para ele, não contribuiriam para o que pretendia atingir na atuação, como ocorreu com Marlon Brando. Ele, então, fazia de seu *set* uma espécie de escola, um aprendizado prático, cuja graduação seria o filme pronto e a estreia dos atores e atrizes seria também a estreia do filme. Para produção de filmes no cinema contemporâneo há uma grande quantidade de novas tecnologias disponíveis, desde ao que refere-se a equipamentos até os novos estilos de atuação e maneiras de entender o ser humano na arte.

⁵⁶ Luis Louis Manifesto da Mímica Total. Disponível em: <https://luislouis.com.br/mimicatotal#ManifestoM%C3%ADmica> Acessado em 27/07/2022.

CAPÍTULO 3: CHAPLIN E SUA VIDA

"Quando você quer fazer as pessoas rirem, você tem que saber como chorar"

Charles Chaplin⁵⁷

A vida de um artista, como contar? Como escolher quais detalhes mencionar, ter certeza do que é relevante ou não, o que é especulação ou o que são passagens banais, comuns a qualquer pessoa?

Chaplin foi um artista e, obviamente, também uma pessoa; todos os artistas são. O reconhecimento de "gênio" normalmente vem junto com uma grande responsabilidade, apesar de ser pouquíssimo claro o que é de fato um gênio.

Apesar de ter permanecido obscura por muitos anos, a história de vida de Chaplin é hoje bastante conhecida.

Enquanto viveu, ele produziu fabulações para proteger sua intimidade, o que é compreensível; mas atualmente diversos documentários foram produzidos e biografias foram publicadas. O retrato de Chaplin como pessoa e como criador é muito mais claro do que o de muitos outros artistas, cujas histórias permanecem ocultas.

Esse capítulo busca encontrar significados e sentidos semióticos nos detalhes de sua obra e assim, para uma análise de sua vida, seguirá esse caminho, seja nas escolhas do que mencionar, seja em sua análise.

No documentário *Charlie Chaplin Biopic*⁵⁸ há uma cena que atualiza a *gag* presente em *"How to Make Movies"* (1918, sem título em português), filme de Chaplin nunca comercialmente lançado. O respeito pelos sapatos e pelo figurino de Charlot: sempre guardados em um cofre, uma piada com paradoxo, o que Chaplin tem de mais valioso é sua roupa mais velha e surrada, os trapos de Charlot.

⁵⁷ Tradução nossa para a frase cit. on *A Family Guide To Charlie Chaplin's Best Films Feat. Eugene Chaplin* | *Chaplin Talks*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NB10q_ce8Mw. Acessado em 20/07/2022.

⁵⁸ *Charlie Chaplin - Biopic* (Part 1/HD). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UApBQSAXCIw>. Acessado em 28/07/2022.

Nesse documentário, um mordomo aguarda que Chaplin abra seu cofre para pegar seu tesouro. Ele pega cada coisa com uma atitude prática, não pomposa como em "*How to Make Movies*", e vai colocando em uma mala, a caixa de Pandora, parte importante da tradição clownesca.

Esse cuidado que Chaplin, a pessoa social, aquele que muitos dizem ser uma pessoa de difícil tratamento, tem com seu instrumento de trabalho, fortalece essa ideia. Talvez contratar um mordomo e usar um cofre seja tamanho preciosismo que ninguém mais teria uma ideia como essa.

Certamente, Chaplin não é o único gênio da história que tem a fama de ter uma personalidade complicada, mas, existiria uma outra maneira de lidar com o figurino de Charlot? Poderia esse ser manuseado livremente por qualquer pessoa e guardado no fundo de qualquer gaveta?

Kate Guyonvarch, da *Association Chaplin*, levanta uma ideia interessante sobre o porquê dele se destacar até hoje entre os comédicos do cinema:

"...é algo relacionado ao lugar de onde ele veio, Steven Wiseman diz que quem vem de uma educação muito infeliz, ou se tornam adultos desastrosos ou terminam se tornando realmente incríveis no que fazem. Em termos psicológicos tem algo chamado 'invulnerabilidade', e eu acho que Chaplin era um desses 'invulneráveis'"⁵⁹

Ao mesmo tempo, ele também tinha seus ídolos. Segundo ele as pessoas mais importantes do século XX eram Einstein, Winston Churchill e Clara Haskil (pianista); além, é claro, de reconhecer Max Linder como o verdadeiro gênio do cinema e seu mestre.

Segundo seu filho Eugene Chaplin, os filmes "Tempos Modernos" e "O Ditador" foram feitos influenciados pelas grandes viagens que ele fez para a Índia, para o Japão, Alemanha etc., onde conheceu Einstein, Gandhi e outras personalidades, ele foi se tornando mais político.

Stan Laurel, outro maravilhoso *clown* do cinema e que conviveu com Chaplin por anos na época da companhia de Fred Karno, por outro lado aponta:

"As pessoas no passar dos anos falam sobre como ele se tornou excêntrico, mas ele sempre foi uma pessoa excêntrica. Ele era muito temperamental e

⁵⁹ *Charlie Chaplin - Biopic* (Part 1/HD). Tradução nossa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UApBQSAXCIw>. Acessado em: 28/07/2022.

frequentemente tinha uma aparência miserável, nós nunca sabíamos o que ele faria a seguir, ele era imprevisível.”⁶⁰

Uma das questões centrais no desenvolvimento do estilo de Chaplin, foi sua discordância quanto ao ritmo que deveria ser imprimido na comédia cinematográfica. Enquanto o estilo da *Keystone* de Mack Sennett era frenético, com perseguições e confusões, Chaplin preferia um ritmo um pouco mais lento e criar *gags* nos detalhes, nas sutilezas.

Isso revela características pessoais do realizador que buscava compreender o tempo da comédia como um fenômeno humano, entre a piada e o riso, o tempo de resposta e de pausa para a continuidade da ação.

Avner Eisenberg, importante *clown* da atualidade, já tendo se apresentado ao redor do mundo, sobre o tempo da comédia diz: “Todos devemos respirar sempre, mesmo no palco. A plateia inconscientemente respira com você.”⁶¹

Ao buscar elementos mais pessoais sobre o realizador, o canal de Youtube “*Chaplin Talks*” apareceu. Esse canal pertence a Spencer Chaplin, neto do realizador, e traz uma quantidade imensa de informação sobre o universo aqui tratado. É possível ver entrevistas com especialistas sobre cinema mudo, festivais de *slapstick* e outras pérolas.

A surpresa causada trouxe um inesperado sopro de ar puro para esse capítulo tão delicado. Falar desse artista pede olhar também, e principalmente, para os significados estendidos de cada informação. Muito já foi dito e exposto pelo trabalho dos biógrafos, principalmente David Robinson, Kevin Brownlow e David Gill, mas é necessário ler os dados coletados e pensar artisticamente e humanamente sobre eles.

Assim, é precioso ver como parte da família se relaciona com os filmes. Eugene menciona que gosta de “Vida de Cão” (*Dog’s Life*, 1918) porque tem bastante sentimento, não é uma comédia pura. Ao mesmo tempo, ele comenta que por ser uma comédia visual, é difícil de explicar o que acontece no filme, é necessário ver. Talvez de fato os filmes de Chaplin sejam o ápice do imagético, de muito difícil tradução para outro tipo de linguagem.

Para tentar isso, Eugene sugere três fases distintas: a inicial, dos curtas, mais ligadas ao “*slapstick*”; uma segunda, mais sentimental, onde aparece “Um dia de

⁶⁰ Idem Ibidem

⁶¹ Tradução nossa. Disponível em <https://www.avnertheeccentric.com/>. Acessado em 27/07/2022.

ção” e “O Garoto de Charlot” e uma terceira, mais politizada, iniciada em “Tempos Modernos” até o fim da vida.

Durante esse trabalho, sobretudo no capítulo sobre seus filmes, um recorte mais técnico e detalhado foi proposto. Levantaremos por todo o presente trabalho diferentes visões e possibilidades em sua filmografia, que evidenciem o gênero clownesco. Ter o ponto de vista de sua família é igualmente enriquecedor, pois permite uma conexão de sentimento, algo mais íntimo do que a análise técnica.

O filme *Dia de Pagamento* (*Pay day*, 1922) é mencionado como sendo capaz de gerar identificação a quem o assiste, pelo trabalho diário, o hábito de sair beber no fim do dia e, eventualmente, o esgotamento físico. No filme, Chaplin faz a caricatura dos trolhas que trabalham em excesso, recebem pouco e enfrentam os bondes lotados para ir para casa.

Esse é um sentimento comum para sua personagem de origem nos subúrbios londrinos mas que, àquela altura da carreira, não era pensado meticulosamente ou planejado, era obra de um feliz acaso. Em sua vida pessoal, Chaplin era um “*workaholic*” com problemas conjugais, e isso aparecia inadvertidamente em alguns de seus filmes.

A família traz também a anedota sobre a descoberta de Chaplin por Fred Karno no início da carreira. Ele, que já era famoso por fazer a esquete do bêbado que atrapalha o espetáculo, é convocado por Karno para uma entrevista. Ocorre uma surpresa, pois Karno esperava alguém muito mais velho, assim Chaplin teve que provar quem era improvisando sua performance ao vivo, sendo então contratado.

Um bêbado na plateia continua sendo um tema atual, aparecendo com certa frequência em espetáculos de rua. É entretanto tratado quase sempre com reprimendas. Poucos artistas atualmente têm a ousadia de criar um quadro como esse. A separação entre alta cultura e cultura popular pouco tem a ver com a qualidade do que é apresentado, mas sim com o que opera segundo premissas morais e estéticas, e certamente não havia essa separação nos teatros de *Vaudeville* no início do século XX.

Ao falar de Luzes da Ribalta, Eugene comenta: “(...) meu pai usava os filmes de uma maneira terapêutica para si mesmo. Eu acho que esse é o filme típico, onde ele está obviamente ficando velho e está olhando para seu passado. Luzes da Ribalta é um pouco assim”⁶².

⁶² Tradução nossa. *A Family Guide To Charlie Chaplin's Best Films* Feat. Eugene Chaplin | *Chaplin Talks*. Disponível em :https://www.youtube.com/watch?v=NB10q_ce8Mw. Acessado em: 27/07/2022.

Nesse filme não há a presença de um vilão, de algum antagonista em pessoa, e isso traz um outro tipo de narrativa ao filme. Sua história não é uma mera atualização de *Luzes da Cidade* (*Citty Lights*, 1931), mas uma ode à arte e ao ofício dos artistas em si, trazendo uma filosofia poderosa que não se aprende em livros, mas através da vida e da arte.

Estamos aqui refletindo sobre um filme de 1952, após passarmos pela pandemia de 2020, tendo ficado trancados em casa por muito tempo. Todos os artistas desses tempos sentiram as dores disso: contratos foram cancelados, espetáculos adiados, empregos perdidos. Tivemos que repensar as certezas, sempre poucas, arriscar novos formatos e práticas para manter-nos em pé.

Luzes da Ribalta é onde Chaplin e Buster Keaton apresentaram-se juntos pela única vez em um filme. Dois artistas de *Vaudeville* que, com sua história sofrida, ensinam a uma bailarina desesperada a voltar a acreditar em si mesma.

Que vitalidade têm esses artistas, tiram sua força não da vã filosofia panfletária das cartilhas e best-sellers atuais; mas, sim, tiram-na do trabalho em si, do que sabem fazer e do que desenvolveram durante a vida, de tal maneira que sua arte se mistura com a própria vida. Charles ou Charlie? Chaplin ou Charlot? Buster ou Keaton? O *clown* desses artistas tornou-se sinônimo deles mesmos. De uma maneira saudável e com efeito positivo, criador e criatura se fundiram, não havia mais fronteira, porque ela não era necessária.

Os mecanismos que vimos serem usados por esses artistas em seus filmes para acessar sua energia clownesca, lapidou-se pelo tempo e atingiu o mais alto nível.

A felicidade é um ponto de encontro entre o que é belo trazido pelo Clown Branco, e pelo que é sublime trazido pelo Clown Augusto. Ainda que existam mágoas humanas, a alternância entre o riso e o choro, a tranquilidade e a fúria, a felicidade permeia e transforma tudo na sensação de propósito e dever cumprido.

O riso do *clown* é poderoso e ancestral na espécie humana, ele não precisa ser imediato nem visível. Pode ser um brilho de satisfação no olhar ou uma dança da alma que conhece os passos de cor.

Se hoje em dia temos mais clareza de que todo gênio é repleto de experiências de vida, nem todas positivas para criarem suas lindas obras em processos muitas vezes dolorosos, também temos hoje a possibilidade de, ao olhar para o *passado*, analisar com calma, atenção e generosidade para não recriar polêmicas já resolvidas, e evitar nutrir pensamentos tóxicos no nosso presente.

Em seu cinema, Chaplin foi transparente apesar do uso das metáforas. Expôs-se como nenhum outro realizador na história. Aquilo que não desejava mostrar foi

explorado ou inventado por inimigos políticos. Sua formação e história de vida pôde, inclusive, dar maiores e mais elaboradas contribuições para o aprimoramento do pensamento humanista do que imaginavam seus delatores.

O cinema de Chaplin era de autor, era independente, era de entretenimento, era político, e é para inspirar as novas gerações a conhecerem sua vida.

CAPÍTULO 4: A MÍMICA DE CHAPLIN⁶³

Charles Chaplin é uma das figuras mais citadas e referenciadas, até hoje, em diferentes meios de criação artística. Seja no cinema, na comicidade, ou mesmo na dança, ele já contribuiu com sua estética, temática ou estilização. Há, atualmente, uma necessidade grande de se analisar o trabalho de Chaplin com maior profundidade e, um dos pontos menos mencionados e explorados de sua arte, é sua própria mímica.

É importante deixar claro que o intuito do presente capítulo é o de abrir uma janela ao pensamento de que podemos olhar para um caminho que foi desenvolvido em paralelo à Mímica Corporal Dramática e que trouxe resultados hoje incorporados nas poéticas do movimento cênico. Não pretendemos aqui fazer oposição à mímica de Decroux.

Durante a “VI mostra de Mímica Contemporânea”, realizada em março de 2021, Chaplin foi amplamente citado em diversas mesas; para este autor, um sinal da iniciativa de uma reflexão mais aprofundada da percepção de sua corporeidade.

Veremos aqui algumas observações que são pontos-chave e que poderiam servir de guia para compreender a natureza de sua linguagem corporal, assim como possíveis desdobramentos para a mímica contemporânea.

Como artista, ele percorreu um caminho não ortodoxo pois, sendo inglês, não estudou em nenhuma das escolas de mímica que, a partir de Copeau, se estabeleceram na França. De fato, Copeau fundaria sua escola do Vieux-Colombier, em 1922, mas Chaplin já estava consolidando sua carreira no cinema, desde 1914. Pode-se dizer que, com seu estilo próprio, a geração de artistas à qual pertenceu fundou a comicidade cinematográfica.

Por *Escola de Mímica* entende-se, aqui, a pesquisa e a pedagogia iniciada por Copeau, na Vieux Colombier, em que:

⁶³ Este capítulo foi originalmente publicado por este autor como artigo, sob o mesmo título, na *Revista Projeto Mímicas – Panorama da Mímica no Brasil*, caderno 04 - issn 2175-0890, 2021.

“(...) Copeau entrou no universo teatral com a ideia de salvar a arte do ator e resgatar a sua posição central na criação artística. O desejo de reeducar o ator, de libertá-lo de seus clichês gestuais e declamatórios, direcionou a sua busca para a formação de sua companhia teatral e, mais tarde, à criação de sua escola: Ècole du Vieux Colombier. (...) Ele propunha que nos aproximássemos da essência humana mais pela imaginação do que pela razão.”⁶⁴

É evidente que o desenvolvimento das escolas francesas por Étienne Decroux, Jean Louis Barrault, Jacques Lecoq, entre outros, é, com muita justiça, considerado o florescimento da mímica moderna pelas poéticas ligadas ao teatro, que fizeram da pesquisa de movimento seu principal objetivo.

Entretanto, nesse capítulo, essas práticas não serão comparadas, mas sim, se chamará a atenção para como a técnica de Chaplin desenvolveu-se de maneira poderosa, causando assombro e admiração em artistas de outras linhas, mas sendo pouco estudada.

4.1 Uma mímica intuitiva

Durante o Painele “Mímica e Comicidade” da VI Mostra de Mímica Contemporânea de 2021, colocou-se que Chaplin talvez não seja um mímico no *stricto sensu*, ou que tenha de fato pertencido a alguma escola claramente estabelecida; no entanto, ele é o que podemos chamar de “devir mímico”, algo que pode vir a ser, conduzir a uma existência posterior.

Entende-se “devir” aqui da seguinte forma: palavra de origem do francês *devenir*, que se aproxima do italiano *diventare*, ou seja, tornar-se. Sua própria vida esteve sempre em trânsito, em ação, em movimento, e assim também é sua mímica, em processo de mudança e transformação.

“O Chaplin para mim era uma referência de mímica, então quando alguém chegou para mim e disse que Chaplin não era mímico, eu tive que fazer um mergulho, fazer leituras. Tinha o Jacques Tati também que eu gostava muito; agora gosto muito do Mr. Bean (...) Então Chaplin não é mímico, tá, não é mímico, mas ele tem o devir

⁶⁴ Luis Louis, 2014 – *A Mímica Total*. 1ª edição. São Paulo: Ed. Giostri, p.27.

mímico. Qual o devir que se manifesta, quando você se conecta com seu público?”[sic]⁶⁵

O estilo de Chaplin, foi influenciado por diversos fatores externos ao estudo da mímica no teatro, e tornou-se um ponto de referência de uma prática do gesto, exercida entre diversos atores e performers de sua época e meio. No cinema, houve artistas que vieram antes dele, como Max Linder, e muitos outros depois, como Oliver e Hardy, Harpo Marx e Jacques Tati. É evidente que entre esses artistas havia um repertório em comum, que era praticado e aprimorado a cada novo representante.

“Chaplin é mímico? É. Chaplin é mímico? Não é. Mas Chaplin é Chaplin e suas circunstâncias(...) então acho que a gente tem que se separar do discurso do outro e estudar muito, mas ter a nossa verdade e se empoderar dela(...)”[sic]⁶⁶ Além do desenvolvimento da atuação no ambiente cinematográfico, no qual podemos ver muitas particularidades ao olharmos com atenção, Chaplin já trazia em sua bagagem muitas habilidades adquiridas através de seus anos se apresentando em companhias de *Vaudeville* e de espetáculos Burlescos; experiência essa que certamente muitos comédicos do cinema da época compartilhavam. É correto pensar nessa geração como a de artistas que já praticavam uma mímica repleta daquilo que hoje entendemos como “hibridismo”.

Para melhor compreendermos a jornada de Chaplin, é necessário que se notem alguns elementos de seu repertório particular anterior à sua chegada ao cinema, percebendo assim um pouco melhor seu estilo de atuação.

O termo “Teatro de *Vaudeville*”⁶⁷ era utilizado para referir-se ao local onde diversos tipos de artistas, músicos, cantores, dançarinos e atores, se apresentavam em números curtos com intuito de chamar atenção de seu público. Os espetáculos de *Vaudeville* ocorriam frequentemente em bares ou tabernas e as apresentações eram feitas para um público ruidoso, entre comidas e bebidas.

Sendo o tipo de local onde Chaplin fez sua estreia como artista, aos sete anos de idade, foi como artista burlesco que ele se afirmou e chamou atenção de diretores de companhias teatrais e donos de casas de espetáculo. O que seria, entretanto,

⁶⁵ Jiddu Saldanha, 2021 . In: “Painel 2: Mímica e Comicidade”, VI MOSTRA DE MÍMICA CONTEMPORÂNEA - II CORPO BIENAL

⁶⁶ Idem, ibidem

⁶⁷ “Vaudeville, uma farsa com música. Nos Estados Unidos, o termo refere-se a uma forma leve de entretenimento popular entre a metade da década de 1890 até 1930, e consistia em 10 ou 15 performances não conectadas, apresentando mágicos, acrobatas, comediantes, animais amestrados, malabaristas, cantores e dançarinos. É a equivalente do Music Hall de variedades na Inglaterra”. In: *Encyclopedia Britannica*, 2017 [tradução nossa]. Disponível em <https://www.britannica.com/art/Vaudeville>. Acessado em 13/03/2021.

burlesco? Esse termo vem sendo desgastado através dos anos e hoje tornou-se sinônimo de uma arte decadente e conectada a exibicionismo sensual; entretanto, não era bem assim na época de Chaplin.

Conforme Pavis, o burlesco é uma forma de cômico “exagerado que emprega expressões triviais para falar de realidades nobres ou elevadas, mascarando assim um gênero sério por meio de um pasticho grotesco”⁶⁸ ou vulgar; é “a explicitação das coisas mais sérias por expressões totalmente cômicas e ridículas”⁶⁹.

Dentro desse contexto, atores se apresentavam com esquetes cômicas, paródias ou sátiras de situações cotidianas e de figuras públicas. Tendo contato direto com a realidade, esse tipo de atuação era feita não a partir de tipos fixos, como na *Commedia Dell’Arte*, mas sim, de um processo de mímese de pessoas reais, sendo importante a capacidade de observação dos detalhes para que fossem reconhecidos pelo público.

4.2 O repertório formativo

A primeira experiência de Chaplin em um palco, frente à plateia, foi durante uma apresentação de sua mãe, Hannah Chaplin, cantora de *Vaudeville*. Em determinada ocasião a apresentação de Hannah dera errado e ela foi vaiada; Chaplin, então, entrou para substituí-la, interpretando perfeitamente a música que tão bem conhecia causando surpresa e admiração no público.

Durante sua infância, Charles buscava sempre uma maneira de ajudar a trazer dinheiro para casa, tendo certa vez recolhido roupas que não eram usadas e vendido-as na rua, a exemplo dos muito comuns vendedores ambulantes.

Sua formação no teatro, entretanto, começou quando seu pai (também de nome Charles Chaplin) convenceu seu amigo William Jackson, a aceitar seu filho em sua companhia teatral e ensiná-lo o ofício. Jackson era o fundador da trupe Oito Rapazes de Lancashire, composta por ele, sua esposa e seus filhos, todos exímios dançarinos.

A história contada por Charlie sobre seu ingresso na cia fundada por William Jackson, era um pouco mais pitoresca, como relata David Robinson:

⁶⁸ Patrice Pavis, 1999 – *Dicionário...*, p.35.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

“Um dia eu estava imitando os trejeitos dos árabes - tão comuns nas ruas de Londres - quando vi um homem me olhando intensamente. (...) ele me perguntou: ‘Você quer ser ator?’ (...) qualquer coisa que me promettesse trabalho e a recompensa pelo trabalho era uma maneira de sair do buraco onde eu estava, e era muito bem-vindo. (...) alguns dias depois estava fazendo minhas apresentações nos subúrbios de Londres, junto com uma trupe de artistas do teatro de variedades.”⁷⁰

Chaplin apresentou-se como membro dessa trupe por muitos anos, chegando a palcos importantes da época, como o *Casey's Circus*, onde, em 1906, o comediante principal era Will Murray. Ainda em “Chaplin, uma biografia definitiva” Robinson relata um momento precioso em que Murray, que representava no estilo de pantomima, menciona algo interessante :

“Acho que posso dizer com justiça que fui eu que ensinei Charlie a fazer essas viradas. Sim, aquele andar peculiar e as mudanças de direção ainda mais estranhas com uma perna só, que parecerem tão simples quando se vê nos filmes, são ambas as manobras que ensinei Chaplin a fazer.”⁷¹

As mudanças de direção mencionadas nesse trecho, se referem a momentos onde o Vagabundo está correndo e ao dobrar a esquina equilibra-se em uma perna por alguns instantes, enquanto a outra fica suspensa no ar para, então, dar o próximo passo em nova direção. Também podemos notar que, ao ser descrito dessa forma, esses movimentos lembram o repertório e andares da *Commedia Dell'arte*, a qual certamente fazia parte do repertório comum de qualquer comediante há muitos anos. Dentro do contexto artístico que Chaplin cresceu, os atores provinham na sua maioria da pantomima branca inglesa e, desde Joseph Grimaldi, se apresentavam nos teatros e aprimoravam seu repertório a partir do movimento.

Anos mais tarde, durante o período em que Chaplin esteve na cia de Fred Karno, desenvolveu a personagem do “bêbado”. Foi nesse momento que ganhou notoriedade pela fisicalidade precisa, alternando as quedas, o ritmo, o desequilíbrio da personagem e a atitude, corporificando perfeitamente esse estado de presença. As histórias sobre como ele alcançou a fama com seu ato do homem embriagado são recorrentes, mas podemos ver que consiste em um repertório de mímica fora do contexto Decrouziano.

⁷⁰ David Robinson, 2011 – *Chaplin...*, p.32.

⁷¹ Idem, p.70.

Chaplin, era um observador atento, e desenvolveu a corporeidade do bêbado como uma metáfora do ambiente onde cresceu, tendo naturalmente evoluído até a figura do Charlot que conhecemos.

A sua experiência empírica, para esse autor, é um dos mais importantes aspectos a considerarmos visto que, independentemente da técnica praticada, antes de tudo existe o artista, sua visão de mundo, seu corpo pessoal, escolhas e impulsos que determinam, afinal, aquilo que vemos em cena.

Com a mímica contemporânea temos hoje a clareza de como a visão de mundo do indivíduo influencia suas escolhas estéticas e performance, entretanto, isso sempre foi uma realidade em qualquer época e em qualquer modalidade artística.

Nenhum movimento artístico teria surgido simplesmente pela técnica se não houvesse, antes, um impulso de seres humanos de buscarem determinada possibilidade, certamente movidos pelo seu mais íntimo impulso criativo.

4.3 A mímica de Chaplin

Fica claro nessa análise que o contexto formativo artístico de Chaplin forjou um corpo, ao mesmo tempo, sofrido e disponível para a ação e para a cena. Sua mímica era baseada, sobretudo, em experiências de vida e observando outros artistas e as pessoas em geral. Ele constantemente menciona sua mãe como a grande artista que o ensinou os primeiros rudimentos da arte.

“Se não fosse por minha mãe, duvido que pudesse ter feito sucesso na pantomima. Ela era uma das melhores artistas da pantomima que eu já vi. (...) foi assistindo à minha mãe e a ouvindo que aprendi não só a expressar emoções com as mãos e o rosto, mas também a observar e estudar as pessoas. (...)”⁷²

Sua arte era ligada ao clown, mas não necessariamente à comédia, e sim, à sensibilidade e à poética da vida. Era um espelho, nem sempre de maneira direta, não somente na pantomima e na criação imediata de sua personagem, mas corporificava a época e os aspectos mais subjetivos. É vital, para entender seu trabalho, notar o rigor que tinha com o gestual e a carga emocional que trazia. Em

⁷² David Robinson, 2011 – *Chaplin, Uma biografia Definitiva*. Tradução: Andrea Mariz. Osasco, SP: Novo Século, p.23.

*Luzes da Cidade*⁷³, por exemplo, no momento em que o Vagabundo e a Florista se conhecem se vê que ela é cega. Isso é comunicado através dos olhares que nunca se cruzam, de uma flor que cai e ela procura após ele já tê-la apanhado, na forma com a qual ela lhe oferece a flor e suas mãos se tocam. São momentos sutis e precisos, que os conecta como indivíduos e estabelece o mundo interno de cada personagem.

Chaplin, como diretor, insistiu muitíssimo para que a atriz Virginia Cherrill acertasse esse momento, pois sabia que o conteúdo contido naquele gesto era a assinatura humana de cada personagem. No final do filme, eles voltam a se encontrar, agora a Florista já recuperou a visão, mas é novamente através do gesto de entregar uma flor que ela o reconhece.

Ainda sobre a análise do movimento de Chaplin vê-se, durante uma sequência em *Tempos Modernos*, operários apertando as porcas e, quando ele sai da linha de montagem, a repetição dos movimentos continua. O efeito cômico que isso traz se projeta à frente de duas ideias, basicamente: primeiro a de uma mimese mais elaborada de um corpo social e, segundo, de uma memória corporal mecânica que foi ativada pela repetição. Isso está muito próximo da ideia de Lecoq, de que "o corpo se lembra".

A criação de sua personagem é um ponto que gera curiosidade a muitos aspirantes a clowns e atores em geral, mas que parece ter menos conexão com um momento de inspiração ou espontaneidade, e mais com a junção de experiências de vida, observação e elaboração de algo que ele sabia que era risível e se conectava às pessoas.

De acordo com Robinson, ainda:

"Chaplin contou (...) que baseara o andar gingado característico em um velho chamado 'Romy' Bins, que costumava segurar os cavalos para os cocheiros na frente do pub *Queen's Head*."⁷⁴

"A comédia de Chaplin era criada de dentro para fora. O que o público via nele era a expressão de pensamentos e sentimentos, e a comédia estava na conexão desses pensamentos e sentimentos em relação às coisas que aconteciam em torno dele. O ponto crucial da comédia de Chaplin não é a

⁷³ Charles Chaplin, 1931 – *Luzes da Cidade*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W0F2SUKyLPo> Acessado em:14/06/2022

⁷⁴ David Robinson, 2011 – *Chaplin....*, p.113.

ocorrência cômica em si, mas a relação e a atitude de Chaplin para com essas ocorrências. " ⁷⁵

Sua personagem podia variar rapidamente entre a tristeza e a alegria, a raiva e o medo, ele expressava esses sentimentos através do corpo, gestos, ritmo, olhar, postura da coluna. No filme O Vagabundo (*The Tramp*, 1915), vemos, pela primeira vez, sua personagem, após sofrer uma desilusão amorosa, expressar sua tristeza, primeiro com as mãos, e depois com as costas arqueadas. Por alguns instantes sua bengala toca o chão, sustentando sua tristeza e, então, em uma rápida sacudida, muda novamente seu estado e sai destemido rumo ao horizonte

O andar clássico de Chaplin, assim como a atitude geral de sua personagem, foram muito imitados através dos tempos e se tornaram referência, isso pode ser visto na maioria de seus filmes. Convém, entretanto, observar que a figura do Vagabundo não traz uma emoção única e imutável, ao contrário, possui uma energia ativa que responde de maneira diferente conforme a situação.

Para exemplificar momentos em que sua ação física se torna central e as emoções contrastantes são corporificadas, vejamos quando foge da polícia em Vida de Cão: agilmente ele evita ao máximo o contato com o guarda para proteger seu cachorro. Já em O Circo, finge ser um boneco do cenário e se aproveita da mecânica sugerida para golpear seu perseguidor com um porrete. Nesse mesmo filme, Chaplin faria sua saída final como uma metáfora da bolinha de papel que acabara de amassar.

Chaplin trouxe em sua performance a metáfora de sua própria vida, iniciando por seu contexto de infância e, ao longo de sua carreira, tocando temas importantes: as Grandes Guerras Mundiais, a Revolução Industrial, a febre do ouro e o que antes eram cenas de um filme, foram se tornando repertório dramatúrgico para a atual geração de mímicos. Atualmente podemos ver diversas pantomimas e figuras cujos temas Chaplin já havia abordado em seus filmes : uma refeição em um café, o circo, patinação, romance e libertinagem, entre outros.

A transformação das experiências de vida em material criativo e da tristeza em coragem, sempre foi uma constante na mímica. A performance de Chaplin tem essa característica, o sentimento de um indivíduo imerso na sociedade e a transmissão desse sentimento para a audiência. Robinson conta sua fala: "*Eu tinha que sentir essa exuberância que vinha da profunda confiança em mim mesmo. Sem isso eu teria sido derrotado.*"⁷⁶

⁷⁵ David Robinson, 2011 – *Chaplin....*, p.112.

⁷⁶ David Robinson, 2011 – *Chaplin ...*, p.23

Da mesma forma, podemos observar que muitos de seus filmes terminam com seu caminhar rumo ao horizonte: independente do que ocorresse com ele durante aquela aventura, ele sempre seguia. Isso pode parecer melancólico quando separado do contexto mas, ao analisarmos a coragem necessária para essa atitude, vemos que é uma decisão de uma pessoa que não se deixa abater pelas desventuras, que vive o momento presente, e segue confiante, carregando somente as próprias experiências para enfrentar as próximas.

A mímica de Chaplin talvez não tenha como princípio o peso e o contrapeso sugeridos por Decroux, mas talvez um antipeso, uma leveza proporcional, uma técnica a ser redescoberta e explorada, que fazia seu corpo elástico e ágil em suas ações e emoções.

Independente de linhas de trabalho, tradições ou crenças estéticas, a arte está onde há beleza, e todos os caminhos que levem a essa beleza são valiosos.

CAPÍTULO 5: BUSTER KEATON

Segundo uma história de *Vaudeville*, iniciada pela própria família Keaton, o apelido "Buster" teria sido dado ao caçula da família ainda com dois anos de idade por Harry Houdini. Após uma grande queda do pequeno que manteve-se impassível, Houdini teria dito "Você com certeza é um *Buster*" essa palavra significava "uma queda" nunca tendo sido usada como nome até então.

Foi a partir desse momento que Joseph Frank Keaton iniciou sua longa carreira tornando-se conhecido como Buster Keaton.

5.1 Tempo e ritmo

Ritmo e tempo nos filmes de Keaton são conseguidos principalmente através do enquadramento mais aberto, que permite dar autenticidade à ação. Caso as sequências de ação fossem cortadas e fossem utilizados quadros mais aproximados, isso daria a sensação de uma ação falsa, o que arruinaria o ponto crucial da comédia; o ritmo é tudo.

Sendo **tempo** o *timing*, o momento exato em que algo ocorre para que possa fazer sentido e que possa puxar o acontecimento presente e futuro e o **ritmo** a sucessão de acontecimentos um após o outro no filme criando a passagem do tempo, nos filmes de Keaton os acontecimentos se conectam com pouco espaçamento, não há muitos momentos de respiro e a ação segue um fluxo único que conecta a passagem do tempo.

No meio da comicidade existe um termo que é "telegrafar a piada", que significa antecipar, anunciar o que irá fazer antes de executar a ação em si e isso tira a força do momento cômico. Seria isso que ocorreria nos filmes de Buster se houvessem demasiados planos em uma mesma ação.

O *timing* é a passagem de tempo em segundos, quase que congelado, um instante, um acontecimento que em relação entre as personagens, ou entre personagem e

cenário, deve ter precisão total para funcionar. Isso normalmente requer ensaios, conhecimento de mecânica, engenharia e um trabalho de equipe bem sincronizado para, durante a rotação, conseguir fazer a *gag* ocorrer da maneira que se espera.

Nos filmes de Keaton, assim como nos filmes de Chaplin, frequentemente a personagem está no centro do quadro ou em perspectiva com um mundo muito maior em volta dela, criando uma impressão patética e risível da personagem, e permitindo que o público tenha ao alcance de seus olhos todos os elementos do cenário. Esses elementos podem ser utilizados a qualquer momento para gerar comichão.

Ao pensar em cinema, hoje em dia, é comum pensar em diferentes etapas onde se pode manipular a imagem entre o momento da filmagem, sua edição e, finalmente, a exibição. Entretanto, na época de Keaton, as tecnologias disponíveis exigiam muito mais precisão do ator pois, além do suporte da película deixar pouco espaço para repetição, também as técnicas de montagem e manipulação de imagem ou efeitos eram muito mais rudimentares do que as existentes atualmente.

Nada disso porém interrompia o fluxo de ideias de Keaton ou impossibilitava que determinada cena se tornasse real. Não havia impossibilidade, a única coisa que devia ser pensada era como fazer funcionar e jamais se seria possível ou não.

A mecânica, a relação com o cenário ou objetos de grandes proporções como veremos ocorria em um tempo diegético presente, tudo sincronizado, isso colabora para pensar que nos filmes de Keaton, o absurdo e o real conviviam no mesmo tempo e espaço. Sua realidade era absurda e fantástica, sua personagem existia nesse mundo, onde um ator de carne e osso, fazia coisas que muitas vezes hoje em dia somente vemos em banda desenhada.

5.2 Corporeidade

A corporeidade é outra característica comum de muitos comédicos do início do cinema. Muitos desses atores vieram do contexto de teatro de variedades, mas sua formação era vivencial, ou seja, obtida na prática da profissão e em trocas entre artistas da mesma companhia ou teatro.

O conceito de corporeidade, foi elaborado mais recentemente e "é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, (...) como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no

tempo(...)”⁷⁷, ou seja, é o primeiro impulso físico derivado das memórias e história pessoal, o primeiro registro tátil daquilo que antes era abstrato. Essa análise refinada ainda não havia sido proposta na época do *Vaudeville*, onde os artistas desenvolviam-se de maneira espontânea e sem produção científica quanto a seus processos criativos. No entanto, ao analisar com distanciamento de tempo, pode-se notar que algum aspecto da consciência da corporeidade estava em uso por esses comédicos, assim como podemos destacar pela observação da ação os momentos onde se faz notar esse aspecto.

Da mesma forma, não se pode fazer conexão direta entre Chaplin e Keaton e as Escolas de Decroux, Copeau, Lecoq ou outros que vieram a se estabelecer em outro tempo e contexto histórico. Afirmar que aquilo feito dentro do contexto cinematográfico dos anos 1920 em matéria de atuação fosse “teatro físico” é muito precipitado, já que o conceito é bastante complexo e gera polêmica e divergências quanto ao seu significado.

Segundo Luis Louis, “O Teatro Físico ou Mímica Contemporânea refere-se a um momento em que a arte se distancia do purismo e caminha para a somatória da mente/ corpo e voz na síntese do ator-criador, que participa de todos os momentos de criação do processo artístico, assinando, muitas vezes, a autoria de texto(...)”⁷⁸

Houve porém o desenvolvimento de uma linguagem corporal específica que, em colaboração direta com a câmera, trazia ações que eram ao mesmo tempo concretas e metafóricas. Valiam-se de truques de montagem, movimentos de câmera (aceleração da ação) stop motion e jump cut. O quadro era um espaço diegético no qual a personagem estava totalmente consciente.

Assim como em um palco italiano, o ator tem consciência do espaço da caixa preta, no cinema de Keaton sobretudo não havia a intenção de esconder esse mecanismo da câmera ou criar a ilusão de realidade mas sim de jogar com as limitações e possibilidades que no cinema se desenhavam.

A perícia física que era aqui desenvolvida, utilizava o plano geral para permitir que a audiência se relacionasse com a personagem em ação no espaço, ou seja, que a audiência pudesse entender a ação como um todo, sem sugestões do que ocorria, mas com a ocorrência propriamente dita.

Buster Keaton particularmente gostava mais de trabalhar sem os cartões de texto ilustrando diálogos ou acontecimentos, ele preferia contar a história na prática, no

⁷⁷ Luís Otávio Burnier, 2009 - *A Arte...*, p.55.

⁷⁸ Luis Louis, 2014 - *A Mímica Total*. 1ª edição. São Paulo: Ed. Giostri, p.93.

passar do tempo diante de nossos olhos, a construção prática da gag e seus efeitos visíveis e imediatos nas personagens.

Vemos então que : "A primeira coisa que você precisa saber sobre comédia visual, é que você tem que contar sua história através de ações. Ele era um contador de histórias visuais e nunca gostou quando outros diretores contavam suas histórias através de cartões de texto. Ele evitava esses cartões focando-se em gestos e pantomima"⁷⁹.

A comunicação com a sua audiência era feita, então, através da ação das personagens na tela e essas ações frequentemente representavam o estado de ânimo desses personagens ou indicavam a relação entre eles. Longe de ser uma linguagem explicativa com gestos previsíveis e banais, eles comunicavam de maneira inesperada mas eficiente.

No filme *Grand Slam Opera* (1936, sem título em português), em uma determinada cena, quando sua personagem estava paquerando uma senhorita através da vidraça, ela para demonstrar o desagrado com sua presença lhe atira uma panqueca que gruda no vidro, bem na altura do rosto dele. Ele reage como se tivesse recebido um tapa e quando a câmera passa para o lado de dentro, vemos seu rosto coberto pela circunferência da panqueca.

Na mesma direção desse momento, é possível perceber que em seus filmes, cada movimento é único, as quedas, as corridas, as reações em geral não se repetem, mas ocorrem dentro do contexto de sua cena, de maneira a compor criativamente com o momento.

É notável que Keaton utilizava sua destreza física para solucionar situações difíceis nas quais sua personagem se encontrava. O corpo clownesco age em fluxo, ou seja, uma ação que faça espontaneamente pode lhe causar problemas, mas outra ação igualmente espontânea pode trazer a solução. Não se vê nos filmes de Keaton os tempos longos do drama, mas sim essa intensa conexão com o presente, um pensamento corpóreo que vê o mundo como um parque de diversões ou como um animal na selva, instintivo e ágil. Ele quebra a lógica da sociedade ao pegar carona em um bonde ou carro de um desconhecido, ao saltar de um prédio a outro, escalar ou pendurar-se em uma grua que porventura passou por ali.

⁷⁹ Tradução nossa para trecho do documentário *Buster Keaton – The Art of The Gag*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UWEjxkkB8Xs> Acessado em 26/07/2020.

5.3 Comédia Visual

5.3.1. Enquadramentos e sequências

Ao analisar seus enquadramentos, pode-se notar que a *gag* funciona ali e que, caso o enquadramento fosse outro o efeito mudaria, a própria piada seria outra.

Tal consciência se pode ter através da análise de material sobressalente de seus filmes, planos não utilizados que permitem que se tenha uma ideia de como Keaton pensava sua narrativa.

Como veremos mais adiante, o visionamento desse tipo de material também ajuda a entender o método de trabalho de Chaplin. Aquilo que o realizador descarta ou mantém no filme, assim como a maneira que a cena foi organizada antes de rodar, o *misenscene*, somente nos é revelado no *making-off*. É a autêntica matéria bruta da criação cinematográfica.

Pode-se pensar que esse tipo de material só existe no cinema, dentre todas as formas de arte, já que no teatro os ensaios nunca são conhecidos pelo público e que os rascunhos dos pintores e escultores ou são muito distantes de sua obra final ou foram para sempre cobertos pela tinta. No cinema, tudo que estamos vendo na tela podia não ter entrado e aquilo que ficou de fora pode dar origem a um novo filme, caso um dia seja montado.

5.3.2. Relação com objetos e cenário

A relação de Keaton com objetos era bem particular, suas *gags* podiam trazer elementos fantásticos ou *nonsense*, assim eram decididas com antecedência e organizadas com precisão para funcionarem dentro da história. Essa era uma maneira de lidar muito diferente de Chaplin que frequentemente improvisava antes de encontrar a maneira certa de interagir com objetos e cenário e só então considerava a cena pronta.

É notável a importância que Keaton dava para a relação de sua personagem com o mundo à sua volta. De uma forma caótica ele engajava-se com tudo que podia ser ao mesmo tempo obstáculo e ferramenta, lhe causar problemas ou ser utilizado para solucionar algo. Ele nunca é alheio ao cenário, que cumpre também uma função de personagem, estabelecendo uma relação que é particular da comicidade clownesca.

Em seus filmes eram trabalhadas altas dimensões do cenário, possibilitando sempre a qualidade fantástica e surpreendente das ações, reações e *gags*. Correr em cima

de um trem em movimento ou salvar-se da queda de uma parede por estar precisamente posicionado no local onde há uma janela ou porta é algo comum no seu universo. Esse elemento conecta o cenário e o ator já que ambos precisam estar sincronizados para que a cena funcione. É de fato um diálogo entre personagens, sendo a parede um ser inanimado que ganha vida e Buster um ator tão atento e disponível em cena que entrega sua performance cômica com um rosto congelado e o corpo quase imóvel. Essa qualidade de atuação transcende o filme em si, já que Buster era também realizador, estava plenamente consciente de tudo que iria ocorrer, desde os preparativos técnicos da cena até a necessidade de conseguir acertar aquela tomada. Enquanto atuava porém, sua figura estava imersa no mundo de ficção com total entrega.

Seria esse tipo de atuação hoje em dia visto somente no trabalho de dublês? Talvez. O cinema viu-se carente desse tipo de proposta por várias décadas, dando-se preferência ao drama naturalista encenado por realizadores textocêntricos e que davam pouca liberdade técnica aos atores, e representados por atores de escolas de base Stanislavskyana que no contexto de Hollywood davam pouca atenção a potência dramática do corpo e do movimento.

Na Europa, houve realizadores mais criativos que ainda buscavam criar visualmente, como foi o caso de Fellini, Jacques Tati, os Monty Python entre outros, mas de toda forma, não replicaram a imensa popularidade de Keaton e Chaplin em seu auge.

A comédia atual utiliza pouquíssimo a dimensão física e visual, focando mais em diálogos. Ainda assim é possível ver em filmes de Jackie Chan e Mr. Bean a utilização desse tipo de ideia, atualizando e representando um legado de Buster Keaton.

Com Buster Keaton tendo sido um dos grandes nomes a utilizar técnicas como essas em sua época, só podemos imaginar de quantas possíveis formas a comédia visual pode ser feita nos dias de hoje.

5.4 Influencia em outros realizadores

Por conta de sua planificação inteligente e suas piadas práticas e absurdas, sua influência pode ser sentida em diversos filmes no decorrer da história do cinema. É revigorante notar que suas ideias não interessam somente aos realizadores de

comédia, mas servem como estímulo imagético para diversos gêneros, dando novas interpretações para suas gags de cenário.

No filme *A Origem (Inception, 2010)*, realizado por Christopher Nolan, um corredor giratório foi construído, para filmar uma cena de luta que se tornaria famosa, essa abordagem de efeitos práticos é sem dúvida influenciada por Keaton.

Durante toda sua carreira, Keaton trabalharia a planificação precisa, para possibilitar a relação das gags com o público. Ele seguiu os passos iniciados por Méliès nos efeitos visuais, dando a eles um maior refinamento para a história. Sua personagem acompanhava o gênero escolhido, uma comédia pura e precisa onde a ingenuidade somada com a agilidade física lhe permitia entrar e sair de situações adversas com a mesma velocidade.

Chaplin por outro lado, com sua tendência mais poética, trazia algumas pitadas de melodrama para sua comédia, característica essa que será mais detalhada mais à frente nesse texto.

Essas nuances próprias dos dois realizadores, os caracterizam como igualmente importantes, mas absolutamente distintos, cada um trazendo a sua máxima potência com seu *clown*, que é pessoal e intransferível, para compor sua narrativa dentro e fora das telas de cinema.

5.5 Relação com Chaplin

Uma particularidade de Keaton é que em cada filme ele fazia uma personagem nova, não tendo na caracterização uma imagem tão clara e marcada como fez Chaplin. Entretanto, sua *performance* era estável e não caía de qualidade, o que faz pensar que talvez seu centro criativo estivesse em um local mais interno e abstrato do que fazia Chaplin; ou seja, para Keaton, não importava tanto a caracterização do figurino como uma máscara corporal constante, mas o seu estado de jogo estava internalizado.

A sua forma de atuar foi aprimorada da mesma maneira que a de Chaplin, assim como sua origem, os shows de *Vaudeville*. A experiência de palco era muito importante, como lembrado por Jeffrey Vance, biógrafo de Buster Keaton: “desde

por volta dos nove ou dez anos, aquela expressão impassível, aquele rosto em branco era parte de sua atitude, era mecânico para ele.”⁸⁰

Ao fazer essa tradução, uma palavra crucial aparece, “*mecanical*”, sem a devida atenção poderia ser simplificada como “natural”, apontando para uma atitude que Keaton quis tomar a partir do seu aprendizado e que foi espontânea.

Porém como vimos, dentro da técnica decodificada do clown, a naturalidade é uma consequência de anos de prática e não de uma experiência pontual. De fato a atitude de Buster inicialmente não era “natural” e sim “mecânica”, era um mecanismo físico que ele descobriu para trazer sua atitude cômica à tona, ou seja, representava para ele o mesmo efeito que o bigode, chapéu e bengala representavam para Chaplin.

Buster era conhecido como “*Stone Face*”, uma expressão facial que não mudava, essa era sua máscara cômica, a forma codificada e pessoal que ele criou para cumprir a função do nariz vermelho do clown. Como vimos, isso se sustenta pelo momento pontual que tal mecanismo passou a ser utilizado por ele em relação com o público. Isso traz para ele o significado de relacionar-se com qualquer público em qualquer momento, mas também traz a memória do momento específico que teve a experiência onde determinado público não riu quando ele ria, mas riu quando manteve seu rosto neutro. Essa é uma memória física importantíssima para ele.

Mais adiante refletiremos sobre a importância da interação com o público para a gênese clownesca.

A sensação transmitida pelo seu rosto impassível era de que podia comunicar qualquer emoção. Isso é muito interessante de notar como um fenômeno esperado no teatro quando se utiliza a máscara neutra, mas no cinema trás as suas próprias particularidades.

O corpo de Buster era altamente expressivo, mudava de ritmo e agia conforme a emoção que sentia, mas ainda não é somente isso. O cinema é dentre os vários suportes da cena dramática o que melhor capta e transmite sutilezas, pelo tamanho de sua tela, qualquer desvio ou brilho no olhar, muda tudo.

Nessa época o cinema como linguagem ainda estava se desenvolvendo e eram os acasos ou tentativas que impulsionavam o surgimento de sua gramática própria. Assim também ocorria com a atuação que somente muitos anos mais tarde trariam relatos contundentes sobre técnicas e possibilidades expressivas que Keaton

⁸⁰ Tradução nossa para trecho do documentário *Top Documentary Films: The Real Buster Keaton*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5qPm7NaGstM> Acessado em 26/07/2020.

parecia já intuitivamente dominar. Yoshi Oida coloca que “(...) aquilo que desejamos exprimir não se manifesta através de movimento externo (...) Se a consciência de si mesmo estiver interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível.”⁸¹

Esse tipo de consciência empírica somente pode habitar um artista com muita experiência, treinamento e perícia em seu próprio meio. Buster, como Chaplin, era dotado de uma dedicação e entrega total ao seu ofício, de forma que ele pode aprender através de cada poro de seu corpo.

Dentre as várias características normalmente associadas ao sucesso de um artista, o talento é sem dúvida a mais mencionada, ao mesmo tempo que é a mais rara de ser observada e possivelmente nem se possa provar a existência cientificamente. Em contra partida, o esforço e o trabalho duro acompanham a imensa maioria dos artistas hoje referenciados pelas novas gerações. O processo que os levou a criação do que hoje são consideradas obras primas, quase nunca é mencionado, e certamente não foi algo feito de um dia para o outro.

"Um gênio é 1% de inspiração e 99% de transpiração."

*(Thomas Alva Edison, 1903)*⁸²

Buster nasceu no palco, mas o que fez seu nome se tornar grande na sua época e lembrado até hoje foi sua decisão de permanecer nesse palco, de continuar dia após dia dedicando-se e aprimorando, como vimos, mecanicamente. O pensamento e o movimento tornaram-se um só com imensa qualidade.

Segundo mencionado no *Top Documentary Films – The Real Buster Keaton*, enquanto participava do show da sua família conhecido como “Os Três Keatons”, ele era chamado de “Esfregão Humano”⁸³. Com então quatro anos de idade ele era atirado pelo palco e às vezes chegava a cair na plateia, o que sem dúvida ajudou a formar sua grande perícia física e atitude temerária quanto às proezas que o tornariam famoso no cinema.

⁸¹ Yoshi Oida; Lona Marshall, 2012 – *Um Ator Errante*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera

⁸² Disponível em: <https://citacoes.in/citacoes/106607-thomas-alva-edison-um-genio-e-1-de-inspiracao-e-99-de-transpiracao/> . Acessado em 26/07/2020

⁸³ Tradução nossa. *Top Documentary Films: The Real Buster Keaton*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5qPm7NaGstM> . Acessado em 26/07/2020.

Jorge Bondía diz que : "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece"⁸⁴.

O que se pode notar em Keaton e Chaplin é que eram modernos para seu tempo, ajudaram a criar a linguagem do cinema e experimentaram com a linguagem durante a maior parte das suas carreiras, eles já agiam como artistas-criadores, sendo seu nome artístico sinônimo para suas figuras na tela do cinema. Faziam algo que somente voltou à tona no meio artístico anos mais tarde, quando a regra de atuação e realização no cinema mundial já havia se tornado hierárquica e baseada no princípio do naturalismo estético.

Vejamos agora através de uma análise de cenas, a maneira que as personagens de Keaton e Chaplin se relacionam com outras pessoas, pontuando as características de seus respectivas personagens.

No início do filme *Sherlock Holmes Jr.* (*Sherlock Jr.*, 1924), Keaton está varrendo o chão. Deseja comprar um frasco de perfume para sua amada na loja ao lado do cinema onde trabalha, mas lhe falta um dólar.

Ele acha uma cédula entre o entulho. Aparece uma senhora elegante que diz ter perdido um dólar, engana Buster que dá a ela a cédula que havia achado. Em seguida surge uma velha que chora por ter também perdido dinheiro. Ele novamente se compadece e entrega mais uma cédula, ficando agora com menos dinheiro do que tinha antes. Entra então um homem mau encarado que ao pé do lixo varrido por Buster o intimida com o olhar, sem qualquer palavra, que acaba entregando sua última nota e temendo por si, recolhe-se dentro do cinema. O homem porém o chama para fora e devolve a cédula, pois vasculha o monte de lixo varrido e encontra uma carteira cheia de dinheiro.

Buster na cena estava mais bem vestido que o homem e certamente mais elegante que Chaplin na maioria de seus filmes, mas não pensa duas vezes antes de mergulhar no monte de lixo para procurar mais dinheiro após o que presenciou.

Aqui notamos que a atitude ingênua do Clown Augusto não resume-se as roupas elegantes ou maltrapilhas e sim a sua lógica interna que quase o leva a perder a dignidade, pois não se importa em revirar o lixo para satisfazer um impulso primário: achar dinheiro.

⁸⁴ Jorge Larrosa Bondía, 2002 – "Notas sobre a experiência e o saber de experiência ". Espanha: Universidade de Barcelona *in: Revista Brasileira de Educação*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, nº19.

Vemos que seu conflito com os demais personagens é curto e sempre resolvido com sua resignação à posição de derrotado pelas circunstâncias, algo que reforça sua característica *clown*, sua "Augustice".

No decorrer do filme, surgem outros vilões que curiosamente trazem características, métodos de agir e uma imagem que antecedem O Barba Azul de Chaplin, cerca de vinte anos mais tarde.

Vejamos agora uma cena de Chaplin, que muito dialoga com a sequência citada de Keaton.

No filme "O Imigrante" a sequência final do filme inicia com Charlot encontrando uma moeda na rua e decidindo entrar em um restaurante. Ele porém ao colocar a moeda no bolso, não percebe que estava furado de forma que a moeda volta a cair na rua.

A cena do restaurante, que foi a primeira a ser filmada e conduziu toda a criação do filme "O Imigrante" é um bom exemplo tanto de dramaturgia chapliniana quanto de seu método de trabalho.

Quando Charlot encontra a personagem de Edna Purviance, seu interesse amoroso, ele a chama para sentar na mesa com ele. Os dois são da mesma classe social, imigrantes com pouco dinheiro para comerem, o que estabelece uma situação já mais dramática do que a de Buster em *Sherlock Jr.*

Charlot, ao presenciar a surra dada pelos empregados de mesa em um freguês sem dinheiro, já que havia pedido mais comida fica preocupado e vai conferir se está ainda com a moeda que havia achado. Percebe que havia um furo no seu bolso e que a moeda perdeu-se.

Começa então a ensaiar golpes para uma possível luta, assustando sua convidada e gerando desconfiança no empregado de mesa. A conta é trazida para a mesa, mas Charlot pede mais um café para ganhar tempo.

Nota-se que a comicidade de Chaplin não se resolve em uma ação tão imediata quando fazia Keaton, mas alonga o tempo gerando uma certa tensão no ar enquanto vemos Charlot tentando encontrar uma solução para o problema. Ele é mais racional, enquanto Buster é mais instintivo.

Entra então um sujeito com a moeda que estava na rua, aqui vemos que o início da cena ainda está ativo, Keaton entregou suas cédulas voluntariamente e resignou-se, Chaplin trouxe de volta a possibilidade de pegar o dinheiro que havia perdido por distração.

O sujeito paga o próprio café, mas a moeda volta a cair no chão pois o empregado de mesa também a derruba e Charlot pisa nela para que não escape mais. A situação desdobrou-se em idas e vindas e por fim foi uma atitude segura que pontuou o temperamento de sua personagem enquanto na cena de Keaton ele vacilava e o dinheiro ia embora de vez.

A moeda que fora conquistada com tanto custo entretanto revela-se falsa e o problema retorna, Chaplin utiliza da sua forma pessoal de mímica para significar o medo de sua personagem com as pernas bambas escorregando pela cadeira e sendo suspenso pela personagem de Campbell.

Surge uma nova possível solução, um artista interessado em pintar a beleza de Edna vai até a mesa e se oferece para pagar a conta. Charlot para manter sua dignidade recusa a oferta, ele tinha a esperança de que o artista insistisse e pagasse, mas ele termina permitindo de Charlot pagasse a própria conta. Novamente vemos uma situação com a racionalidade como causadora da comédia Chapliniana.

Por fim, Charlot aproveita o troco deixado pelo artista após pagar sua conta para, finalmente, saldar sua dívida.

Essa cena é particularmente interessante, pois como vimos foi o princípio da filmagem e tornou-se o final do filme, tendo sido realizada de acordo com a metodologia própria do realizador, sem roteiros e permitindo que a história fosse sendo desenhada a partir da ação individual de sua personagem e da interação com os demais atores em cena. Como veremos mais adiante, essa forma de criar é por si só baseada na espontaneidade e nos impulsos do clown.

Traz, porém, mais sutileza em comparação com o estilo de Keaton. Por não haver uma história definida e roteiro escrito, é a atitude das personagens, na mímica desenvolvida por Chaplin que vai estabelecendo sua história e mostrando a necessidade de criar cenas antes ou depois da ação para poder dar a ela um sentido completo.

O repertório cômico existe a centenas de anos e o que Keaton e Chaplin fizeram no início do cinema foi estabelecer a conexão entre os clowns e a câmera de filmar.

“(...)o termo *clown* é uma invenção da era elisabetana: a palavra foi criada para designar um rústico que, por conta de sua rudeza e ingenuidade, era visto como alguém inferior e ridículo.(...) o que há de mais efêmero,

incontinente e imprevisível no teatro shakespeariano, a saber, as performances cômicas dos *clowns*.”⁸⁵

Os erros e *quiproquós*, são fenômenos profundamente humanos e por isso são tão fáceis de assimilar para o público da comédia. Situações de maus entendidos ocorrem diariamente, e o público sente-se conectado com os *clowns* do cinema em um nível muito próximo. A figura na tela, por mais fantástica que seja, tem uma composição estética que os aproximam das pessoas comuns, sem a maquiagem ou os brilhos do circo, o *clown* do cinema é ainda mais vulnerável, mais terreno e se aproxima da origem etimológica do termo.

É muito possível ver pela rua nos dias de hoje, em estações de metrô lotadas, restaurantes, pontos turísticos, nos prédios em obras por exemplo, alguns clowns da vida real. Assim como sugeriu Fellinni em seu filme *Os Clowns (I Clowns, 1970)*, a vida está cheia de figuras como Charlot, Monsieur Houllot, Mr. Bean e Keaton.

Um observador do cotidiano pode assumir temporariamente a função de realizador cinematográfico, pode-se demorar um tempo a observar uma cena correndo bem na sua frente, suas gags e solucionamento. Pode, hoje em dia, registrar com sua câmera ou celular algo inusitado que viu ou, caso queira e possa, transformar o que viu em dramaturgia.

Um transeunte cansado ou estressado com o trabalho, que fez um pedido na cafeteria e recebeu o pedido errado, que foi apanhado pela chuva imprevisita ou cujo guarda-chuva pouco ajudou nos ventos da cidade do Porto, pode perceber o clown nele mesmo.

Viver uma situação Keatoniana, Chapliniana ou Felliniana é perceber a graça de estar nesse momento tão humanamente real e risível. É estar em contato com sua própria vulnerabilidade, algo que antes só havia visto nos filmes.

A arte imita a vida, como em Aristóteles

ou

A vida imita a arte, como em Oscar Wilde?

Existem diversas formas de se pensar o trabalho do ator e a criação cinematográfica. Esse trabalho se constrói divertidamente ao se notar que a vida

⁸⁵ Erika de Freitas Coachman, 2019 - “Your Words and Your Performances Are no Kin Together: um estudo sobre o *clown* do teatro shakespeariano”. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, v. 29, n. 4, p.30.

pode ser tão fantástica quanto os filmes de Keaton e que, na verdade, sua criação não é desconectada da realidade do dia-a-dia, ao contrário, é fruto dela.

A prática clownesca pode ser entendida como uma ultra realidade e, sobretudo no cinema, tem como prática de base a observação atenta das personagens do cotidiano, surgindo a partir de situações cômicas. É também um ponto de partida aos desejos mais profundos ou impulsos primitivos que segundo as normas sociais devem ser amarrados. Alguns impulsos ou atitudes completamente honestas surgem somente nos bêbados ou em pessoas que se encontrem em algum tipo de estado de transe.

Não por acaso, é comum que os *clowns* do cinema contracenem com personagens bêbadas ou que foram hipnotizadas ou mesmo com seres fantásticos, como anjos e fadas. É nessa ultra realidade que, em um mesmo plano de existência, o *clown* pega o trem e bebe café com policiais e fadas, o inconsciente vem à tona e assume uma forma concreta.

"Tu falas corretamente;

Eu sou esse alegre caminhante noturno.

Eu divirto Oberon e o faço rir"⁸⁶

"Se nós, sombras lhe ofendemos,

Pense apenas, que tudo se ajeita,

Que você apenas dormiu,

E tinha sonhos à espreita."⁸⁷

Keaton, como vimos tinha um temperamento diferente do de Chaplin, dentro e fora das telas. Começou sua carreira com uma relativa liberdade, mas perdeu isso quando endividou-se fechou o seu estúdio e assinou com a Metro Gold Meyer. Herdou do pai o hábito de beber, o que drenou boa parte de suas economias. Era um Clown Augusto.

Chaplin era muito mais pragmático com sua carreira, não bebia quase nunca e dedicou-se diligentemente a construir seu estúdio. Apesar de ser reconhecido pela criação de uma personagem emblemático como um maltrapilho, precursor do estilo

⁸⁶ [Trecho em tradução livre do autor] Willian Shakespeare, 1593/94 – "*Dream*". *An Electronic Classics Series Publication* (Copyright © 1999 – 2013), The Pennsylvania State University, p. 14. Disponível em:

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-3.%20MidsummerNightDream.pdf>.

Acessado em: 26/07/2020.

⁸⁷ Idem, p. 59, ibidem.

“Tramp” nos Estados Unidos, ele era na realidade um Clown Branco, como ficará claro mais à frente.

Após seu declínio em Hollywood, Keaton voltaria para as telas na década de 1960 em séries televisivas como No Limiar da Realidade (*The Twilight Zone*, 1957) e fez também muitos comerciais. Vale mencionar a colaboração cinematográfica que fez com Samuel Becket, importante dramaturgo responsável pela popularização do chamado teatro do absurdo, em Film de 1965, um filme pouco conhecido mas que lança curiosidade sobre o universo clownesco no cinema.

Em sua vida e obra, Buster Keaton desenvolveu uma carreira simples e sem muitas complicações sendo lembrado por seu legado como um clown genial do cinema e um ator veterano em seus últimos anos.

CAPÍTULO 6: CHAPLIN E SEU MÉTODO

Grock disse: "Chaplin deu à nossa geração a verdadeira visão por dentro do coração de um *clown*; ou mais que isso, dentro dos corações de toda a humanidade em dificuldades".⁸⁸

Esse capítulo busca debruçar-se sobre a maneira de Chaplin conceber seus filmes, desde a criação de cada cena.

Uma exposição sobre as particularidades da construção da personagem Charlot do ponto de vista conceitual e técnico dentro das poéticas da atuação é necessária para entender de que formas contribui para a construção narrativa e processo de feitura do filme dentro do *set*.

Sobre a questão da câmera como parte da criação da linguagem cinematográfica, serão colocados alguns exemplos de como Chaplin usava o recorte dos enquadramentos, movimentos e composição de maneira a enriquecer sua narrativa. Mantém-se, entretanto, a todo o momento, o foco principal na personagem, na presença do ator e do corpo narrativo e expressivo como centro da análise. Também é assim no próprio estilo chapliniano.

A atuação é uma questão recorrente, mesmo que de maneira involuntária e transversal entre os realizadores e pesquisadores de cinema que buscam garantir que a *performance* dos atores irá corresponder às suas expectativas e conceitos. Ocorre porém que há pouco aprofundamento entre os realizadores em investigar seus atores como portadores em si de significados, podendo em diferentes dimensões contribuir para a narrativa fílmica e mesmo a concepção de uma peça audiovisual.

A ideia hierárquica que se estabelece ainda hoje no cinema, onde a autoridade maior é o texto ou a dramaturgia, logo abaixo ou às vezes em conflito de interesses, vem a figura do diretor, aquele que assina a obra e ao qual vão os louros da vitória ou os tomates da derrota. O ator é colocado como uma figura à

⁸⁸ *Apud* Daniel Dobbels, 2014 - *O Silêncio dos Mimos Brancos*. Tradução de Adriano Carvalho Araújo e Sousa. São Paulo, SP: Realizações Editora.

parte, tendo mais ou menos importância devido à sua fama individual, mas muito raramente interferindo ativamente nos rumos da história contada.

Vejamos então que, onde há um ator em cena, temos algumas diferentes dimensões sempre presentes:

Sujeito Social: A pessoa propriamente dita. Sua vida, afazeres e rotina não artística (inicialmente) mas que certamente existem, habitam aquele corpo presente. No momento que entra no *set*, ou que o realizador diz “ação!” é suposto que essa dimensão não esteja ativa; mas pode-se afirmar isso com certeza?

Personagem: O sujeito ficcional acordado entre o ator e o realizador como sendo a dimensão desejada para o ato criativo. O próprio entendimento de “personagem” sofreu mudanças no decorrer da história das artes dramáticas e dependendo do encenador, ator ou dramaturgo, traz construções e métodos de acesso a essa dimensão bastante diferentes entre si.

Entraremos em detalhes sobre essa questão mais adiante. Por hora vamos manter a interpretação de que a personagem é o sujeito “ficcional”, portanto diferente do “social”.

Corpo presente: Uma dimensão aparentemente mais primitiva, trazendo porém uma qualidade radicalmente diferente da ideia de personagem entendida pelo senso comum. O corpo é o aspecto físico e evidentemente indissociável do ator.

Ter maior ou menor consciência corporal influencia a *performance* do ator, de maneira que um gesto sutil, ou uma mudança de postura corporal, ou a angulação do rosto, ou olhar pode modificar totalmente o sentido da cena. Isso pode ser feito, inclusive, sem que a dimensão da personagem seja sequer trazida para o *set*.

No corpo presente, circulam ainda outros elementos, as memórias pessoais do ator que podem ser utilizadas, o ritmo do movimento, a direção que seguem etc.

Esse ponto relaciona-se com o conceito de “corporeidade”, que veremos em detalhes mais adiante. Nesse momento basta saber que, de uma maneira imediata e não muito aprofundada, somente a presença do ator no *set*, já significa a possibilidade de muitas coisas estarem potencialmente ocorrendo. Antes da câmera começar a rodar, antes do diretor dizer “ação!”, o ator já pode estar em atividade criativa só por estar ali.

O Clown/artistas de Vaudeville e demais atores: Como vimos nos capítulos anteriores, a definição e a *performance* do *clown*, o coloca em uma classe específica de práticas artísticas, que se utilizam de outras ferramentas, particulares e não comuns a todos os atores. Sendo assim, ficará claro que, nos filmes de Chaplin,

havia tanto a presença dos *clowns* e de artistas de *Vaudeville* em geral como no caso dele mesmo, de Mabel Normand, de Jackie Coogan e de Buster Keaton, assim como de atores e atrizes não ligadas à essa tradição ou maneira de atuar, como foi o caso de Marlon Brando e Sophia Loren.

Tanto os *clowns* quanto os atores convencionais podiam fazer personagens nos filmes de Chaplin, por isso será eventualmente indicado a especificidade dos atores que estiverem sendo citados.

O set: É o palco, ou o teatro. O local análogo onde o filme é realizado, onde se cria o imaginário, a situação ficcional, a cena.

O *set* difere do palco de teatro por conta da presença constante de artistas com diferentes funções no mesmo espaço. Há um que opera a câmera, outro organiza o cenário, outro toma notas de continuidade, outro atende telefonemas, carrega cabos de eletricidade ou prepara a refeição da equipe.

O fato de Chaplin atuar e dirigir seus filmes e alternar entre as diferentes funções com rapidez é um fator relevante para mencionar e compreender o *set* de filmagem como análogo ao palco do teatro. É o espaço onde a criação se dá.

Ao notarmos que o diretor transita e dialoga com todos os departamentos, enquanto o ator normalmente permanece quase alheio e dialoga somente em nível semiótico com os demais artistas produtores de sentido no filme, torna-se evidente o esforço desempenhado por Chaplin, assim como a necessidade de dispor de meios técnicos e subjetivos para fazer esse trânsito sem sacrificar a qualidade de seu trabalho, ou seja, sua capacidade de concentrar-se na execução de diferentes funções criativas estava sempre sendo testada.

Importante perceber que dentro do território de ação do ator no cinema, há o que chamou-se de micro-ação e de ação expandida, sendo a primeira as ações que partem do mundo mais interno do ator, expressões faciais, sentimentos trazidos à tona, pequenos gestos, a voz e a relação entre as personagens. A ação expandida ocorre quando há uma grande movimentação das personagens pelo cenário, com planos abertos ou movimentos de câmera, necessitando assim que a equipe técnica esteja mais afastada e trazendo uma maior imprevisibilidade para o que poderá acontecer na cena. Também é possível na ação expandida que o ator interaja de maneira mais imediata com o cenário, com figurantes, com fenômenos naturais e também dialogue diretamente com a câmera, quebrando a quarta parede.

Dentro desse entendimento, podemos ver que, sendo a função do diretor transitar e orientar todas as equipes, chegando até o ator, ele não somente deve ter conhecimento de todas as áreas, mas entender o funcionamento de cada setor.

Assim, quando entra no centro do *set*, no território do ator, o diretor cinematográfico está de fato dentro do próprio filme, dentro do ambiente ficcional que está sendo criado por todos e vivenciado pelo ator. Mesmo que cada equipe tenha sua parcela de contribuição na criação da atmosfera criativa, todos tem um distanciamento epistemológico da ficção criada, o ator não, é ele que está vivenciando aquela ficção, dando vida a ela, está realizando o que o filme propõe.

Isso significa que o diálogo entre o diretor do filme e o ator, transcende a dimensão social, colocada anteriormente. Esse diálogo se dá em um trânsito entre realidade e ficção, que se inicia quando o ator se veste, se prepara para ir ao *set* e quando está em posição já não mais responde por seu nome social, mesmo que muitas vezes seja assim tratado.

Nessa argumentação, foi colocado o que ocorre normalmente quando o ator e o diretor do filme são pessoas diferentes, dialogando para tornar possível a encenação. No caso de Chaplin esse diálogo também ocorre, mas evidentemente é um diálogo interior, que se soma ao que já vimos como dimensões da ação humana.

Chaplin no *set*, deve ter claro o que precisa ocorrer na cena, tendo a visão distanciada e generalista do diretor, mas também experimentar as ocorrências propostas, agir de acordo com sua personagem. Transitar entre essas duas funções é bastante complicado e não o é somente por um mero acúmulo de funções, se não pela natureza distinta dos mecanismos atuantes em cada uma delas.

Um diretor deve antecipar o que deve acontecer, deve ter o olhar no futuro do filme, o ator jamais deve pensar nisso, deve ao contrário, focar-se no presente, em cada momento que estiver ocorrendo. Como então fazer esse trânsito interior, essa mudança de funções, exigir de si mesmo algo para chegar a um determinado resultado narrativo com o todo e no momento seguinte, fingir não saber de nada e trazer frescor, surpresa e naturalidade para a cena?

À essas questões, veremos como Chaplin lidou de maneira prática em seus filmes. Sua recusa em explicar os motivos de determinada cena ou filme serem da forma que eram e em expor seus métodos criativos são indícios de que, de fato, sua criação era feita de maneira um tanto experimental e orgânica, não seguindo um método muito claro, mas sim baseado em tentativa e erro, construindo-se na prática, durante seu trânsito, quando passava as orientações para toda sua equipe, que, por sua vez, agia de maneira precisa enquanto ele dedicava-se, então, a estar inteiramente concentrado em dar vida a Charlot.

Voltando ao plano proposto sobre o *set* de filmagem, e na analogia com o palco de teatro ou de *Vaudeville*, de onde Chaplin é oriundo, algumas subdivisões são necessárias.

Notemos, pois, que a câmera cumpre para Chaplin parte do papel da plateia, sendo testemunha de sua comédia. O público do cinema, sua plateia futura reagirá às ações de Charlot mediante o comportamento da câmera, o que sublinha sua importância e justifica o rigor de Chaplin quanto a atuação e precisão dos demais atores. Para ele, comunicar com a câmera e, conseqüentemente, com a plateia é de vital importância.

A presença da equipe no *set* tinha também função de termômetro da plateia futura. Ele não via seus colaboradores somente como presenças destacadas da dramaturgia que estava sendo criada. Se a equipe risse, isso significava um possível êxito da *gag*, caso contrário, era indicador de uma possível mudança de direção.

Sendo o *set* um local de prática criativa, vemos que há aquilo que ocorre desde a porta do estúdio até o *set* em si, o gerenciamento da equipe, os equipamentos e a *misenscene*, todas essas camadas mais externas que eram, em maior ou menor escala, decididas por Chaplin e evidentemente influenciaram seu trabalho. Finalmente, há o espaço do ator ou da personagem, cujas dimensões físicas são imprecisas, sobretudo em um *set* de grandes proporções, mas cuja dimensão subjetiva deve estar bem clara. Onde o mundo real deixa de existir e dá lugar ao mundo sendo criado para o filme?

Ao entendermos que Chaplin era um criador de ficção, a expressão “mundo real” é entendida como aquilo que não era registrado pelas lentes da câmera no momento que dizia “ação!”. Ainda que sua dramaturgia trouxesse questões conectadas com a realidade do momento que vivia, e que sua atuação fosse inteiramente baseada no que ocorria verdadeiramente no *set*, ele trabalhava com personagens e lugares fictícios, sendo importante criar a atmosfera certa para cada momento em seus filmes.

Tomando como exemplo a cena onde Hynkel brinca com o globo terrestre em *O Ditador*, cena que não por acaso inicia com uma ordem clara “Deixe-me sozinho, quero ficar sozinho!” Ou em *O Garoto*, onde a cena com os anjos inicia da imobilidade de Charlot, que dorme, é possível notar que as cenas são anunciadas, como uma história dentro da história.

A criação dessas atmosferas se coloca na narrativa do filme e na sucessão de acontecimentos passados por Charlot, ou seja, vemos a indicação de Charles

Chaplin, o realizador, dizendo à sua equipe e para si mesmo como ator que aquele momento era necessário ser feito de determinada forma, ao mesmo tempo que Charlot ou Hynkel, as personagens, no momento em que viviam indicavam uma mudança de atitude, para poderem então agir em acordo com seu mundo interno. Ambas as cenas são altamente oníricas e físicas, sendo o movimento, os gestos e ritmo importantíssimos para o funcionamento delas.

Chaplin não trabalhava exatamente como Meyerhold ou como Lecoq, e nem era diretamente ligado a escola de Decroux da mímica corporal dramática, mas desenvolvia seu estilo de maneira muito dedicada, comparável aos maiores encenadores e pesquisadores da área dramática.

Pela sua comparação com Nijinsky, pode-se dizer que ele era um dançarino fora da dança, como um mímico fora da mímica, talvez um devir bailarino ou devir mímico, mas de maneira muito mais certa, Chaplin era um ator, que seguia seu próprio instinto em criação e que esse instinto era igualmente respaldado por um sistema de movimento ao qual só se pode ver paralelo na dança ou na mímica.

Quando vemos sua atuação no cinema, uma área ainda mais dominada pelo naturalismo do que o próprio teatro, é normal estranhar suas práticas. Ainda assim, pode-se distanciar da sedutora ideia de simplesmente dizer que Chaplin aplicava as ideias de Meyerhold ou Decroux no cinema, porque seu estilo, apesar de estilizado, era também comprometido com um certo nível de imitação da realidade como a percebemos no dia a dia, ou seja, em uma camada mais externa e imediata de sentido. No caso de Meyerhold e Decroux, suas buscas eram de comunicar principalmente as metáforas através do corpo. Chaplin dosava metáfora e vida cotidiana em cada momento, como se pode observar nas cenas aqui usadas de exemplo.

Em outros momentos, a criação dessa atmosfera é mais sutil, mas pode ser um exercício divertido imaginar tudo que ocorreu no *set* e Chaplin, antes da cena ser filmada. Como a câmera foi colocada e o ângulo decidido? Como foi a *misenscene* montada e os atores ensaiados?

Tomemos como um primeiro exemplo onde o espaço da ação é bem importante e que se pode analisar a atuação de Chaplin como essencialmente física, o filme *Vida de Cão*. Em uma determinada sequência, para evitar ser apanhado por um policial, ele rola pelo chão passando de um lado a outro de uma cerca. O cenário foi construído para possibilitar essa ação, e enquanto ele realiza a proeza, a câmera mantém-se estática e alterna entre um lado e outro da cerca, sendo o movimento de Charlot, o responsável pela narrativa da cena. Primeiramente ele evita que o policial o apanhe, usando a cerca como refúgio, desamarrando os cadarços do

policial e, depois, o espetando com um alfinete, quando chega um segundo policial, ele faz a manobra mais uma vez, evitando ambos e, finalmente, escapando pelos fundos sem que os dois percebam.

É evidente que sua função de diretor terminou muito antes da cena ser rodada e que seu engajamento como ator era determinante para o funcionamento da ação narrativa.

A cena se inicia com Charlot acordando com fome e sentindo o cheiro das salsichas cozidas que um vendedor está trazendo. O vendedor coloca seu tabuleiro próximo à cerca, do lado oposto a Charlot, mas a fumaça das salsichas o atinge em cheio e ele logo aproveita a oportunidade de comer.

O posicionamento das personagens, suas ações e interações estabelecem rapidamente todo o ambiente e circunstâncias que serão abordadas no filme, assim como a natureza física e psicológica do protagonista, ele mora na rua, e para sobreviver nessa situação tem que ser ágil em movimentos e esperto em pensamentos.

A relação entre o policial e Charlot se dá com o olhar sério do primeiro e uma ordem direta “venha cá”, que é respondida por um sorriso dissimulado e gesto vago do segundo, significando “fico bem aqui”. Há um corte quase imperceptível onde uma tábua da cerca é retirada e por onde Charlot passa rolando quando começa a perseguição.

Essa cena tem tanto engajamento físico e necessidades tão sutis de diálogo sem palavras que seria impossível atuar e dirigir ao mesmo tempo. Mesmo os cortes na ação são tão dinâmicos que certamente foram bem decididos antes da rodagem. Pela absoluta sincronia entre a imagem de um lado e outro da cerca, pode-se imaginar, inclusive, que havia duas câmeras rodando ao mesmo tempo para poder captar da melhor forma o movimento, se não fosse assim, a peripécia de Charlot se faz ainda mais impressionante. Como poderia executar duas vezes a ação para ser captada e unida em sequência, haver corte de câmera, mas não se perceber corte no movimento da personagem?

Como mencionado anteriormente, nota-se aqui também que Chaplin passa instruções precisas à sua equipe, da câmera aos atores, para que a ação cinematográfica possa ocorrer com o mínimo de cortes e basear-se, principalmente, na interação entre as personagens.

O método de direção e construção cênica de Chaplin, como vimos, permaneceu um mistério durante anos, mas graças ao resgate feito por Kevin Brownlow e David Gill

em seu documentário, *"The Unknown Chaplin"*⁸⁹, pudemos não só tomar contato com essa tão particular maneira criativa, como refletir sobre sua aplicação na totalidade de sua obra e de que formas pode influenciar outros realizadores cinematográficos.

Eddie Sutherland, assistente de Chaplin em "Em Busca do Ouro", comenta: "Eu era assistente de Chaplin então eu dizia 'câmera' e 'corta', e eu fazia sugestões como todo mundo, mas não deixe ninguém dizer que eu já dirigi Chaplin, Chaplin dirigia a si mesmo"⁹⁰

Já Virginia Cherril, atriz que fez a "Florista cega" em *Luzes da Cidade*, conta como foi sua experiência:

"Antes de eu assinar meu contrato com Charlie eu deixei bem claro que eu não era uma atriz, que eu não tinha nenhum treino de nenhum tipo, e ele disse 'isso é exatamente o que eu quero...se você tivesse tido algum treinamento, você teria que desaprendê-lo, porque eu gosto de trabalhar da minha própria maneira, e ninguém mais trabalha dessa forma'."⁹¹

Nesse trecho vemos que, para Chaplin, seu estilo era a coisa mais importante em relação a seus atores, porém não sugere que ele preferia trabalhar com não atores, e sim proporcionar aos aspirantes um treinamento que se adequasse à sua visão do que é atuar.

Chaplin dirigia ensinando, era metódico e um professor que buscava que a emoção necessária fosse trazida para a câmera de determinada forma, para que fosse garantido a comunicação perfeita com seu público. As cenas entre Charlot e a Florista no filme *Luzes da Cidade* são exemplos sublimes de seu estilo sendo aplicado a uma atriz iniciante contracenando com ele já no auge de sua carreira e reconhecimento.

O documentário *"The Unknown Chaplin"*, em três episódios, representou o maior achado em termos de material inédito e acesso ao método de trabalho de Chaplin de que se tem notícia até hoje. Assistir às cenas não utilizadas pelo realizador na versão final de seus filmes, corresponde para a pesquisa de sua obra o mesmo efeito conseguido pela descoberta de obras inacabadas de Stanislavsky, principalmente para a área da atuação cinematográfica.

É necessário uma atitude de exploração curiosa e em etapas. Primeiramente o visionamento puro, que por si só já irá trazer muitas surpresas e descobertas; em

⁸⁹ Kevin Brownlow; David Gill. *The .Unknown...* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ztkQdrnChFw&t=629s> Acessado em 09/06/2022.

⁹⁰ Idem, ibidem.(tradução nossa)

⁹¹ Idem, idem, ibidem. (tradução nossa).

um segundo momento, analisar os detalhes de sua atuação, relação com os colegas, atores e direção para, então, em um terceiro ou quarto momento perceber as técnicas e mecânicas físicas que desenvolveu desde seus anos no *Vaudeville*, assim como as nuances de sua mímica e do desenvolvimento de seu *clown*, filme após filme.

Esse processo pode se bastar em si mesmo, por ser esse material riquíssimo e constituir um achado em consonância com a Antropologia Teatral de Eugenio Barba. Ele permite a reconstrução da poética chapliniana, principalmente ao ser somada ao material já existente de biografias, filmes e entrevistas com atores e amigos de Chaplin. Tudo que já foi produzido constitui material suficiente para uma compilação de ideias a ser utilizada como método de trabalho para realizadores e atores.

A potência do trabalho do realizador, entretanto, também convoca seus entusiastas a fazerem relações com outros artistas de estilo semelhante ou que possam ampliar os horizontes da pesquisa na arte de ator dentro do cinema.

Como foi colocado, o trabalho iniciado por Eugenio Barba no meio teatral compilou poéticas e práticas sem nenhuma relação geográfica e histórica que, no entanto, tinham potencial sincrônico (Jung)⁹² para a prática de uma atuação mais potente baseada no estado de disponibilidade total do ator para a cena.

Sendo assim, durante essa análise do método de trabalho em si de Chaplin, no set com seus atores, serão levantadas também essas possíveis conexões com outras poéticas que talvez ele nunca tenha entrado em contato diretamente, mas que certamente correspondem a um complemento válido para aquilo que ele fazia.

Como visto, Lecoq, outro grande pesquisador e pedagogo da arte de ator, pontua que a prática clownesca se dá a partir de uma via externa, de ação e improvisação, sem que isso signifique esvaziamento de sentido ou pensamento, mas contribuindo justamente para a percepção de que o movimento externo era resultante de um movimento interno e que por sua vez fazia nascer uma nova consciência no ator/*clown*.

A caracterização de Chaplin em Charlot, correspondia à parte importante de seu método de trabalho, causando uma clara separação entre sua figura cênica e

⁹² Nota do autor: potencial sincrônico no sentido Junguiano do termo. Para Carl Gustave Jung a sincronicidade define "acontecimentos que se relacionam não por relação causal e sim por relação de significado. Desta forma, é necessário que consideremos os eventos sincronísticos não a relacionado com o princípio da causalidade, mas por terem um significado igual ou semelhante. A sincronicidade é também referida por Jung de 'coincidência significativa'." Disponível em <https://katiabrunetti3.medium.com/o-poder-da-sincronicidade-73dd6b51f9a7> Acessado em 25/07/2022.

prática artística e sua vida pessoal. Chaplin criou Charlot para que pudesse dar voz a algumas ideias que seria impossível fazer socialmente. Sendo assim, pode-se notar que semioticamente sua caracterização compunha tanto a função de comunicação com a sua audiência quanto a de gerar nele mesmo a atitude necessária para estar em cena.

Com o passar do tempo, pudemos perceber que seu chapéu, bigode e bengala chegaram a se tornar símbolos, e ele uma espécie de ícone, tamanha a potência sintética desses elementos em representar uma identificação com sua comédia para o público. Esse mesmo tipo de efeito pode ser observado no símbolo convencional do teatro, a máscara que ri e a máscara que chora, referenciando à comédia e à tragédia, e também no nariz vermelho do *clown*. São, para o público em geral, símbolos que representam uma ideia.

Apesar disso ser verdade e ter um efeito normalmente positivo, não corresponde a totalidade de seu sentido, tendo o próprio Chaplin nunca aprovado que sua imagem se torna-se icônica ou que fosse copiada por outros artistas como paradigma de sucesso em comicidade. Também não basta, para que se entendam as máscaras teatrais ou o nariz do *clown*, tomar consciência de seu significado simbólico; para compreender seu real sentido é necessário utilizá-lo, literalmente, corporificá-lo, ou seja, ter a experiência física resultante de vestir a máscara, o nariz ou no caso de Chaplin, os trajes que ele codificou para Charlot.

A técnica codificada por cada pessoa, é o que faz surgir seu próprio *clown* e decodificá-la não significa sustentar que teria o mesmo efeito para qualquer pessoa. De fato não é o bigode de Charlot que faz ele ser tão único, e sim a experiência de Chaplin em sua vida que o fez criar seu bigode e então utilizar esse bigode para reviver a experiência que teve anteriormente. Isso é, como vimos no trabalho de Buster Keaton, algo muito pessoal e impossível de copiar.

Dessa forma, o que se pode perceber é que cada *clown* tem sua própria maneira de chegar ao estado de jogo cênico, seu próprio figurino, seu próprio nariz, suas experiências pessoais e maneira única de colocar-se. Apesar de ser comum a todos o efeito cômico, é o “como” cada um chega a esse efeito que garante a cena e não “o que” fazer para chegar a esse efeito, ou seja, seria muito fácil pensar que somente usando um chapéu coco, um bigodinho e uma bengala, um ator imediatamente se tornaria um imenso sucesso. Esse ator seria reconhecido pelo ícone chapliniano, mas sua performance em si em nada se beneficiaria disso.

Como notaremos na maneira de Chaplin dirigir, as repetições de fórmulas não tem qualquer espaço, sendo necessária a precisão gestual para comunicar emoções

específicas, e a entrega dele e de seus atores, para o que cada filme necessita para contar a história.

De uma certa forma o filme "*The Unknown Chaplin*", ao revelar um pouco de sua forma de trabalhar, está de acordo com os desejos do realizador, mas também se opondo a eles. Na época do cinema mudo, uma prática comum era a de incinerar os rolos de negativo não utilizados no corte final do filme. Aqueles que sobreviviam, se deterioravam devido à ação do tempo. No documentário é trazida uma ideia interessantíssima a respeito do trabalho com cinema como um todo: os planos não usados podem ser comparados ao caderno de rascunho de um desenhista ou pintor. De fato era precisamente com esse tipo de ideia que Chaplin trabalhava, criando constantes rascunhos e chegando ao resultado que conhecemos através deles.

O cinema tem como particularidade, ser uma forma de arte ainda nova, cerca de cem anos. Ocorre porém que desde seu nascimento no início do século XX, a noção de tempo e o acesso à informação mudaram imensamente, tudo tornou-se mais rápido e os efeitos práticos na história do cinema é que aquilo que foi feito nos princípios do cinema é considerado hoje como mais longínquo pelos profissionais da área do que os diversos períodos da pintura ou da música são considerados pelos seus atuais representantes.

De fato, ao olharmos hoje para os princípios do cinema, inclusive pela dificuldade de acesso ao material produzido naquela época, a situação que se desenha é de um trabalho arqueológico, comparável à pesquisa de desenhos rupestres ou fósseis. Isso, porém, não deve desencorajar tal pesquisa ou trazer a ideia de que esse passado deva ser deixado no esquecimento.

A história é um patrimônio imaterial da humanidade e a história da arte é maravilhosamente materializada em suas diversas produções através dos tempos. Ter a possibilidade de olhar para o que já foi feito, permite não só entender como chegou-se no momento atual, como permite também notar campos pouco explorados, que podem abrir perspectivas para uma qualidade inédita de proposição artística.

Vejamos como se deu o processo criativo de um de seus filmes ainda na época em que trabalhou na produtora de filmes Mutual; a construção de seu estúdio já havia se beneficiado muito das experiências feitas por Méliès anos antes, mas ainda eram rudimentares. Como muitos outros estúdios da época, o de Chaplin era ao ar livre, ou seja, não havia telhado, se beneficiando da luz solar difundida por imensos painéis de tecido. Esses painéis entretanto não impediam a ação do vento.

Começou a sua criação de uma forma que se tornaria a marca de seu estilo, iniciava com a construção de um set com a possibilidade de compor uma situação, mas ainda sem definição do que ocorreria, nesse caso, construiu-se uma escada rolante e uma loja de departamentos.

Foi a partir do material coletado nesse filme que se pôde perceber que ele utilizava as próprias filmagens como ensaio. Inicialmente apenas testava a mecânica do cenário e as reações de sua personagem, investigando tanto as reações da equipe de filmagem, eventuais visitas ao set e sua própria percepção de como estava sendo a sua *performance*. Chaplin tinha também um cuidado especial com a sua aparência na tela, acreditando que sua personagem devia manter uma certa respeitabilidade e harmonia visual, ainda que fosse de fato um maltrapilho com roupas desmedidas.

Sobre essa percepção de Chaplin acerca do visual de Charlot, falaremos mais à frente. Voltando à cena em questão e em como se desenvolve a criação dramatúrgica, o primeiro ensaio serviu para criar uma interação entre Charlot e outros dois personagens, um policial e uma senhora, ao agradecer, a cena é refilmada com mais ritmo à ação. A história ainda não apareceu, mas Chaplin já havia decidido que algo deveria ocorrer antes para fazer sua personagem chegar organicamente àquela situação.

O filme em questão é Charlot Caixeiro (*The Floorwalker*, 1916), o primeiro que produziu pela Mutual, e foi graças ao potencial de confusões entre sua personagem e a escada rolante. O fio condutor da dramaturgia do filme é um *quiproquó*, Charlot é confundido com o gerente corrupto da loja que havia armado um golpe de fugir com o dinheiro do cofre.

A escada rolante fornece toda a perseguição entre os vários policiais, o detetive, o gerente financeiro da loja e Charlot. Em um ambiente pequeno, um único estúdio, toda a ação foi criada e a história contada. Poderia algo assim ser feito hoje em dia? Um filme feito em um único estúdio ou locação parece ser imediatamente atraente para lógicas de produção atuais. O filme, porém, não tem propriamente um final. Era uma comédia leve e feita dentro de um contexto de entretenimento para as massas, de forma que havia um prazo apertado para ser seguido pelo realizador de maneira a cumprir seu contrato com a produtora Mutual.

No filme “O Balneário”, também presente no documentário “*The Unknown Chaplin*”, o centro da ação é uma porta giratória, e também é filmado sem roteiro, através de experimentações de ação em frente à câmera. Conforme a cena vai progredindo, pode-se notar que o ritmo das *gags* melhora, assim como a atitude de Charlot vai mudando, no início sua figura é ainda pouco reconhecível e no decorrer das

filmagens vai se delineando até que a lógica pessoal da sua personagem esteja inteiramente visível.

Parece que a busca pela coerência de suas ações em cena era o que guiava as filmagens dessa época; como se, para ele, Charlot nascesse em cada filme do zero à perfeição. Não era uma personagem estática, mas que a cada novo filme fazia toda a jornada de descoberta. É evidente que se pode observar características constantes em Charlot, mas elas deviam surgir espontaneamente, serem testadas e comprovadas a cada nova filmagem. Ricardo Puccetti faz uma reflexão sobre como se dá a criação clownesca que vai ao encontro das práticas de Chaplin,

“(...) um ritmo tão maluco que não se conseguia pensar(...) acabava ficando confuso e agindo como clown. Assim, pouco a pouco,(...) vai estudando a lógica de raciocínio, a lógica de ação e reação, o tempo/ritmo, tudo a partir de tarefas cotidianas concretas e, com essas observações, ele orienta o trabalho de *clown* propriamente dito.”⁹³

É imensamente divertido acompanhar esse raciocínio sendo construído em cada novo plano do filme “*O Balneário*”, demonstrando que, ao termos acesso a esse material, ve-se a razão pela qual Chaplin o guardava a sete chaves, ele revela tanto seu pensamento como realizador quanto como ator, sendo inclusive difícil demarcar essa distância entre as duas funções na mesma pessoa. O trabalho que fez, partindo de uma simples entrada levando um paciente em uma cadeira de rodas, até chegar ao resultado final é incrível. Jamais podia-se imaginar ao ver a cena final, como foi ela criada.

Um momento curioso pode ser visto: Charlot abandona por um tempo a situação de maltrapilho e de causador de desordem, veste um alinhado uniforme de funcionário do spa e atua como um guarda de trânsito das cadeiras de roda, um agente da ordem. Na época, Chaplin achou que essa atitude não combinava com Charlot, mas talvez fosse Verdoux ou Hynkel querendo dar as caras já nessa época. As nuances do temperamento de Chaplin: preciso, organizado e até, em certos momentos, rígido e autoritário apareciam vez ou outra em sua personagem, rendendo um tipo de *clown* Augusto com nuances de *clown* Branco.

Chaplin decide então criar novas oportunidades de *gag* no cenário com um poço de água medicinal e assume, Charlot aparece como um bêbado, lembrando o início de sua carreira. O papel do empregado do *spa* fica para John Rand.

⁹³ Ricardo Puccetti, 2012 – “O Riso em Três Tempos”. *Revista do LUME*, p.70, Unicamp/Campinas – SP, v.1, nº1

Também é possível ver as técnicas empregadas por Chaplin para direção de seus atores. Como vimos anteriormente, uma marca central de seu estilo é a precisão gestual e o significado psicológico desses gestos, trazendo a carga dramática necessária para a história que estava contando.

No entanto, em se tratando de cinema, o gestual é sempre mais sutil, e vemos que Chaplin não tinha dificuldade em expressar muito com pouco. Os olhares e a postura corporal eram muito importantes para ele, para transmitir a intenção, emoção ou caráter das personagens. Essa expressividade é parte da mímica de Chaplin, sua contribuição para a arte de ator, que entendia a necessidade de trabalhar as emoções internas dos atores para poder resultar em uma boa atuação nas telas.

A repetição de planos, normalmente utilizada por Chaplin como ensaio e rascunho para criação da dramaturgia, era utilizada também para fornecer rascunho e aprimoramento da atuação. Atualmente, muitos diretores de cinema utilizam esse tipo de técnica para conseguir a melhor performance possível de seus atores, mas Chaplin foi um dos primeiros a utilizá-la.

A maioria dos realizadores que utilizam esse tipo de procedimento, e Chaplin não é exceção, são apontados como tiranos do *set*, pessoas exigentes ou que tem comportamentos abusivos. Essa questão no entanto é delicada e precisa ser analisada caso a caso.

Buscando a origem dessas práticas, pode-se ainda notar ser mais comum no meio teatral, através da pesquisa e prática de Grotovsky, Artaud e também por Luis Otávio Burnier, no Lume.

“Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético, mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente”⁹⁴

Vejamos, ainda, um exemplo dessa qualidade de atuação capturada pela câmera através do olhar do realizador, é necessário que haja uma comunhão entre os vários profissionais no *set*, cada um auxiliando a criação da imagem cinematográfica com sua especialidade, agindo com perícia e eficiência, pois o tempo cronológico é uma das variáveis mais restritivas ao fazer um filme. O tempo das diárias não pode ser livremente manipulado, assim como as condições de iluminação ao se trabalhar em externas, mudam a cada minuto.

⁹⁴ Luis Otávio Burnier, 1985, p. 31 *cit. on* Renato Ferracini, 2012 - “O Treinamento Energético e Técnico do Ator”. *Revista do LUME* 3, p.95v.1, n.1

É certo que, na sua época, Chaplin ainda trabalhava com maior liberdade e relatividade no quesito tempo, sendo os padrões sindicais no cinema ainda não regulamentados, porém, trabalhava bastante em contexto de externas, o que certamente influenciava as decisões de filmagem.

Durante a filmagem de "O Balneário" há, por exemplo, um *take* onde é possível notar na cena que o tecido branco suspenso sobre o *set* estava balançando ao vento, causando a entrada de luz solar de maneira desordenada. Chaplin na ocasião estava atuando e portanto não pôde perceber isso através da câmera. De toda forma, esse *take* não foi para o corte final do filme, devido à mudança de direção na dramaturgia. Um caso onde ambos os setores, fotografia e atuação falharam em conjunto, revela a necessidade também de ambos atingirem um bom nível em conjunto, para não sacrificar um bom *take*.

"Algumas vezes chegamos à foto em questão de segundos; mas ela poderia requerer também horas ou dias. Não existe nenhum plano padronizado, nenhuma regra que oriente o trabalho. A ordem é manter o cérebro alerta, o olho e o coração alerta; e ter elasticidade no corpo." ⁹⁵

Falando aqui de atuação, o foco principal de Chaplin sempre foi esse, assegurar aos seus atores a capacidade de expressar a emoção desejada além de contribuir para a criação da narrativa, podendo eles agirem de forma criativa e propositiva desde que mantivessem o rigor e a precisão de sua atuação. Essa é a particularidade da improvisação chapliniana: não tem o caráter relativista, onde o que quer que seja feito é considerado válido, mas sim buscava que seus atores tivessem plena consciência da história que estava sendo contada e da participação de cada personagem nessa narrativa, de forma a entregarem uma *performance* vibrante e ao mesmo tempo canalizada ao seu propósito na cena.

"Às vezes, tem-se a impressão de que já se extraiu a foto mais eloquente que era possível extrair de uma determinada situação ou cena. Ainda assim, o fotógrafo segue fotografando sob compulsão, porque não pode saber com antecedência e exatidão como a situação, ou cena, irá se desenrolar. Sente a necessidade de persistir na cena, aguardando que os elementos-chaves da situação irradiem subitamente algo essencial".⁹⁶

Quando então se transforma em imagem em movimento a relação com o público ocorre naquele décimo de segundo, olho no olho onde a emoção se faz presente sinteticamente.

⁹⁵ Henri Cartier-Bresson, "O Momento Decisivo", in Bloch Comunicação, no 6 Bloch Editores - Rio de Janeiro. p.20

⁹⁶ Idem, ibidem.

A maior preocupação de diretores ou encenadores teatrais, assim como de um realizador de cinema, que busquem qualidade de atuação é que seus atores acessem suas camadas mais sensíveis, de forma a trazer isso à tona. É parte importantíssima da obra e ainda que não diretamente conectada à narrativa como no caso do cinema, caso não esteja estabelecido para os atores esse acesso às suas emoções, a cena certamente não estará bem feita, não se podendo passar para outros planos ou cenas.

É comum que se utilize soluções de câmera para tentar falsear uma emoção que não foi atingida pela atuação, mas isso raramente funciona ou então resulta em uma tendência de realizadores em criar uma narrativa baseada em enquadramentos mais fechados, ou câmera na mão para induzir o espectador a uma tensão ou emotividade maior. Dessa forma, ao não conseguir extrair uma boa *performance* dos atores, alguns realizadores podem voltar-se para truques tecnológicos de câmera, montagem ou edição.

Como vemos, não era o caso de Chaplin, que por ser ele mesmo um ator, mantinha sua atenção em, através da dimensão dramática, influenciar a narrativa do filme. A função de diretor de filmes é um lugar de trabalho duro e vocação que somente justifica-se através da irredutível fé no trabalho, como alerta Werner Herzog:

“Quando você está fazendo filmes, e não é só eu quem diz, você tem que aceitar uma certa dose de solidão. No fim das contas, quando você está dirigindo um filme você tem muitas pessoas ao seu redor. Mas no centro profundo do que você está fazendo está a solidão, e se você não consegue lidar com isso, você não deve fazer filmes”.⁹⁷

A intenção desse capítulo é falar separadamente sobre a maneira que Chaplin dirigia. Como um artista de grande notoriedade, ele era constantemente retratado como uma figura controversa, com personalidade difícil de conviver, e tais alegações normalmente vinham embasadas em uma grande mistura de conceitos e ideias de pouca consistência ao meio artístico.

É comum que pessoas de menor expressão e relevância busquem fazer sua fama a partir de declarações sensacionalistas ou distorcendo conceitos dos quais não possuem conhecimento suficiente.

Visto que já foi feita anteriormente uma explanação a respeito da função cênica e expressiva do figurino e do famoso bigode utilizado para dar vida à Charlot, não é mais necessário voltar ao assunto, mas convém lembrar que Chaplin como diretor

⁹⁷ Werner Herzog, 2022 (tradução nossa) Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=l3g_Gt5begM&t=404s . Acessado em 14/06/2022

de cinema, não se escondia atrás da máscara de sua personagem, ao contrário, revelava-se e, durante os momentos em que estava dando indicações aos seus atores, utilizava de técnicas e procedimentos que nada tinham a ver com a figura de Charlot, ou mesmo com sua figura social.

Como foi mencionado no início desse capítulo, não é fácil exercer em um mesmo filme a função de diretor e de protagonista, sendo até hoje poucos os casos dentro do cinema. Isso ocorre porque os mecanismos de cada uma das funções ao mesmo tempo conectam-se para criar a *performance* e distanciam-se em uma estrutura de diálogo onde há aquele que diz algo e aquele que escuta, aquele que dá indicações e aquele que reage a essas indicações.

Chaplin quase não se auto dirigia, mas atuava com sua perícia habitual e permitia que a *performance* fosse sendo corrigida e aprimorada naturalmente pelo resultado capturado, mas ao se tratar das indicações que dava aos atores, por mais que estivesse muitas vezes vestido com o figurino de Charlot, não era sua personagem quem dirigia, não era a graça e ingenuidade, mas sim sua experiência e rigor que apareciam na sua forma de dar indicações.

É compreensível que cause uma confusão em algum nível, visto que devido à natureza de suas produções era simplesmente inviável que Chaplin tivesse que tirar toda a caracterização de Charlot sempre que fosse se dirigir a algum ator, mas é também bastante óbvio que, para funções diferentes, se deve agir diferente.

Sobre as nuances de personalidade de Chaplin, seu rigor, personalidade forte e até colérica ao dirigir, falaremos mais adiante ao tratar de alguns filmes em particular e de sua vida pessoal.

De qualquer forma, colocar em dúvida a personalidade de uma pessoa que muda de atitude ao representar uma personagem é uma maneira desonesta de ganhar atenção com vendas de livros ou aparecendo na mídia.

Esse capítulo norteia-se portanto em trazer à tona a hipótese de que ao utilizar procedimentos de direção análogos a técnicas elaboradas por realizadores posteriores e pedagogos ligados à arte de ator, Chaplin estava intuitivamente criando chaves de acesso a áreas profundas da psique humana e transformando isso em cena.

Esse é o ofício do realizador de cinema, e que bom poder ver exemplos como o de Chaplin; alguém que, já no início dessa história, possuía o conhecimento, ainda que empírico, de formas de acesso à sensibilidade dos atores.

Um diretor de cinema tem que entender de psicologia. Saber minimamente como funciona a psique humana para poder acessá-la de maneira respeitosa e produtiva

desde os ensaios em um movimento constante de construção daquela personagem até o momento de filmar a cena. Só assim é possível compor, dentro da narrativa da obra, algo que faça sentido dramático.

Esse conhecimento necessário pode ser adquirido de maneiras diversas, podendo ser empírico e não muito científico, mas tem que existir, tem que funcionar, se houver qualquer tipo de charlatanismo em lidar com o momento tão delicado que é o diálogo entre realizador e seus atores, uma grande catástrofe pode ocorrer. Catástrofe artística e, talvez, até pessoal.

A matéria humana é delicada e complexa, é a partir dela que se fizeram cenas clássicas do cinema, mas momentos de baixíssima qualidade também.

Na história do cinema há muitos momentos onde essa relação trouxe bons ou maus resultados na frente e atrás das câmeras. A relação entre Werner Herzog e Klaus Kinski é um exemplo disso; outro entre Christopher Nolan e Heath Ledger, a psicologia está lá, mas se o realizador ignora os mecanismos em uso que o ator está acessando, o resultado é imprevisível.

O charlatanismo também é um sintoma que pode ocorrer, quando se analisa a psicologia da cena baseando-se somente na cena em si ou em lendas urbanas a respeito de como foi realizada ou por quem. Existem diversos métodos e diversas técnicas que conduzem a resultados específicos e, quando não se tem um completo entendimento de qual técnica alcança qual resultado, um *set* pode se tornar um lugar caótico no pior sentido da palavra, onde não ocorre a criação, mas sim a desconstrução de qualquer possibilidade de beleza, de comunicação, de vivência da fantasia necessária para dar vida a um filme.

As personagens femininas de Chaplin eram escolhidas sem ter experiência anterior com atuação e tinham atributos para fotografarem bem. Olhos expressivos e sorrisos charmosos, ou vice e versa.

É particular que tenha tido sempre mulheres fortes ao seu lado, sua mãe que lhe ensinou a atuar, Mabel Normand com quem formou a primeira dupla e estabeleceu seu ponto de partida como contraparte feminina para Charlot.

A *performance* de Edna Purviance, que se conseguia apenas com bastante esforço de Chaplin, conseguiu convencer os críticos da época. Na tela, ela parecia naturalmente fria e distante, mas com a análise que foi possível fazer a partir de "*The Unknown Chaplin*", pode-se notar que ela, na verdade, frequentemente ria, fazia caretas ou se desconcentrava durante as filmagens.

No filme Charlot Maquinista (*Behind the Screen, 1916*), um outro caso de metalinguagem, Edna interpreta uma atriz que gostaria de iniciar no cinema e

Charlot faz a paródia de como via o estúdio da Keystone, quando trabalhou para Mack Sennett. A licença poética dos *clowns* que, assim como os bobos da corte, riem de quem lhes paga o salário, os reis ou os donos de estúdios.

A dança das mulheres da limpeza traz uma sátira bem clownesca. Em contraponto com a idealização das bailarinas glamourosas normalmente presentes nos filmes de Sennett, dançam aqui as herdeiras das criadas da *Commedia Dell'arte*.

Parecia também haver outro ponto de conexão entre Chaplin e a dança, *Vaslav Nijinski*, bailarino e coreógrafo conhecido por suas obras tão geniais quanto polêmicas. A personagem *Petrushka*, criada por *Nijinski*, apesar de menos referenciada atualmente, teve sempre uma presença marcante nos palcos que habitou. Não por acaso havia algo de Charlot em *Petrushka*, eram ambos *clowns*.

Como se ilustra aqui, essa conexão nem sempre se dá através do espaço-tempo contínuo, mas pelo acesso individual ou coletivo a ideias e atitudes artísticas.

Segundo Burnier, um " *clown* quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence".⁹⁸ Esse "algo", é a humanidade e o processo de descoberta comum a todos os *clowns* de sua vulnerabilidade e vastidão criativa. Quando se encontram e interagem, tudo se encaixa por se tratar da mesma matriz de alma em cena. Ao estarem fisicamente distantes, suas obras constroem as pontes.

A cena das bailarinas incomuns antecipa também o trabalho de *Pina Bausch*, presente no universo clownesco desde *O Navio (E la Nave Va, 1983)* de *Fellini*, assim vemos que: "A partir do corpo, ou dos corpos dos intérpretes, as histórias serão contadas, e essa rede de histórias se tecem em uma grande e forte colcha de retalhos coreográfica..."⁹⁹

No filme *Charlot Maquinista* uma cena que não foi para o corte final gerou muita confusão ao ser encontrada nos arquivos do realizador. No estúdio fictício do filme, em um determinado *set* está sendo feita uma cena de execução, onde o carrasco tem dificuldades de manipular o machado. O diretor do filme, então, faz a demonstração de como o ator deve se movimentar. Durante esse treino, Charlot passa distraído pela cena e o machado quase o acerta, passando bem rente a seu pé. Em uma época onde qualquer efeito era bem artesanal, como será que isso foi feito?

⁹⁸ Luís Otávio Burnier, 2009 - *A Arte...*, p.210.

⁹⁹ Sayonara Pereira, 2018 - "The Experience Theater choreographed by Pina Bausch". *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, jul/set. (tradução nossa) Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca> Acessado em 14/06/2020.

O documentário "*The Unknown Chaplin*" formula uma teoria, a ação presente na cena teria sido encenada de trás para frente, ou seja, Chaplin andaria de costas e o machado já estaria na posição final, cravado no chão representando o golpe. Quando Charlot passasse pelo machado, ele seria erguido. Executando a ação dessa forma, daria a impressão de um golpe próximo quando a imagem fosse reproduzida com o sentido do filme invertido.

Essa cena não foi incluída no corte final do filme, talvez por não ter ficado convincente aos olhos de Chaplin, ou por ter parecido inútil à narrativa. Ela corresponde, porém, a uma tentativa bem interessante na manipulação da imagem cinematográfica, unindo a tecnologia da câmera com a técnica corporal da mímica de Chaplin.

Esse tipo de efeito é praticado hoje em dia na chamada "mímica *cartoon*", já apresentada nos palcos do teatro mas que jamais foi usada no cinema.

Tal conjunção entre técnica de ator e câmera, servem de incentivo para utilização no cinema contemporâneo com intuito de produzir efeitos únicos na narrativa e poupar recursos e horas de edição. São técnicas que com olhar renovado devem ser adicionadas à gramática cinematográfica e ao repertório de cineastas independentes e atores físicos.

Chaplin trabalhava com essa precisão e repertório físico para aprimorar e facilitar a produção e a viabilidade de algumas ideias. A integração dos atores com a tecnologia do cinema se desenvolvia lado a lado, nas próprias mecânicas possíveis e nas descobertas, testes e até burlando as regras, quando necessário.

Vemos no decorrer de seus filmes, que não só a dramaturgia mudava durante as filmagens, mas também seu pensamento. As ideias ficavam mais ousadas ou elaboradas, aquilo que em um filme não foi possível realizar, voltava mais adiante e de maneira orgânica se resolvia. Seu empirismo e a atitude curiosa abriu caminho para que fosse sempre possível um novo e surpreendente filme. Mesmo quando as ideias centrais de seus filmes passaram a ser mais abstratas, como nos longas, ainda havia espaço para que, através da corporeidade, se explorasse as narrativas possíveis; e, através de novos espaços mentais, ele apontasse para esse método que aqui se busca.

CAPÍTULO 7: CHAPLIN E SEUS FILMES

7.1 Primeira fase, *Keystone*

Os filmes dessa época ainda não mostravam os aspectos mais sutis de Charlot, ainda que sua personagem já divergisse da de Buster, ele era bem próximo, atuando em peripécias e perseguições pelo cenário.

Serão todos analisados a partir das evidências a respeito da metodologia própria de Chaplin destacada pelo documentário “*The Unknown Chaplin*”

7.1.1 Charlot tem um Rival (*Mabel at The Wheel, 1914*)

Chaplin apresenta aqui Charlot em seu estado bruto, parte de seu experimento para testar e refinar sua personagem.

Está mais próximo de um bufão, mas ainda é um *clown*, vemos ele apanhando e se dando mal tanto quanto na maioria dos filmes, sua forma de brigar e se impor, que se manteria por toda a carreira. O que há de diferente é o figurino. Ele altera entre a saudação com sorriso de sempre e o truque de espetar as pessoas para que abram caminho.

Vale lembrar o que foi mencionado por Dario Fo, o *clown* não é necessariamente uma criatura dócil e domesticada, ao contrário, ele traz à tona os impulsos mais primários que podem ser agressivos, por que não? Ainda que se trate de comédia, vemos que existe um limite mais elástico do que se supõe normalmente.

Em “O Máscara” (*The Mask*) com Jim Carrey, no ano de 1994, veríamos no cinema os conceitos de exposição dos desejos ocultos quando usamos a máscara específica do filme. Enquanto a personagem de Jim, Stanley Ipkis buscava justiça, o vilão do filme buscava vingança. Ainda assim, Ipkis roubou um banco para se divertir no clube mais caro da cidade e vingou-se dos mecânicos que o haviam enganado, além de disparar com uma metralhadora em pessoas que tentaram roubá-lo. Como isso é possível em uma comédia? A máscara permite, estabelece um acordo com a plateia e, dentro do universo do filme, a máscara tem o poder

de revelar nosso mundo interno, mas também de ser aceita pelos demais. Uma licença poética, é disso que se trata a máscara em geral no teatro, um mecanismo que gera poesia.

Vemos características de Charlot então, que não podem ser negadas, aparecem em maior ou menor intensidade em cada filme e situação. Ele é, antes de tudo, um bêbado; foi assim que tudo começou. Irônico saber que Charles Chaplin raramente bebia, talvez pela consciência que tinha que essa era uma prática de sua personagem e que talvez o fizesse emergir em momentos inoportunos. Charlot era bom de briga e entrava nelas com maior rapidez e eficiência do que a maioria dos *Clowns* Augustos do cinema. Era também galanteador, sempre que via uma mulher bonita se apresentava ou insinuava. Era ainda idealista e inconformista, posicionando-se muito ativamente contra injustiças sociais e em aventuras que, muitas vezes, não eram diretamente ligadas a ele. Charlot podia defender causas de alguém que havia apenas conhecido como faz em *O Circo* ou *Tempos Modernos*, ou causas ligadas a si mesmo como em *O Garoto de Charlot*. No caso desse último, estava bem claramente ligado à sua história particular de vida.

Podemos notar que cada filme feito, com mais ou menos complexidade dramatúrgica, dialoga com questões um tanto difusas entre Charlot e Chaplin, podendo ter grandes acontecimentos e emoções intensas, como também traços de personalidade que, como vimos, são desaconselhados socialmente, mas afloram através do *clown*.

Nesse filme vemos a atuação clownesca de Mabel, desafiando normas sociais da época, assume o posto como corredora de automóveis quando seu namorado e piloto titular é amarrado pela personagem de Chaplin e seus capangas. Ela briga, morde, distribui tabefes para colocar-se em pé de igualdade com os outras personagens cômicos do filme.

Há também a repetição de temas e situações de maneira aprimorada. No primeiro filme onde a personagem Charlot aparece, ele caminha por uma pista de corrida atrapalhando os pilotos e público, aqui ele novamente está nesse ambiente.

Na época do filme, alguns eventos públicos eram aproveitados pelos realizadores para ambientar seus filmes, poupando com isso muita produção, assim era no início do cinema. Não seria surpresa se a corrida que vemos estivesse de fato ocorrendo, com toda a estrutura tendo sido montada profissionalmente, deixando à *Keystone* com a única tarefa de levar um carro para suas personagens e encenar sua participação no evento.

Teria sido dessa maneira a realização desse filme? Talvez. Em se tratando da época, entretanto, só pode-se supor ou especular, tendo como base alguns relatos resgatados por biógrafos ou membros dos estúdios de cinema. Ao observarmos os filmes munidos dessas descobertas, um processo de engenharia reversa é possível, ainda que não seja simples ou que se possa afirmar com certeza, as hipóteses abrem caminhos muito interessantes para pensar cinema até os dias de hoje.

O filme termina de forma estranhíssima para Charlot, uma derrota total, já que ele em papel de vilão acaba se tornando vítima de suas próprias bombas de fumaça. A heroína desse filme é Mabel, o que levanta uma questão a mais. Mesmo que, como dito anteriormente, o filme seja de grande importância para investigar a evolução da personagem Charlot que certamente rouba a cena diversas vezes, talvez esse filme seja, na verdade, parte da filmografia da Mabel. Ela teria sido capaz de reconhecer o talento de Chaplin para chamá-lo para ser seu coadjuvante. Em um universo paralelo, isso poderia ter permanecido para sempre, ou talvez, os dois formassem uma dupla fixa como fizeram Oliver e Stanley.

7.1.2 *Mabel's Busy Day* (1914)

Charlot y las Salsichas ou Mabel, vendedora ambulante

O filme tem como cenário também corridas de automóveis, levantando a hipótese de que, do ponto de vista de produção, tenha sido realizado no mesmo dia que Charlot tem um Rival.

Era comum na época aproveitar as oportunidades em eventos como esse para minimizar os custos de produção e maximizar o dinheiro ganho com bilheteria.

Nesse capítulo da parceria de Chaplin e Mabel, Charlot não é um vilão e, no início do filme, há imediatamente um paralelo entre eles. Mabel é uma vendedora de "cachorros-quentes" que ganha a oportunidade de vendê-los na corrida após presentear um policial com um deles. Ao entrar no ambiente da corrida, Mabel começa a ter problemas com os homens ali presentes e a distribuir tabefes. Charlot chega à entrada, fura a fila e ao ser repreendido por um guarda, também desfere tabefes e pontapés.

Enquanto se esforça para fazer vendas, Mabel antecipa a imagem de Gelsomina, de Fellinni, em sua pouca sorte e constante lamento. Charlot, por outro, lado vai experimentando as nuances de seu temperamento. Nesses filmes iniciais é mais possível perceber os seus impulsos mais primários, que o ligam à concepção de

clown feita por Dario Fo ou, talvez, até a um bufão. Ele continua importunando as pessoas gratuitamente, guiado por uma ponte direta entre intenção e ação, como vimos em Buster, com a diferença de que Charlot normalmente era sujeito ativo em cena, enquanto Buster era reativo.

Ainda que seja essa uma aparição mais indefinida de sua personagem, pode-se ver Chaplin em exercício e pesquisa sendo um lugar mais confortável de observação para poder entender seu temperamento. Desde o início, Chaplin trazia um misto de importunação pública com as trapalhadas, dava o ritmo da ação ao mesmo tempo que era vítima de situações inesperadas. Esse contraste revela o *clown* Branco e o Augusto dentro dele, expressando-se através de Charlot.

O encontro com Mabel se dá quando ele, abandonando a atitude do filme anterior, enfrenta um freguês abusivo de Mabel, surrando-o e sendo aplaudido por várias testemunhas, no entanto, ele aproveita a distração dela, rouba um sanduíche e foge.

Bufões e *Clowns* estão separados por vários séculos na história da humanidade, na Escola de Lecoq, a distância pedagógica entre eles é condensada nos três anos que dura o processo de formação, no trabalho de Chaplin ocorria filme a filme, uma verdadeira jornada de descoberta dos impulsos e refinamento do caráter.

Como se nota aqui, Charlot não é um herói romântico ou que tenha uma atitude irrepreensível. Encontra-se mais com as ideias levantadas por Dario Fo, uma manifestação selvagem e incontrolável, como um sátiro ou um saci, que diverte-se saciando seus desejos, mesmo que causando o infortúnio alheio.

O filme se desenrola com uma confusão generalizada que não respeita autoridade e nem gênero, bem no estilo *slapstick*, onde Charlot, Mabel e o policial lutam, cada um com suas armas para defender os próprios interesses em uma cena que apesar de envolver muita técnica corporal, não era uma luta coreografada, mas improvisada dentro das convenções de estilo.

Pode-se perceber que cada personagem busca cumprir seu objetivo enquanto reagia às ações dos outros. Uma improvisação que como visto, depende da capacidade técnica e de construção de personagens de tal forma que só poderia na época ser realizada por atores treinados pelo *Vaudeville*.

Charlot vai até o final do filme transitando rapidamente pelas diferentes emoções, chegando ao choro em certo ponto, fortalecendo a ideia de que esse é um bom filme para notar a experimentação e o estudo de personagem em cena que ele

fazia. Um filme de processo criativo que ao ser colocado em perspectiva com os tempos de hoje, pode assumir um caráter documental.

7.1.3 Mabel's Married Life

O desenvolvimento de Charlot com sua parceira mais próxima em temperamento. Dois clowns em cena, um homem e uma mulher, em uma época onde isso não ocorria no circo.

Mabel é uma presença notável, por ter por si só uma extensa filmografia como roteirista, diretora e atriz, tendo colaborado com Roscoe Fatty Warbucke, Stan Laurel e Oliver Hardy.

Uma pesquisa detalhada sobre Mabel e sua marca na história do cinema pode servir muito a novas gerações de realizadores, em busca de encontrar mulheres pertencentes à história do cinema.

É evidente que um olhar detalhado também deve ser feito sobre a obra de diversos nomes aqui citados, mas acredito que um trabalho sobre Mabel seria altamente ligado a ideia de antropologia ou arqueologia do cinema.

Ela foi também de vital importância no início da carreira cinematográfica de Chaplin. Ocorre que ela era casada com Mack Sennet, e após a primeira experiência de Chaplin no cinema, vista com desagrado pelo dono do estúdio, foi Mabel quem insistiu a dar uma nova oportunidade a ele, estreando seu pequeno vagabundo em "Corrida de Carros para Meninos".

7.2 Segunda fase (Essanay)

Da fase seguinte, na Essanay, falaremos de Uma Noite no *Music-Hall* (*A Night in the Show*, 1915), um filme que foi criado a partir do número burlesco "*Mumming Birds*", onde ainda na companhia teatral de Fred Karno, Chaplin interpretava um bêbado que atrapalhava o show.

Assim como Buster trouxe metalinguagem em Sherlock Holmes Jr., Chaplin traz aqui, dessa vez não com o próprio cinema, mas com suas origens no teatro de variedades.

É interessante ver a recorrência da temática que conecta Charlot ao seu lugar de formação antes de chegar ao cinema, artistas desse meio estariam presentes nos filmes de Chaplin em diversas outras ocasiões como em Charlot, músico ambulante (*The Vagabond*, 1916) e Luzes da Ribalta.

Com a oportunidade de reviver seu tempo de *music-hall*, Chaplin aparece como dois personagens distintos, o primeiro um conhecedor do meio teatral, de alta classe mas que continua não respeitando as filas, ou as pessoas, como fazia nos filmes da fase anterior, e o outro um bêbado que senta-se no centro da tribuna e faz amizades dúbias com aqueles que lá estão. Nesse texto entende-se que independente do nome dado aos personagens nos créditos do filme, é sempre Charlot, *clown* de Chaplin em sua face de Augusto que encena os várias personagens e situações.

As diversas personagens, músicos que vão se posicionando na área da orquestra antes do espetáculo começar, têm bastante personalidade e marcam atitudes risíveis um a um com seus instrumentos. A relação deles com Charlie sentado na primeira fila, é de um diálogo mais em conformidade e concordância, sem a imediata oposição que ocorre entre Charlot e outras pessoas, pode-se notar que há uma cumplicidade entre eles e Charlie espera paciente que eles façam suas breves *gags*. Um momento onde se pode notar os olhares de reconhecimento de seus iguais entre os *clowns*.

Não demora muito para que o encontro inicialmente cordial, vire uma pequena confusão entre Charlot e o maestro que golpeiam-se. O filme traz enquadramentos mais aproximados do que os anteriores, mas sempre abertos o suficiente para ser possível acompanhar a totalidade das ações e que vão ocorrendo. A partir de um simples objeto, uma peça do trombone que foi confundida com sua bengala, outra confusão começa, um exemplo de *quipróquó*. As pequenas improvisações iam seguindo seu curso natural no método de Chaplin, mas então entra um momento novo, surge a personagem de Edna Purviance que sorri simpaticamente para Charlot de uma fileira próxima. Uma parceria que seria bem diferente da feita com Mabel.

A recriação no palco das cenas de *Vaudeville* é o que assume a maior importância do filme, sendo as anteriores somente uma introdução dos dois personagens feitos pro Chaplin, faces de Charlot, o que vai se revelando no decorrer do filme. Ambos se manifestam jogando tortas ou tomates em uma dupla de artistas que não estava agradando.

Grande parte do aprendizado de *Vaudeville* dava-se precisamente dessa forma, o artista que subia ao palco tinha poucos segundos para capturar a atenção da plateia

e, ainda que conseguisse, tinha que manter a qualidade do número até o final, sob pena de vaias, tomates ou a expulsão do palco. Era uma dura pedagogia, que Chaplin bem conhecia, encenava nesse filme e, em algum nível, aplicaria durante sua carreira como diretor, para garantir a qualidade de seus atores.

Apesar de ser um filme significativo para a filmografia de Chaplin, já dirigindo e imprimindo alguma identidade temática, o filme passa a impressão de uma montagem que esqueceu algo no final. Alguns minutos a mais, com uma conclusão mais bem construída teria proporcionado um melhor efeito. Talvez a maneira súbita como acaba o filme, com água de mangueira caindo sobre todos no teatro, que ao invés de fugir continuam em seus lugares, tenha ficado assim devido ao curto prazo sempre exigido na época para entrega de um filme para exibição.

7.3 Terceira Fase (Mutual)

7.3.1 Charlot, Músico Ambulante (The Vagabond, 1916)

Federico Fellinni disse certa vez que sempre fazia o mesmo filme, como se cada nova produção fosse uma atualização da anterior.

No caso de Chaplin, esse tipo de ideia provocativa pode ajudar a notar os aspectos pessoais presentes nos temas e na personalidade de Charlot, e facilita que se note seu contato com a tradição clownesca e sua contribuição para atualizá-la. Uma tradição construída não pela manutenção e reprodução da dramaturgia, mas sim com um determinado imaginário presente e uma atitude específica perante a vida que lhes é comum. Em *Charlot, músico ambulante*, ele é um músico saltimbanco, um artista que ganha a vida através da “passagem do chapéu”, símbolo e prática de receber dinheiro por suas apresentações onde quer que vá.

Se em sua fase dentro da Keystone, Mabel era sua parceira que mais se assemelhava em termos de temperamento, foi com Edna Purviance que começou a desenvolver uma relação semelhante à de Pierrot e Colombina. Os diálogos entre Charlot e suas co-estrelas a partir dessa época, mesmo que não fossem verbais, traziam essa qualidade arquetípica, que poderiam ser ilustradas por exemplo pela música:

“Quem é você?

Adivinha, se gosta de mim! (...)

Eu sou seresteiro, poeta e cantor.

O meu tempo inteiro só zombo do amor (...)
Eu sou tão menina...
Meu tempo passou...
Eu sou Colombina!
Eu sou Pierrô! ¹⁰⁰

Em *Charlot, músico ambulante*, ele atua como um artista saltimbanco enquanto Edna é forçada a trabalhar, por uma velha e um homem muito cruéis. Os dois pertencem à classe social mais baixa, mas diferem em temperamento e função narrativa. Charlot, apesar de apresentar os primeiros sinais da atitude romântica de Pierrot, ainda não tinha completado essa jornada, o que faria somente em "*Luzes da Ribalta*" (1952). No presente filme, ele ainda era muito ativo e excêntrico, passando longe de estar no controle da situação. A personalidade de Edna era mais próxima da Enamorada da *Commedia Dell'arte*, era sonhadora e tinha dificuldades de atingir seus objetivos ou de reagir contra a vontade daqueles que a oprimiam. Ela necessitava das artimanhas de outra pessoa, para se libertar.

Convém perceber que essa relação entre Charlot, Edna e os vilões desse filme não é igual às de contos de fada ou épicos cavaleirescos, onde um herói de índole infalível salva uma donzela também infalível das mãos de um mal absoluto; mas sim de um jogo mais terreno, de relações humanas, que trazem problemas éticos tanto na condição prévia quanto na solução apresentada, uma relação, sim, no terreno do jogo clownesco.

Nesse trabalho, propõe-se que cada filme seja visto como uma narrativa independente, mas que também se possa brincar com a hipótese que sejam episódios de uma história maior.

Chaplin faz Charlot tocar violino, assim como faria *Calveiro* em *Luzes da Ribalta*, uma metáfora eficiente para sua própria história como artista.

Em matéria de encenação, esse filme traz momentos de crueldade bastante realistas, onde a personagem de Edna recebe golpes de chicote e, em outro, Charlot quase é afogado em uma tina d'água por um dos malfeitores. Isso mostra que Chaplin fazia também experimentações de linguagem em seus filmes, se em *Carmem Ou a Paródia de Charlot (Burlesque on Carmem, 1915)* ele usou uma brincadeira de criança para ilustrar uma briga, aqui foi por um

¹⁰⁰ Chico Buarque de Holanda, *Baile dos Mascarados*, Chico Buarque, <https://www.letras.com/chico-buarque/45153/>, acesso 27/07/2020

caminho totalmente diferente. O efeito no público também é outro, no primeiro caso ri-se do absurdo da situação, no segundo há o desconforto pela violência explícita.

A cena poderia não ter nenhuma graça, não fosse a resposta final de Charlot, que ao conseguir desvencilhar-se do agressor, cospe um jato d'água em sua cara. Uma rápida maneira de subverter o clima da cena.

O assunto do pintor, que se torna rival de Charlot pelo amor de Edna, é também recorrente, representando um triângulo amoroso comum também na *Commedia Dell'arte*, ancestral comum ao *clown* e ao *Vaudeville*. É quando está dentro desse triângulo que Charlot aproxima-se mais do Pierrot, onde sua coragem e sua agilidade em dar respostas frente às adversidades cessam. O tempo de reação se alonga, ele fica mais reflexivo, contemplativo e melancólico, essas características aparecem em relação a uma decepção amorosa.

Vejamos então; em *O Emigrante* (*The Immigrant*, 1917), Charlot e Edna casam-se às pressas no final, em *O Vagabundo* (1915), ele termina só, já nesse filme, tudo indicava que ele teria sido vencido na disputa, mas Edna o acolhe no final. Assim, mesmo com sua tendência melancólica, Charlot ainda está em vantagem.

Durante o filme, é através dos olhares que mais se comunica. A fala não faz falta, e mesmo os gestos com as mãos ficam em segundo plano, sendo o olhar de encantamento de Edna ao encontrar o pintor e o olhar de tristeza de Charlot pelo seu afeto não correspondido, dotados de grande efeito dramático.

7.4 First National

A partir dessa fase, Chaplin já tinha adquirido tanta fama que podia exigir não só maiores salários como maior liberdade criativa; foi quando criou obras já mencionadas nesse texto como *Vida de Cão* (1918) e *O Garoto de Charlot* (1921).

Um filme interessantíssimo da fase que pode ser utilizado para testemunhar a evolução de suas técnicas e ideias pelo passar do tempo e pelas liberdades conquistadas é *Dia de Pagamento* (1922). Aqui vemos o desenvolvimento das *gags* físicas e truques de câmera que vinham sendo testadas desde *Charlot Maquinista*. Um resultado satisfatório para Chaplin, significa não só precisão e

sincronia entre atores e câmera, mas o potencial para comédia e contribuição para a história, como teve a cena dos trolhas nesse filme.

Em um prédio que está sendo construído, dois trolhas no nível do chão atiram tijolos para que Charlot os apanhe no andar de cima. Ele vai pegando todos, equilibrando em partes do corpo e empilhando na sua frente. A técnica usada foi a filmagem reversa com um corte entre os planos. Na realidade, Charlot vai soltando os tijolos que caem, provavelmente em cima de alguma rede de proteção. Ao inverter a direção do filme, chega-se a esse incrível resultado. Quanto aos atores no plano de baixo que jogam os tijolos para cima, não se vê onde caem, podendo ser apanhados por membros da equipe fora de quadro. Quando os dois *takes* são intercalados, a magia do cinema acontece.

Logo após esse momento temos a *gag* do elevador. Explorar possíveis mecânicas do cenário requer rigor para acertar o tempo, pois sincronizar ações não é nada fácil. Chaplin ensaiou uma *gag* semelhante a essa em *Luzes da Cidade*. Filmes recuperados pelo documentário "*The Unknown Chaplin*" revelaram isso. Esse tipo de evidências mostra que, apesar das *gags* de Chaplin serem normalmente mais ligadas ao mundo concreto, não trazendo com a mesma frequência que fazia Keaton, a dimensão fantástica, ele também prezava pela precisão de movimentos e ensaios.

A utilização do improviso por Chaplin é então mais uma técnica de descoberta de narrativa e aprimoramento das cenas gradativamente, do que uma estética utilizada na cena final. Chaplin confiava na sua perícia como ator físico e utilizava os ensaios filmados como aquecimento para a versão final. A cena ia tomando forma e sendo organizada, o que funcionava era repetido, o que falhava, corrigido e na versão final tudo estaria em seu devido lugar.

Alguns atores eram recorrentes nos filmes de Chaplin, seu irmão Sidney aparece em "Dia de Pagamento", assim como em muitos outros filmes, também aparecem Mack Swain e Albert Austin como trabalhadores na obra e Henry Bergman como companheiro de bar, são atores que compartilhando da origem no *Vaudeville* e sendo leais à Chaplin.

Esses parceiros recorrentes contribuía não só como atores, mas conselheiros quando alguma cena não estava indo muito bem.

Em alguns filmes faziam personagens opositores ou antagônicos à Charlot, em outros eram companheiros de aventura, como no exemplo da serenata desse filme, que é claramente um trabalho de equipe. Ao saírem do bar, alguns discutem e até brigam, depois fazem as pazes e cantam uma música em plena madrugada

recebendo um balde d'água na cabeça, lançado por um morador incomodado. Juntos em todos os momentos, tão alheios à água quanto Charlot, eles apenas abrem um guarda-chuva, em um lirismo típico dos *clowns*.

Um pouco após, Henry Bergman e Charlot confundem-se ao vestir as capas de chuva e terminam presos um ao outro, ao não perceberem, Bergman sai andando e arrasta Charlot pelo caminho. Uma *gag* baseada em extrema confiança. Descrever toda a sequência que segue essa primeira *gag*, seria um desperdício de boa comédia, mas surgem vários pequenos momentos onde o ambiente urbano se mostra hostil à Charlot que ingenuamente, e totalmente bêbado, mantém-se alheio às desventuras, impassível, quase como Buster.

A forma de Charlot relacionar-se com os bondes nesse filme, inspirariam a trupe russa *Licedei*, do famoso *clown* *Slava Pudovkin*. Ver esse tema atualizado é um grande prazer.

7.5 Da fase da United Artists

Os filmes dessa fase, sendo o máximo de independência criativa de Chaplin, tendo agora seu próprio estúdio, evidenciaram ainda mais o caráter da personagem e do realizador, e as histórias contadas tornaram-se mais particulares. Chaplin trouxe de vez o melodrama que havia colocado em *O Garoto de Charlot*, abandonando o estilo de comédia rápida que aprendeu na Keystone.

Cada um dos filmes teria como premissa algo mais abstrato como, por exemplo, a revolução industrial que se avizinhava e a alienação da força de produção em Tempos Modernos.

São filmes que abordam questões mais universais e menos a realidade do dia a dia de um pequeno vagabundo inglês nos Estados Unidos. No entanto, se os filmes curtos eram mais ingênuos, com uma comédia mais descompromissada e que podem ser vistos e entendidos em qualquer época pela clareza do que representavam, seus longos eram mais densos e provocaram desde o lançamento até hoje opiniões mais contrastantes.

Uma reflexão antes de continuarmos: não convém confundir genialidade com perfeição, são coisas diferentes. Às vezes se misturam os conceitos, é bom separá-los.

O fato de Chaplin fazer rir pela figura quase sempre simpática de Charlot, não significa que ele devia ser uma pessoa risonha. Charlot em vários momentos era um homenzinho mesquinho, briguento, beerrão e impulsivo, de nada adianta idolatrá-lo pelo que ele não era.

Sua genialidade reside aí, em ser o maior dos imperfeitos, em trazer uma personagem que se aproximava do homem comum, sem virtudes evidentes e que utilizava de sua inadequação para sobreviver e fazer seu público rir. Frequentemente os artistas que se dedicam ao *clown*, perdem-se no caminho confundindo autocritica com virtude. Não é a mesma coisa.

Como foi estabelecido na história e atualizado pelos pesquisadores contemporâneos, o *clown* é torpe, não é um ídolo a ser alcançado em um pedestal ou algum tipo de guia espiritual irrepreensível. O *clown* vive no erro, na marginalidade e no centro da sociedade humana, expondo as inevitáveis falhas humanas.

O que torna o *clown* admirável é sua leveza em lidar com suas limitações, seu não julgamento, a aceitação de si mesmo. Isso podemos ver constantemente nos filmes onde Charlot aparece, a exposição das pequenezas humanas com leveza, de maneira que não se compromete com a moral social mas sim com a contação de histórias cômicas.

Durante esse texto, mencionamos diversas conexões entre os curtas e os longas da fase da *United Artists*, localizando possíveis influências temáticas e estéticas. Um dos principais objetivos desse trabalho é fazer esse levantamento e propor conexões. Observar com o olhar indagativo que reconheça a linguagem *clown* e imagine o que pode ter levado Chaplin a fazer determinadas composições fílmicas.

Para uma próxima análise, a fim de falar também de como o contexto histórico, pessoal e político podia influenciar e aparecer claramente em um filme de Chaplin, será feito um salto temporal.

Esse salto tem como objetivo aprofundar uma análise em um dos filmes mais polêmicos da filmografia de Chaplin, bem como deixar um espaço disponível para que futuras análises sejam feitas dos demais filmes.

Muitas já foram feitas, é fato. Sua obra suscitou que estudiosos de Brecht, Becket, Shakespeare por exemplo sugerissem paralelos com sucesso. Um artista que deixou uma obra tão extensa e criativa pode e vai ainda ser abordado como objeto de estudo por muitos anos por pesquisadores de diversas áreas da arte e da cultura humana. Tendo esse texto, porém, compromisso em seguir as indagações e

explorações da linguagem clownesca de Chaplin, faz-se importante que o próximo passo seja dado de maneira semelhante ao que fez Chaplin.

Veremos agora um exemplo de grande mudança na obra de Chaplin. O primeiro filme onde Charlot esteve totalmente fora da tela. *O Barba Azul* é um filme que, por representar essa mudança radical na abordagem cômica do realizador, despertou ao mesmo tempo o interesse de muitos críticos de cinema, dentre eles André Bazin, mas que ainda apresenta muitas lacunas para serem entendidas e colocadas em perspectiva com a própria técnica usual que Chaplin utilizava em seus filmes.

Esse salto não foi feito aqui por acaso, como também não foi assim a decisão de Chaplin de fazer uma comédia tão ácida em determinado ponto de sua carreira.

Ele acumulou admiradores e reconhecimento, mas também desafetos e inimigos políticos. Chaplin era um humanista, em uma época que qualquer menção a ideias de igualdade de oportunidades entre as classes ou de liberdade entre as nações era considerado um discurso altamente subversivo.

Inadvertidamente, muitos anos antes de *Tempos Modernos*, Charlot já era criticado pelos mais conservadores como sendo um símbolo de propaganda comunista, o que irritou seu criador o suficiente para não negar que o fosse. Respondeu a isso através de seus filmes, ironizando as ideias que pertencessem a qualquer ideologia que fosse, pois eram para Chaplin, sobretudo, desumanas.

A ironia do filme *O Barba Azul* não passaria sem deixar marcas, histeria entre os que já desconfiavam dele e mágoas no próprio realizador que imaginava encontrar em seu público maior compreensão. Ainda assim não poderia ser diferente, como não foi. Seus filmes como realizador independente seriam sempre críticos, satíricos ou irônicos e após *O Barba Azul*, definitivamente autobiográficos.

7.6 Chaplin em “O Barba Azul”: além do ícone, o símbolo e o indivíduo

O filme *O Barba Azul*, de Charles Chaplin, remete à reflexão acerca dos motivos que o levaram à essa produção em sua trajetória artística e também sobre os significados aprofundados da personagem título na estética Chapliniana.

Como veremos adiante esse filme já se encontra, na filmografia de Chaplin, em uma fase onde sua popularidade (na época das comédias do cinema mudo)

contrastava com as controvérsias de sua vida pessoal e com as ideias defendidas em filmes que dirigiu. De fato, se trata de um filme inteiramente falado, sendo o primeiro onde não se vê a personagem Charlot.

Para Bazin, o cinema serviu a Chaplin como uma ferramenta importantíssima para o desenvolvimento de sua técnica, como ele referencia,

“(...) Chaplin precisava dos recursos do cinema para libertar ao máximo a comicidade da servidão de espaço e tempo imposta pelo palco ou picadeiro(...) Graças à câmera,(...) a piada(...) era possível refiná-la ao extremo, limar e lubrificar suas engrenagens imprimindo-lhes mecânica de alta precisão, capaz de responder de imediato às sensibilidades mais delicadas.”¹⁰¹

A comédia chapliniana é particular e faltam estudos conclusivos que a conectem determinantemente a alguma tradição específica de comicidade. Sabe-se, entretanto, seu contexto de vida e onde iniciou sua prática artística: as ruas de Londres e os teatros de variedade.

A própria definição de comédia e, por extensão, comediante, acaba sendo de difícil entendimento, visto que tal palavra já foi utilizada como sinônimo para toda e qualquer prática cênica, quer fosse o drama, a tragédia ou as peças cômicas, quando encenadas por profissionais da arte que se apresentassem em determinados palcos ou em feiras populares.

Como exemplo reflexivo, Patrice Pavis escreve que

“O comediante desempenha todos os papéis, desaparece totalmente por trás da personagem, é um artesão da cena. A esta oposição acrescenta-se outra, a do ator considerado função dramaturgica como protagonista da ação, e a do comediante, pessoa social engajada na profissão teatral e sempre sensível por trás do papel fictício que encarna.”¹⁰²

Vemos aqui que a prática da comédia, ao contrário de ser apenas um gênero de encenação, traz complexidade na própria prática e papel social que desempenham esses artistas.

Entende-se que o estilo de Chaplin era multifacetado e não podia definir-se muito facilmente, tendo elementos de diferentes correntes da comicidade. Isso pode-se notar ao ver que, em seus filmes, a comicidade física sempre foi marcante, subliminarmente havendo sempre uma motivação profunda que levava sua

¹⁰¹ André Bazin, 2006 - *Charlie*

¹⁰² Patrice Pavis, 2008 – *Dicionário...*, p.57

personagem a agir. Em *O Barba Azul* isso torna-se ainda mais claro visto que, ao ter o recurso do discurso falado, novas informações passam a aparecer, como o pensamento da personagem. Em seus filmes mudos, o pensamento era simbolizado ou pelos letreiros ou pela ação propriamente dita, já em Verdoux, é frequente que o vilão anuncie seus planos em voz alta ou manifeste seu descontentamento com suas falhas. Isso é feito de maneira sutil e sem o uso da construção física para pontuar sua intenção; ao contrário, em momentos onde está arquitetando seus assassinatos, Verdoux demonstra calma, economia de movimentos e até senso de humor.

Sobre a farsa, vejamos uma oposição feita entre essa possibilidade e outro tipo de comédia. Sobre a farsa, Patrice Pavis faz a seguinte oposição entre a possibilidade acima exposta e outro tipo de comédia:

“a farsa, gênero ao mesmo tempo desprezado e admitido, mas “popular” em todos os sentidos do termo valoriza a dimensão corporal da personagem e do ator. No gênero cômico a crítica opõe a farsa à comédia de linguagem e de intriga onde triunfam o espírito, a intelectualidade e a palavra sutil.”¹⁰³

O que Chaplin fazia no início de sua carreira, através de suas próprias palavras, eram “shows burlescos”, o que demonstra a qualidade caricatural de sua atuação, contendo não somente as habilidades demonstradas, mas a capacidade de sintetizar situações e até de trazer sátiras; uma comicidade baseada na observação dos tipos que habitavam as ruas londrinas da época e as pessoas em geral.

Chaplin fazia, portanto, uma mímica direta da realidade que via, corporificando aspectos físicos e psicológicos, propriamente como um Em Os *Clowns* na TV Gazeta, Ligia Maria Ruvenalth cita que “o *Clown* passa por um processo iniciático dolorido que é a reconstrução da pessoa”¹⁰⁴

Sobre a construção física das personagens chaplinianos, quer seja pela escolha de figurinos, ações físicas ou atitude geral, podemos notar a conexão com o gênero clownesco, sem ligação com o circo, como poderia ser sugerido, mas sim conectado ao teatro de variedades e à pantomima, desenvolvida na França por atores importantíssimos como Jean Gaspard Debureau e na Inglaterra por Joseph Grimaldi.

¹⁰³ Patrice Pavis, 1999 – *Dicionário ...*

¹⁰⁴ Ligia Ruvenalth – *Vídeo*. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=0lAPzf7YHOU&t=289s> . Acessado em:08/05/2022.

De fato, Chaplin compôs sua personagem Verdoux de forma muito semelhante ao que fez com Charlot, utilizando um chapéu, uma bengala e um bigode. Sobre isso detalharemos mais adiante. A desconstrução e reconstrução da psique, feita para deixar para trás a figura anterior e dar vida a Verdoux, é o que mostra de maneira mais interessante o método de atuação de Chaplin. O clown normalmente é visto como tolo pela sociedade, porém, é dotado de uma sabedoria que transcende o lugar comum de pensamento. Como cita Asimov, “esse, com certeza é o grande segredo do tolo de sucesso – que ele não é tolo afinal”.

Além de analisar esses elementos, buscamos entender o significado e função clara de comunicação e produção de sentido capturado pela câmera e direcionado ao público. Assim veremos, auxiliados por Bazin, de que forma esses significados eram enunciados na imagem, por vezes com o estudo de enquadramentos e movimentos de câmera, em outras através do cenário ou de elementos presentes nas ações e comportamento das personagens, maneira essa muito comum na filmografia Chapliniana e que é igualmente presente em O Barba Azul.

Segundo Bazin, “um dia será necessário libertar Carlitos [Charlot] e seus ‘progressos’ da comparação exagerada com Molière, (...) A personagem de um romance ou peça esgota seu destino nos limites de uma obra.(...) Carlitos, ao contrário, transcende sempre os filmes que vive”¹⁰⁵.

Nos interessa também as palavras escolhidas por ele para compor o discurso de suas personagens. Convém notar que se sua performance física sempre foi meticulosa, precisa e carregada de sentido, o mesmo pode ser dito de suas palavras. Não convém, portanto, tratar o texto verbal declamado por suas personagens de maneira vaga e imediatista, como se denotassem apenas um sentido primário, mas na realidade tendo várias camadas a serem notadas individualmente.

7.6.1 Sobre Branco e Augusto

"O Clown encarna os traços da criatura fantástica que exprime o lado irracional do homem"

Federico Fellini

"Ele pode fazer rir, que é o Augusto com suas coisas atrapalhadas, e também pode ser o Branco, pode ser

¹⁰⁵ André Bazin, 2006 – *Charlie...*

melancólico. Chaplin era um clown Branco, Carlitos [Charlot] era o lado Augusto dele.”

Lígia Maria Ruvenalth

Ao analisar a simbologia presente no figurino de Verdoux vê-se que essa figura não é muito distante do “Vagabundo” pelo qual Chaplin ficou famoso, ao contrário, se trata de uma personagem do mesmo universo, complementar, podendo ser inclusive uma atualização ou evolução do própria personagem original. Veremos adiante de que forma se constitui a interpretação Chapliniana para melhor compreender a gênese de Verdoux, a escolha da encenação que foi baseada em emoções do próprio interprete e é, até hoje, uma maneira muito particular de trabalhar na atuação cinematográfica.

Para entender melhor a transição de Charlot para Verdoux, é necessário entender o conceito de clown Augusto e clown Branco.

O Augusto, é a personagem Charlot, normalmente é atrapalhado, desengonçado, maltrapilho ou mal vestido, ingênuo, termina por ser enganado por todos e reage às adversidades de maneira instintiva e excêntrica.

O Branco, é a personagem Verdoux, é compenetrado e cerebral, organiza as cenas e tem um humor ácido, pode ser gentil ou autoritário, controla os demais personagens mas pode se perder em suas ideias, se desconectar da realidade.

Esses tipos clownescos surgiram no contexto circense, mas chegaram ao cinema através de Laurel e Hardy e do próprio Chaplin. De fato o clown é a manifestação externa dos aspectos mais íntimos do temperamento da pessoa, de forma que arte e vida pessoal são bastante conectadas.

O caso de Chaplin é bastante particular, ele de fato é um Clown Branco, que durante sua carreira criou uma personagem Augusto para conseguir fazer as pessoas rirem e sobreviver, mas seu temperamento como diretor e figura pública aponta para esse temperamento muitas vezes controlador, obsessivo, metuculoso e mesmo idealista, que confirmam essa afirmação.

Vemos que se no filme anterior, O Ditador , Chaplin abriu a dicotomia entre seu Vagabundo e Hynkel, caricaturando a sede pelo poder; em O Barba Azul, Chaplin demonstra uma atitude direta e calculista, uma personagem cômica, repleta de ironia e de uma refinada bufonaria, sendo a demonstração de sua personagem como *clown* Branco.

Ela não somente está em um lugar de controle e poder, mas quer o controle, quer estar em uma situação tranquila frente as adversidades e criar a situação para tal. Se em seus filmes anteriores, sua personagem reagia ao mundo, em Verdoux, o mundo reage a ela.

O sistema condena o narcisismo e a violência, mas aqueles que estão no poder são narcisistas e violentos.

Uma tática comum do neoliberalismo dos novos tempos é a criação de uma massa dócil e não reativa, criando valores e ideais de passividade e alegria enlatada pelas lógicas de consumo.

Chaplin em O Barba Azul, através de sua personagem Branco, propõe questionar a hipocrisia desse discurso, e de quem se deixa levar por ele. Verdoux mostra que um assassino em série é fruto do sistema e que o sistema é imensamente mais capaz do que ele em eliminar as massas.

O *clown* Branco tem essa função de ser ao mesmo tempo provocador por expor verdades mais profundas e incômodas e, muitas vezes, de personificar o próprio sistema, para dar a ele um rosto e deixar mais claras suas visões.

Falando especificamente da personagem Verdoux, um paralelo de significado pode aqui ser feito com o documentário A Corporação. Segundo esse documentário, as grandes multinacionais atuais, como 'pessoas jurídicas', assumem um comportamento que, se fosse atribuído a uma pessoa real, seria caracterizado como psicopático.

Curiosamente, a personagem de Verdoux, se distancia desse perfil quando, em diversos momentos, se compadece de suas vítimas ou age, no fundo, de maneira altruísta, não desejando ganhos pessoais, mas sim visando dar uma vida melhor à sua própria esposa. Dessa forma pode-se entender que Verdoux não é um vilão propriamente dito, mas um anti-herói. Ele denuncia um mal muito maior e violento, os assassinatos em massa ocorridos nas guerras em prol do progresso das grandes corporações e países corruptos.

7.6.2 A máscara do figurino

"Às vezes só precisamos de alguém que nos ouça. Que não nos julgue, que não nos subestime, que não nos analise. Apenas nos ouça."

Chaplin

A Maquiagem e o figurino tem como função aproximar o indivíduo de seu clown, ou seja, é uma exposição externa dos aspectos mais íntimos daquela pessoa.

Dessa forma podemos notar que, simbolicamente, isso também mostrou alterações na atitude de sua personagem. Se Charlot tinha um figurino surrado, uma bengala flexível, um andar vacilante e trôpego e suas ações eram sempre guiadas por puro instinto, Verdoux se veste de maneira impecável, sua bengala é rígida, ele caminha de maneira decidida e levemente lunática e suas ações são bem arquitetadas e meticolosas.

O Chapéu e a bengala de Chaplin representam no filme Verdoux um caráter particular, um ícone de Charlot que mudou de contexto e se torna, então, um índice de que algo em comum se mantém em ambos as personagens. Podemos perceber que essa escolha de Chaplin por manter esses elementos presentes passa pela simbologia da tradição burlesca da qual provém, mas se torna também uma ferramenta da própria obra, sendo utilizada para caracterização cênica. e construção do caráter de sua personagem no cinema.

"(...) Carlitos [Charlot], mesmo milionário, permanece um eterno mendigo, Verdoux é rico.(...) Carlitos [Charlot] é sentimental e ingênuo. Verdoux é cínico.(...) Carlitos [Charlot] é por essência o inadaptado social, Verdoux é super adaptado. Com a inversão da personagem, é todo o universo chapliniano que se vê ao mesmo tempo invertido."¹⁰⁶

Esse mesmo tipo de paradoxo se pode notar mais claramente em O Ditador .

A fronteira entre o bem e o mal está borrada, essa é a verdadeira essência humana, o paradoxo chapliniano. Quem se coloca como um militante pela liberdade, pode tornar-se um tirano ao subir ao poder, pois fará tudo que estiver ao seu alcance para atingir seu objetivo, ou manter o controle.

Ao olhar comparativamente para as duas personagens pode-se notar de que forma as escolhas do figurino contribuem para comunicar o temperamento de cada uma. Os figurinos de ambas compõe a primeira camada de significado que chega ao espectador, já a diferença entre a postura da coluna e do olhar transmite, tanto ao espectador quanto à própria encenação, caracteres bem distintos. É natural que Verdoux tenha causado muito estranhamento nos espectadores acostumados a ver Charlot. A seguir analisamos o porquê.

Há que se notar dois pontos importantes sobre a construção da personagem de Verdoux. O primeiro deles é que, assim como foi feito em O Ditador , Chaplin

¹⁰⁶ André Bazin, 2006 – *Charlie*,p.39

escolheu como ponto de partida de sua personagem uma figura histórica real e de grande notoriedade negativa perante a opinião pública. Em segundo lugar, apesar da referência, Chaplin optou por mudar o nome de suas personagens, colocando na atuação traços tão pessoais que remetiam, em ambos os casos, à figura do Vagabundo e da comédia em si.

Não é muito relevante, portanto, a análise das figuras históricas referenciadas por Chaplin, uma vez que serviam apenas como ponto de partida para a elaboração de uma história e do apontamento de ideias mais sutis e profundas. Para além do que o simples paralelismo entre a tela e a realidade, seus filmes sempre trouxeram grande imaginação e o desafio das convenções como marca, e isso continuou a ocorrer durante toda sua carreira.

Como temos visto, mais importante é entender a mensagem que estava sendo passada por Chaplin a respeito do comportamento humano, das convenções sociais e sobretudo da corrupção do sistema que englobava a todos. Suas convicções e seu intelecto profundamente humanista o levaram a ser perseguido politicamente e, por outro lado, demonizado como um elemento perigoso e de moral duvidosa, quando criou sua "comédia de assassinatos" em uma época onde sequer havia o conceito de "humor negro".

Chaplin, entretanto, não era uma coisa nem outra, mas sim uma pessoa de pensamento afiado e contestador, que trazia um paradoxo somente observável com olhar atento e análise de todos os elementos que compõe sua obra, como temos feito aqui.

Portanto, não é correto estabelecer um distanciamento total de seus filmes curtos e de seus primeiros longas à época do cinema mudo, ou ainda com a figura de Charlot, dos filmes do final de sua carreira, afirmando que Charlot foi descartado e que seus últimas personagens eram concebidos tal qual se faz no cinema naturalista como há hoje em dia. Não era assim.

Em O Ditador , podemos até nos compadecer de seu Hynkel, quando estoura sua bola em forma de globo terrestre e, em O Barba Azul, quando suas tentativas de assassinato falham por conta de típicos quiproquós da comédia. Chaplin estabelece que o gênero de seus filmes continua o mesmo e que a construção de suas personagens não é, em momento algum, uma construção realista, fidedigna às figuras referenciadas, mas sim uma caricatura na qual muito de seus aspectos pessoais estão incluídos, assim como fazia na figura de Charlot.

É aqui que se encontra a diferença entre Charlie e Verdoux, a posição social onde cada um se encontra. Ao vermos que o vagabundo não deixa de lutar, e tem seus

ímpetus agressivos, incomuns para uma figura clássica de um Augusto, e que Verdoux apesar de tão focado em suas práticas, mostra em vários momentos seu coração mole, algo incomum para um Branco é que se percebe as duas polaridades se misturando e para a audiência é um lembrete, Verdoux é Charlie. É como um avatar, uma licença poética, ou uma existência alternativa ou exacerbada.

Toda a forma com a qual Charles Chaplin atuou em seus filmes deve ser sempre levada em conta, ele e sua personagem estavam conectados em níveis humanos, longe do realismo mas através de vivências e representações mais profundas. Se Charlie comia da lata de lixo em uma época que seu criador já era um milionário, pode se imaginar que o contrário também é verdadeiro, quando Charles sentiu-se traído pessoalmente, Verdoux foi uma forma que encontrou de colocar-se acima dos problemas e ironizar a situação.

7.6.3 Reflexões sobre a linguagem cinematográfica.

Chaplin e sua própria gramática, a personagem está no centro, sua ação é o mais importante, a narrativa em movimento da atuação e manifestando as intenções e pensamentos daquele personagem através de seu movimento.

Chaplin não utiliza truques de câmera para conseguir dramaticidade à cena, mas acredita na performance dos atores e na construção de alegorias. Isso ocorre em toda a sequência de perseguição na fábrica em Tempos Modernos, simbolizando a rebelião dos trabalhadores frente ao automatismo das linhas de produção.

O filme inicia com um plano da lápide de Verdoux, antecipando o fim da história, enquanto a voz over de Chaplin se apresenta, a câmera faz um *traveling* pelo cemitério sem conter, porém, um ar lúgubre, mas mostrando a natureza ao redor de maneira tranquila e quase bucólica, trazendo uma ideia de "ciclo natural da vida". A voz de Verdoux é, assim como no resto do filme, totalmente tranquila e explica racional e brevemente sua visão sobre a vida de um Barba Azul. Vemos algo inédito na filmografia de Chaplin, sua voz logo no princípio do filme já certamente causou alguma impressão no público e ao convidar a audiência para a história dos assassinatos que cometeu, conduz uma narrativa sem paralelo em sua obra.

"Como vocês veem, meu nome é apenas Verdoux, e por 30 anos eu fui um bancário honesto até a depressão de 1930, quando fiquei desempregado. Então me ocupei em liquidar pessoas do sexo oposto, fiz isso puramente como negócios, para sustentar minha casa e família. Mas deixe-me garantir-lhes que a carreira de

um 'Barba Azul' não é nada lucrativa. Somente uma pessoa muitíssimo otimista poderia embarcar em tal aventura. Infelizmente eu o fiz. O que segue é história."

Enquanto colhe suas rosas, o incinerador funciona ao fundo, sem dúvida queimando os restos mortais de sua última vítima. Verdoux mostra total frieza ao lidar frivolamente com a questão, com suas empregadas trabalhando no roseiral como se fosse um dia qualquer. Ao ir em direção à casa, Verdoux repara em uma taturana em seu caminho, ele recolhe o inseto e diz "cuidado querida, se você não prestar atenção alguém pode pisar em você " frase muito significativa se considerarmos a visão de mundo da personagem; ele então deposita a taturana entre suas rosas, com uma ligeira aversão, fazendo uma sutil alusão ao seu desprezo pela vida, um animal rastejante.

Notável também nessa cena é que Verdoux veste uma espécie de avental branco, ou camisola larga com mangas bufantes e uma boina preta, evocando uma imagem estilizada de Pierrot, estando sempre segurando uma rosa, dando à sua personagem um ar romântico e aéreo, como o Pierrot clássico.

Na primeira cena de Verdoux no filme vemos uma tentativa de sedução. Madame Grosnay, uma senhora rica, vem conhecer a casa dele que está à venda. Certamente a casa já pertencia a sua última esposa e servia como residência temporária antes de se tornar mais uma fonte de lucro para Verdoux.

Na cena seguinte, vemos um pouco da rotina de Verdoux, ele vai a restaurantes da alta sociedade visando seduzir moças desacompanhadas e esbanja seu dinheiro. Em um beco afastado, ele dá sardinhas compradas no restaurante a um gato de rua e entra em uma porta simples, que lembra muito o tipo de ambiente frequentado por Charlot. Lá dentro porém, vemos uma vasta coleção de antiguidades, sem dúvida, caras, conseguidas em seus golpes anteriores.

Vemos pela primeira vez seu método de manipulação e assassinato de uma de suas esposas, Lydia, de quem ele tenta, de diferentes maneiras, conseguir que lhe entregue uma certa soma em dinheiro, por fim convencendo-a de que uma crise financeira se aproxima e os bancos irão confiscar o dinheiro de todos. A temática que se coloca obviamente é a crise de 1930 que rendeu a tantas pessoas a condição de desempregados e falidos. Esse fantasma que assombra o próprio Verdoux, é usado por ele para manipular suas vítimas.

Um plano recorrente do filme é um trem correndo pelos trilhos, fazendo alusão à velocidade com a qual a personagem viaja por diversas cidades onde mantém casamentos fraudulentos com mulheres que se tornarão suas futuras vítimas. Essa velocidade conecta-se com a ideia de eficiência, trabalho, progresso, com a

própria estrutura cada vez mais mecânica da sociedade. Como vimos anteriormente, a personagem Verdoux é a personificação desse homem máquina criticado por Chaplin no filme anterior; é evidente aqui a associação das ações e imagens desse filme com o discurso final de O Ditador quando diz: "Nós desenvolvemos velocidade, mas nos fechamos internamente, máquinas que geram abundância nos deixaram em precariedade.(...) Não se entreguem para esses homens desnaturais – homens máquina com mentes máquina e corações máquina!"¹⁰⁷

Outros momentos preciosos da planificação de Chaplin nesse filme, mostra sua habilidade em construir momentos significativos através do discurso falado com refinada ironia e das ações da personagem e da composição cênica.

Em relação à personagem de Martha Raye, a montagem das cenas é bastante meticulosa e demonstra a natural evolução do estilo chapliniano, trazendo *quiproquós* típicos da comédia, sendo utilizados em uma cena onde potencialmente ocorreria um assassinato e com isso trazendo um clima leve ao momento.

Vejamos, por exemplo, quando ele planeja misturar veneno ao vinho que vai oferecê-la. Verdoux separa a garrafa de vinho e a de veneno, sai de cena para procurar um saca-rolhas, nesse momento, a empregada da casa entra no local e acaba quebrando a garrafa de veneno, substituindo-a por outra parecida, que contém um produto de higiene bucal. Sem dar-se conta do ocorrido, Verdoux procede com seu plano e, ao servir o vinho, dá-se por satisfeito. Durante o diálogo dos dois, a personagem de Martha passa pela bandeja onde está a taça de vinho e o drink de Verdoux, e acaba fazendo a bandeja girar invertendo as posições das taças. Quando Chaplin percebe que estava tomando o vinho supostamente envenenado por engano, é induzido pelo pensamento de que vai morrer e deixa a cena às pressas.

Em uma segunda tentativa de liquidar a mesma personagem, eles passeiam de barco a remo, e Verdoux pretende amarrar uma pedra a ela e jogá-la no lago. O diálogo de toda a cena é em duplo sentido: ela acreditando que se trata de um passeio inocente para pescar e ele respondendo cinicamente; como no momento onde ela pergunta se ele a ensinaria a nadar, ao que Verdoux responde "eu farei o meu melhor". Esse diálogo é mais fácil de ser apreciado nos dias atuais, uma vez que esse estilo de comédia vem sendo mais aceito. A cena segue com muitos

¹⁰⁷ Chaplin, 1947 in: Monsieur Verdoux, 1947.Charles Chaplin (dir./Prod./guião), Estados Unidos.

momentos de comédia física, com a preparação de Verdoux para atacar enquanto ela está distraída e sendo surpreendido pelo seu olhar repetidas vezes. Quando, finalmente, ele está prestes a conseguir, ouvimos um grupo de iodelers tirolezes que cantam fora de quadro. A utilização de voz off é rara na obra de Chaplin, mas situações insólitas são bastante comuns.

No terceiro ato, uma mudança de direção total ocorre. Sob a temática da Grande Depressão o filme assume um caráter ligeiramente documental, mostrando manchetes de jornal e cenas de desespero individual e convulsão social; da mesma maneira que foi feito em Tempos Modernos, porém, com efeitos diferentes na vida da personagem central. Chaplin coloca as circunstâncias da época, que eram muito preocupantes a todos, dando sua própria interpretação sobre a economia em tempos de guerra. Verdoux havia juntado uma pequena fortuna com seus golpes, mas perde todo seu dinheiro aplicando em ações, enquanto os investidores do setor bélico tornavam-se milionários. Era claro, para Chaplin, que a economia estadunidense havia escolhido a indústria armamentista como seu motor.

Esse trecho foi o que, sem dúvida, causou maior irritação em seus inimigos políticos, pois grande parte da temática cômica desaparece, os assassinatos de Verdoux ficam em segundo plano e começamos a perceber sua forma de pensar. A sua máscara de tranquilidade, utilizada para sustentar os seus “negócios” como será exposto adiante, não foi suficientemente eficaz.

Verdoux reencontra a moça idealista que conhecera anos antes e ela conta estar casada com um empresário do setor bélico, ele percebe que não previu que os “negócios” da guerra eram mais pujantes. É nesse momento que ele se reconhece como um amador nos negócios, como diria ao júri no fim do filme

O diálogo dos dois personagens, clássicos chaplinianos, é focado em seus rostos, que exprimem suas emoções exatas do momento, a derrota de Verdoux e a vitória de sua contraparte em seus respectivos campos de atuação.” É a pura essência do cinema, o rosto humano, grandes paisagens, grandes feitos, pessoalmente eu acredito que a mais poderosa paisagem no cinema, a que diz tudo ou nada, continua sendo o rosto humano”.

7.6.4 A Mensagem de Verdoux

Nota-se que, durante todo o filme, o tom geral é de uma fina ironia utilizada por uma personagem cínica perante o funcionamento social. O motivo pelo qual o filme gerou tanta polêmica na época, não foi simplesmente devido à acusação de

conter um discurso comunista, mas também por ser considerado subversivo aos bons costumes e à moral vigente, sobretudo na sociedade estadunidense. De fato, a ironia criada na frase dita no lago, citada anteriormente, e em várias outras que compõe o discurso de Verdoux, tem como principal alvo a estrutura capitalista. Não é um filme que ataca ideias, mas ataca as próprias práticas intrínsecas da guerra, do assassinato em massa e do progresso noticiado, quando os desastres são omitidos ou festejados pelo lado vencedor.

A ideia de liberdade de expressão, ruptura com limites institucionais estabelecidos e a inserção da figura do comediante como um possível contraventor do sistema estabelecido, hoje já é algo comum, mas, na época de Chaplin, tais limites ainda eram particularmente intocados.

A democracia era e é um conceito mais complexo do que é apresentado por aqueles que detém o poder e tende a se distorcer sempre que surge. algum discurso ou proposta política que aponte para mudanças estruturais na lógica de classes.

O paradoxo colocado, e vivenciado por Chaplin, traz ainda outra camada para se entender no filme. Verdoux tem uma história bastante próxima da história vivida por Charlot em diversos filmes: perde o emprego, portanto sua fonte de renda e é descartado pelo sistema, que não o considera apto a trabalhar. Se em Tempos Modernos, Charlot tinha um colapso nervoso e era engolido pela máquina da fábrica onde trabalhava, Verdoux é considerado velho, uma pessoa obsoleta, não há utilidade para um trabalhador experiente e capaz de pensar criativamente, talvez liderar, subir de cargo, construir uma carreira.

Ambos os filmes foram concebidos, como vimos, dentro do mesmo fundamento chapliniano de caricatura social e posicionamento pessoal do autor, até sutilmente autobiográfico. Evidente que Chaplin atuava em todos os seus filmes mas, como já exposto, não se tratava de uma representação distanciada, de uma personagem distante; de fato, quem se vê em todos os filmes de Chaplin é ele próprio, ou pelo menos partes dele, de seu pensamento, ideias e crenças.

Chaplin nunca pertenceu comprovadamente a nenhum partido comunista ou socialista e também nunca combateu a existência do capitalismo em si, porém seu pensamento humanista e universalista que acreditava em igualdade social, liberdade individual e fraternidade entre os povos fez com que a polarização das forças ideológicas definissem sua posição de um lado ou de outro. Os capitalistas o condenavam como sendo comunista e os comunistas ora o caracterizavam como um símbolo da luta operária, ora como uma figura decadente e produto da exploração e da cultura de massa.

O lugar da arte é ainda de muito difícil assimilação e definição, visto que as forças políticas e ideológicas se colocam sempre à frente do destino da sociedade humana, abrangendo a arte como parte do sistema sem, com isso, permitir aos artistas em geral se colocarem como criadores de ideias ou como praticantes da filosofia e da ética, mais que em qualquer outro setor da sociedade.

"(...) a sociedade se sabe culpada, mas é incapaz de reconhecê-lo(...) Quando Monsieur Verdoux explica-lhe, no banco dos réus, que simplesmente aplicou as últimas consequências à lei fundamental das relações sociais, sabedoria dos tempos modernos segundo a qual "negócios são negócios", ela cobrirá naturalmente o rosto e fará um escândalo...tão mais intenso porque ele terá acertado na mosca."

Verdoux é o rosto, a personificação da lógica narcísica e cruel das grandes corporações que matam milhares visando seu próprio lucro, mas ao contrário dessas corporações, como sua personagem mesmo fala, ele é um amador, um indivíduo que pode ser preso e morto, julgado por pessoas que estão presas a estruturas tão poderosas que nem conseguem notá-las mais.

Os juízes e o júri condenam um homem; mas o que podem fazer contra as corporações que, para testarem novas tecnologias bélicas, iniciam guerras? O julgamento que fazem é conectado à emoção, há um nome para o assassino e um nome para as vítimas; no caso das guerras, entretanto, só há números e isso distancia a opinião pública da magnitude real do que ocorre.

É isso que Chaplin aponta quando diz "os números santificam".

A análise do discurso, portanto, deve ser feita em camadas, primeiro percebendo o que propõe a personagem e a quem está representando e, posteriormente, como é construído seu discurso e quais figuras de linguagem utiliza, sobretudo a ironia e a metáfora, também como se relaciona com cada aspecto da sociedade: a religião, representada pelo padre; a mídia, representada pelo jornalista e também a opinião pública, o júri, o sistema, o juiz, a idealista, a moça que ele não conseguiu matar. Essa moça é no início do filme um espelho de Chaplin, antes de Verdoux, uma porta-voz do autor, como um diálogo com Charlot ou, talvez, com a personagem de Paulette Goddard em Tempos Modernos. Verdoux não a mata porque se identifica com ela, percebe que ela não faz parte do sistema que ele denuncia, mas está fora dele e lutando da mesma forma que ele próprio, ela representa nesse momento a inocência que ele perdeu quando tornou-se um criminoso. Na parte final do filme, entretanto, ele vê que ela percorreu um caminho diferente, porém não menos ambicioso que ele, e tornou-se como Verdoux.

Os últimos diálogos do filme são complexos e revelam a visão de Verdoux sobre a natureza predatória do sistema no qual estava inserido. Ele acreditava que aqueles que fazem negócios, sempre colocariam seus lucros acima da ética e da moral, de forma que não colocou uma moral no filme, mas encerra-o de maneira propositadamente vaga e abrupta, não sem antes produzir algumas últimas ácidas afirmações, que não puderam ser negadas pelos seus interlocutores, mas somente causar-lhes espanto.

Ao dizer que é mais fácil explicar o crime que condená-lo, isso não aponta que Chaplin fosse um maníaco assassino ou um radical comunista justificando as mortes de sua personagem ou de qualquer ideologia estrangeira ao sistema vigente nos Estados Unidos dos anos 40, mas sim que ,ao contrário, sua ironia condena essas mortes, sendo Verdoux a personificação dessa ordem calculista que acredita que “tudo são negócios”, que prefere justificar os crimes que comete através de argumentações racionais, dados, gráficos e demonstrações de progresso civilizatório.

Propõe-se com isso analisar Verdoux hipoteticamente como sendo o futuro de Charlot. Como exercício, seria possível que aquele simpática personagem fosse capaz de tornar-se um assassino cínico? Ora, a simpatia do público por Charlot, muitas vezes era devido à sua graça e à sua amabilidade, mas também por sua extrema humanidade e capacidade de lutar e defender seus entes queridos e a própria dignidade, como vemos em O Garoto de Charlot, Vida de Cão, Luzes da Cidade, Tempos Modernos, entre outros.

É dentro desse paradoxo que Chaplin sempre viveu, transformando seu imaginário em filmes, em arte, porque se chegasse ao poder político, talvez se torne Hynkel ou Verdoux. Não ocorreria isso como um corrompimento da pessoa, ao contrário, o poder seria o que lhe faltava para tornar o mundo um reflexo de seus ideais. Essa possibilidade é transformada em riso quando o mundo explode na cara de Hynkel e se humaniza no discurso final de O Ditador . Quando o Vagabundo assume o lugar do Ditador, ele se torna UM ditador, não da mesma ideia evidentemente, mas de outra, uma ideia libertária, de união dos povos e extinção das fronteiras, mas ainda assim seu discurso é ditado, reverbera pelo mundo e parte de um indivíduo que detém o poder.

Chaplin sempre foi creditado como um diretor exigente, meticuloso e até colérico, um temperamento que talvez o desconecte da comédia e do sorriso de Charlot, mas como é percebido, apontava sempre para Verdoux ou Hynkel. É esse o paradoxo de sua vida, sua consciência de que o idealismo é o outro lado da moeda das ditaduras, um confronto eterno entre forças, o que dá o poder e o que usa o

poder. Essas energias conflitantes habitavam o próprio Charles Chaplin que, evidentemente, como artista escolheu dar outro uso aos seus ideais, porém não sem flertar com sua sombra ou se auto ironizar publicamente, parodiando a mania de grandeza.

Verdoux tira a legitimidade, muitos anos antes, dos heróis ingênuos ou de motivações torpes que surgiriam anos mais tarde no cinema, como os “matadores de índios” do velho oeste, os soldados de Full Metal Jacket de Stanley Kubrick e as centenas de “Capitães América” dentro e fora dos filmes dos Vingadores.

O Barba Azul é um filme genial, que traz como percebemos uma panóplia de sentidos e significados, talvez sendo, justamente por isso, o filme menos comentado de Chaplin; talvez sejam muitas informações aqui contidas, talvez tenha sido o salto entre O Ditador e O Barba Azul mais brusco do que o realizador pensava. Ainda que tenha dado ao público dicas de que esse salto ocorreria, talvez tenham sido sutis demais.

Verdoux ainda não atingiu seu ápice, e sua exibição é importante como referência e reflexão para a comédia satírica e para os problemas universais da humanidade, que devem ser combatidos com a coragem e a ousadia de Chaplin, com a ironia e a classe de Verdoux.

Filmes estão sujeitos aos mesmos fenômenos que qualquer outro tipo de obra de arte; podem ser aclamados, ignorados, causarem fanatismo ou controvérsias, serem causadores de mudanças nos paradigmas de pensamento de uma época ou dentro do seu próprio meio, ou serem sempre vistos como um ponto fora da curva na obra do realizador. Verdoux é esse ponto na filmografia de Chaplin.

CAPÍTULO 8: IMAGENS REPRESADAS E ESPELHADAS

Os desafios impostos pela pandemia e pelo isolamento social, trouxeram incertezas imensas, modificando as bases da produção audiovisual. A não possibilidade de haver encontros e permanência de equipes de filmagem em parte alguma, impediu algo que era supostamente um pressuposto da criação fílmica, onde muitos realizadores jamais tiveram que se preocupar em adaptar. Pode-se fazer filmes sem estar em contato com pessoas?

Uma vez que essa pesquisa se trata das poéticas da atuação cinematográfica, o problema foi ainda maior: filmar atores que, inicialmente, nem poderiam ser contatados, e mesmo que fossem, deveriam estar espacialmente distantes. A metodologia entretanto, de seguir filmando sem roteiro, experimentando ideias simples em frente a câmera, aprimorando quando necessário, descartando quando devido e assumindo a honestidade das emoções do momento, seguiu sendo feita.

A maioria dos atores, atualmente, é oriundo da escola da recitação teatral, tendo como pressupostos ainda maiores o contato com o público ao mesmo tempo que estranham a presença da câmera como meio de contato e produção de imagem. Em plena pandemia, porém, a câmera se impôs não só como única possibilidade de janela para o mundo, mas também tornando-se um objeto aliado dos atores, ao ponto de ser necessário aprender seu manuseio e técnicas para poder seguir produzindo.

Durante o período de isolamento, com o cancelamento de diversos espetáculos pelos teatros do mundo, os atores ali tiveram que adaptar-se às circunstâncias e romper seus dogmas e crenças, buscando uma forma de transmitir seu espetáculo através da lente da câmera pra chegar ao público de maneira igualmente potente. Sabemos que os dois formatos, teatro e cinema, ao vivo e filmado, não são iguais e possuem diversas camadas que se distanciam ou até se opõe, mas o esforço humano dessa época serviu para romper os paradigmas de não contato entre as duas áreas, mostrando que efetivamente era possível se tocarem.

Ao lembrar que uma das principais características do *clown* e do trabalho chapliniano é lidar com imprevistos e criar a partir das possibilidades apresentadas no cenário, na metáfora e, inclusive, nas grandes questões que se impõe, como foi

o caso da Revolução Industrial ou da Segunda Guerra Mundial na filmografia de Chaplin, a pandemia iniciada em 2020 cumpria esse papel de circunstância dada para a produção audiovisual.

Alguns filmes que foram criados nesse contexto não necessariamente se dirigiam ao contexto em si, como possíveis respostas, questionamentos ou propostas de superação, mas criaram-se ao desviar, ao evitar o contato, buscando espaços de possibilidade, de registrar aquilo que se via como estava e aproveitar a distância e a aproximação. Os espaços públicos se modificaram; por um lado eram mais distantes, pois não funcionavam como antes e não se sabia se podiam ser acessados, por outro lado, a relação do realizador de cinema com uma rua deserta pode ser de grande valor imagético e imaginário. Também ao ator, em relacionar-se com esse espaço agora tão inóspito que nos fez olhar para nós mesmos e mudar a relação com o espaço que se coloca à nossa frente.

Não só os espetáculos voltaram a atingir seu público, em um formato experimental entre o teatro e o cinema, que ainda tem muito a descobrir, mas o contato entre artistas se deu mais através das câmeras, aplicativos e plataformas, que tornaram a prática audiovisual também o meio de contato, o meio de criação. Os simpósios, exposições, estreias, documentários, ensaios, reuniões, por bastante tempo nos últimos anos passaram a ser realizados através das telas, e obtiveram com isso resultado satisfatório e inovador, pois não teriam sido iguais se não fosse pela obrigação da utilização das câmeras e das telas.

A tecnologia não foi vista como inimiga, mas aliada, apesar de com algum desconforto. Realizadores, produtores e atores tinham agora a possibilidade de relacionar-se imperativamente pela câmera, enquanto relacionavam-se com os espaços vazios cada um à sua forma. Essas reuniões o que eram, afinal? A elaboração de algo a ser feito quando tudo voltasse ao chamado “normal”? Ou podia ser uma realização em si, uma proposta estética ou de investigação estética em cima do meio apresentado?

Para a investigação desse trabalho, como mencionado, a câmera era uma aliada, e o isolamento contribuiu para o desenvolvimento de técnicas e práticas. Representar a impossibilidade de sair de casa, representar a aventura de ir às compras no mercado, os novos protocolos de higiene, a solidão imposta, a auto reflexão no espelho do *clown*. Durante grande parte do percurso que originou esse texto, os filmes produzidos na ESAP seguiram a idéia de não ser uma resposta à pandemia, nem um idealismo de sua superação, mas sim de contemplar a existência possível naquelas circunstâncias.

A pesquisa sobre as poéticas chaplinianas já estava em curso durante o isolamento social, mas não era feita com a avidez por firmar a teoria, como foi feito esse ano, e nem por testar as possibilidades com atores, processos longos de treinamento para *clowns* e para compreensão da pré-expressividade, como foi feito durante experimentações anteriores. A pesquisa, sofreu um inesperado desvio, para uma nova dimensão do ser. Um ser que não se esperava, mas que teve que se descobrir.

O isolamento transformou os lugares familiares em não lugares, não chegadas e não presenças, pedindo ao realizador de cinema para exercitar seu olhar, e ao ator para relacionar-se consigo mesmo. Dessa forma, o realizador foi também para a frente da câmera, e o ator, foi manipulá-la. Uma nova forma de relacionamento se fez forçadamente possível.

A sobreposição de telas pode ser pensada também como um fenômeno resultante da situação. Filmar espelhos, telas de computador, televisão, cinema, janelas, quadros e desenhos, se entrelaçavam como personagens novas, já que o ser humano não podia lá estar. Para um diálogo, uma chamada de vídeo; para uma multidão, uma imagem da TV; para uma imagem artística ou inusitada, as artes plásticas, tela sobre tela de cinema.

Quando veio, enfim, a reabertura e a vida começou lentamente a voltar ao desejável e ao possível, dois curtos significativos para esse trabalho foram realizados. Um para a cadeira de Realização, orientado pelo professor Luiz Vieira Campos, esse ainda inédito, explorando o *jump cut*, a narrativa cômica sobre ser imigrante na Europa. O filme é baseado em experiências reais em sua dramaturgia, uma comédia visual, não utilizando roteiro.

A outra oportunidade veio quase sem aviso. Instigados pelo professor Isolino Sousa, filmou-se uma esquete rápida na Praça Infante D. Henrique. Essa esquete veio mesmo a calhar, pois tinha todos os elementos dessa pesquisa. Uma premissa simples, atores disponíveis e generosos, o potencial para situações insólitas surgirem, um jogo de surpresa e quebra de expectativas entre as personagens.

O senso de urgência em produzir filmes no pós pandemia, serviu como impulso extra para que, durante as filmagens, os atores estivessem mais disponíveis para dar vida às personagens, assim como a equipe de alunos de mestrado da ESAP estava ávida por poder trabalhar com atores ao ar livre. Isso trouxe uma postura prática e precisa na filmagem da cena, algo que pode ser comparado à maneira que Chaplin filmava. Não havia certezas; nem da dramaturgia, nem do produto final do filme, mas nem por isso a filmagem se tornava difícil, ao contrário, corria com espontaneidade.

O filme foi feito sem roteiro, não havia necessidade disso. Tinha somente um *canovaccio* como feito por anos na *Commedia Dell'arte*, como um guardanapo que Fellinni entregava a Mastroiani no dia da filmagem.

A ação era simples: Um homem senta-se em um banco da praça; uma mulher senta-se ao seu lado; a troca de olhares indica um possível interesse dela; ele vacila mas decide corresponder; ao estarem bem próximos porém, ela rouba-lhe o chapéu e vai embora, deixando-o perplexo.

Isso foi, com toda certeza, a filmagem de uma esquete clownesca. Mesmo que a equipe não tivesse plena consciência disso, foi realizada uma cena cômica com todos os elementos temáticos e estéticos que os *clowns* sempre fizeram. Chaplin trouxe ao cinema e ali estava sendo atualizado no contexto pós pandêmico.

A atuação dos atores foi dirigida em voz alta, o filme sem som permitia isso, seus olhares, tempo de reação, movimento, eram indicados durante a filmagem e isso trouxe uma qualidade orgânica para a comicidade. A dimensão psicológica estava ali, em um outro sentido porém. Se realizadores e atores, durante o isolamento, se deparavam com a incerteza de como fazer cinema nessa situação, ali estavam fazendo sem a preparação normalmente empregada.

A dimensão do *set*, como vimos, estava vivendo uma experiência particular como primeira filmagem ao ar livre, e nessa experiência estavam evidentemente participando os atores. Eles, porém, participavam também do mundo fictício sugerido ali enquanto também vivenciavam provavelmente sua primeira experiência em frente às câmeras pós pandemia.

Havia ali algo particular que fomentou esse trabalho. Por não ter havido tempo para que os atores desenvolvessem teorias, ideias ou propostas mirabolantes sobre como deviam atuar, quem eram suas personagens ou coisas similares, fizeram um mergulho mais rápido na ficção. Muito mais rápido do que teriam feito com a preparação convencional proposta por Stanislavski.

Pôde-se, também, notar uma justificativa para a prática de Chaplin de dirigir a partir do gesto e da ação, quando não houvesse muita explicação para os atores, de alguma forma essa razão seria encontrada naturalmente, ao executar o movimento, seria entendido o porquê fazê-lo.

No treinamento de *clown*, quebrar a resistência de alguns atores que querem elaborar excessivamente suas motivações ou sentem-se inseguros em expor suas fragilidades, pode demorar meses ou anos, mas a total espontaneidade daquele exercício, provocou também a espontaneidade dos atores.

O plano geral correu bem, após uma primeira passagem, sempre com a câmera rodando, foram feitas pequenas mudanças. Agregou-se o elemento do *jump-cut*, como vimos, parte dos recursos utilizados por Buster Keaton trazido de volta. É uma pesquisa estilística, com potencial de aplicação no cinema contemporâneo, sem a pretensão da verossimilhança, mas jogando com o inesperado e o fantástico. Pequenas *gags* pontuadas que atualizam a técnica do *jump-cut* como parte da gramática cinematográfica.

Ainda durante a filmagem do plano geral, surgiram ações excelentes sugeridas pela atriz, ela estava disponível à cena e isso fez com que se conectasse com a proposta, entre os atores chamamos isso de "caco". Essa é uma prática comum na comédia cinematográfica como vemos: "Enquanto Oscarito não estava filmando, ele ficava quieto, num canto do *set*, pensando em formas de 'enriquecer a cena'(...) não só cacos de texto, mas também de marcação, de movimentação cênica, que ele dominava graças à sua origem circense"¹⁰⁸.

Ambas as experiências, o isolamento social, o contato através das câmeras e a produção solitária de filmes e, depois, a abertura e vontade de utilizar o tempo de maneira produtiva, contribuíram de maneira positiva para a pesquisa.

Ao buscar compreender os mecanismos utilizados por Chaplin para criar seu cinema, tanto a dimensão psicológica quanto a praticidade na composição dramatúrgica estavam sempre presentes. Isso foi o que destacou Chaplin dos artistas de *Vaudeville* e marcou seu trabalho como único até os dias de hoje. As dificuldades do mundo podem não produzir grandes artistas, mas convidam a registrar os tempos que vivemos e deles produzir autênticas formas de ficção.

¹⁰⁸ Flávio Marinho, 2007 – *Oscarito: O riso e o siso*. Rio de Janeiro, RJ: Record Editora, p.21.

CONCLUSÃO

Em um distanciamento de tempo entre as referências utilizadas nesse texto, sobre corpo, mímica e poéticas da atuação, vemos que as mais antigas, são todas europeias: do *Boulevard du Temple* onde nasceu a pantomima branca de Jean Gaspard Debureau, passando pelo *Vaudeville* londrino que nos deu Chaplin e mesmo as máscaras expressivas, da *Commedia Dell'arte* italiana e dos Caretos em Portugal. São expressões de atuação vindas da consciência do corpo, da existência do indivíduo em cena. Em um continente com tantas línguas e culturas diferentes, floresceu a arte sem as palavras, do engajamento físico e das onomatopeias, que tornaram a arte da atuação universal.

Nas Américas, sobretudo no Brasil, a história é outra. A conexão com o teatro de corpo está avançando a passos largos. A existência de centros de pesquisa como o Lume, o Solar da Mímica, o Estúdio Luis Louis, a Escola de *Klauss Vianna* e de Ivaldo Bertazzo trazem para os palcos resultados de alto nível técnico e estético. Se pensarmos ainda em expoentes das diversas áreas das artes cênicas, podemos ver que tanto o Grupo Corpo na dança, Augusto Boal no teatro, quanto o trabalho de Fátima Toledo no cinema, despontam como casos de estudo ao redor do mundo pela inovação e pelo resultado que produzem em seu trabalho.

Em Portugal há, assim como em todos os países de Europa, o potencial de resgatar o contato com suas tradições dramáticas nativas, como as máscaras trasmontanas, o fado e as festas populares, e produzir arte contemporânea com alma lusitana. Isso já foi iniciado por Noémia Delgado que revitalizou parte da cultura popular através de seu filme "Máscaras", de 1976.

Trazer essa dimensão latente para o nível consciente, para a cena concreta, em temática ou estética certamente irá contribuir para a evolução natural da arte cinematográfica e para a sobrevivência da cultura popular. Chaplin em seu cinema fez exatamente isso. O *Vaudeville* era uma manifestação popular de arte, uma distração cotidiana. Ao olharmos com o filtro contemporâneo, pode-se perceber que o trabalho de Chaplin foi desenvolver a comicidade do *Vaudeville* ao ponto de se tornar outra coisa, um cinema onde o foco narrativo é a personagem.

A jornada do herói também já pertence a uma mitologia passada na história da dramaturgia e assim também deve ser no cinema. A representação da vida, hoje em dia, pede mais profundidade e conexão com o que é pessoal, psicológico, com a jornada interna, assim como o acolhimento e a identificação com ela.

Com a presença de Charlot, ele trazia questões que transcendiam sua própria imagem icônica, e incorporava o imaginário da sua época. Com os discursos antagônicos e complementares de Hynkel e Verdoux, Chaplin cumpriu sua função como artista, produziu um pensamento através da arte, e em arte o transformou de volta.

Ao pensarmos sobre a qualidade da informação que nos é mostrada na tela do cinema, Chaplin traz uma manifestação da verdade. Não busca a manipulação imagética da planificação ou desenho de luz, mas se lança no espaço inicialmente vazio do estúdio, preenchendo-o com a extensão concreta do imaginário. O cenário faz parte ativa da história e Charlot conduz os acontecimentos como um maestro por acidente.

Para isso, ele abre mão das ilusões de controle sobre a camada mais externa e superficial de representação, para que o significado, antes oculto, venha à tona. Um trabalho mimético, alegórico, politicamente engajado ou que reflita os anseios da alma se coloca na ribalta. Como fez Charles Chaplin, Jacques Tati, Tim Burton, Pina Bausch, e recentemente a cantora, compositora e multiartista Sia Kate Isobelle Furler.

Há necessidade de uma ampliação do espectro técnico e crítico para poder apreciar diversas formas de expressão artística, e poder criar a partir delas. A pré-expressividade e a descoberta do *clown*, são ferramentas possíveis para o cinema de criação, e que depois de serem incorporadas em práticas constantes, se tornam orgânicas na tela do cinema.

Através do mergulho na alma humana, proporcionada pelo *clown*, Chaplin foi profético em muitos de seus filmes e dialogou sempre em uma dimensão mais profunda, não sendo para isso necessário ou desejável uma estética realista ou naturalista; mas, sendo o olhar de Charlot, de Hynkel ou Verdoux para a câmera um olhar direto para o público, que dialogava assim de forma semelhante ao feito no teatro épico, quebrando a quarta parede e perguntando às pessoas o que elas achavam do que estava na tela.

Com os grandes avanços tecnológicos dos últimos vinte anos, a democratização dos meios de produção e difusão audiovisual, o meio do cinema também foi afetado e já pede dos realizadores que reflitam sobre assuntos novos e produzam também de

forma mais dinâmica. As sucessivas crises no campo político global e, recentemente, a situação da pandemia impulsionaram também o surgimento de criadores de imagem que ocupam um espaço considerável.

Existe uma possibilidade de no cinema atual, ser recuperada uma atitude de menor pudor em misturar as várias artes em uma só. Vemos que a busca pelo registro fidedigno proporcionado pela câmera já não é a questão mais importante no cinema atual, mas sim reestabelecer a consciência artística ao realizador.

O realizador audiovisual hoje tem à sua disposição os melhores equipamentos com um preço que é, comparado aos antigos na história, muito mais acessível. Conforme as demais formas de arte continuam sua pesquisa e evolução estética, o cinema pode abrir-se para essas conexões multimídia, referenciar e refinar sua própria prática com aquilo que já foi descoberto e celebrado, além de poder olhar para a própria história e, com um olhar limpo, ajudar a escrever a gramática cinematográfica como algo agregador de várias técnicas e propostas, e não mais limitante a uma determinada proposta.

Em casos de transdisciplinaridade como com a participação de Pina Baush em filmes de Fellini e Win Wenders, e mesmo de James Thierrée, neto de Charles Chaplin, presente tanto no teatro quanto no cinema, abriu-se a visão de como seria um cinema de movimento. Apresentam-se atores e atrizes que não são de formação convencional e textocêntrica, mas oriundos de uma prática física e abstrata, como a da dança ou da mímica. Em Chaplin, desde cedo sendo chamado de “o Nijinski do cinema”, isso já se enunciava como algo contundente e desejável.

BIBLIOGRAFIA

Adriana Vaz Ramos, 2013 - *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. São Paulo, SP: Editora Senac.

Alberto Silva, 1975 - *Cinema e Humanismo*. Rio de Janeiro, RJ: Pallas S.A.

Amleto Sartori, Donato Sartori, 2013. - *Arte Mágica*. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações Editora.

Ana Elvira Wu, 2011 - *O Clown Visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas*, Uberlândia, MG: EDUFU.

André Bazin, 2006 - *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor.

Angela de Castro, 1997 - *A Arte da Bobagem: Manual para o clown moderno*. Tradução de Lais Pimentel e Angela de Castro. Londres, Inglaterra: Editora Angela de Castro, Co.

Arlindo Machado, 2002 - *Pré-cinemas, Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus editora.

Augusto Boal, 2015 - *Jogos para atores e não-atores*. São Paulo: SP: Cosacnaify - Edições SESC SP.

Camilo Scandolaro, 2006 - *Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da Pedagogia Teatral no século XX* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes. UNICAMP/ Campinas, SP.

Carlos Alberto Miranda, 1971 - *Cinema de Animação Arte Nova Arte Livre*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Caroline Domingos da Silva, 2015 - "Catarse e expiação diegética no filme *O Garoto* (1921)". *Revista Alcar*. 10º Encontro Nacional de História da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Catarina Alves Costa, 2021 - *Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português*. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA.

Charlie Keil, Ben Singer, 2009 - *American Cinema of the 1910's*. Estados Unidos: Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London.

Christian Dunker, Claudio Thebas, 2019 - *O Palhaço e o Psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas*. São Paulo, SP: Editora Planeta.

Ciro Inácio Marcondes, 2016 - *Uma poética do cinema silencioso*. (Tese de Doutorado). Universidade de Brasília/UnB.

Cia Teatral Um Peixe. Disponível em <https://www.ciaumpeixe.com>. Acessado em 06/05/2022.

Ciro Inácio Marcondes, 2016 - *Uma poética do cinema silencioso* (Tese de Doutorado), Universidade de Brasília, DF.

Constantin Stanislavski, 2018 - *A Construção da personagem* (28ª edição). Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira.

Constantin Stanislavski, 2018 - *A Preparação do Ator* (28ª edição) Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira.

Constantin Stanislavski, 2018 - *A Criação de um Papel*. (28ª edição) Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira.

Damian Moreira Reis, 2013 - *Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*. Salvador, BA: EDUFBA.

Daniel Dobbels, 2014 - *O Silêncio dos Mimos Brancos*. Tradução de Adriano Carvalho Araújo e Sousa. São Paulo, SP: Realizações Editora.

Danielle Burghi, 2017 - *Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços* (Dissertação de Mestrado), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, São Paulo.

David Howard, Edward Mabley, 1996 - *Teoria e Prática do Roteiro Um guia para escritores de cinema e televisão com análises de 16 filmes famosos*. Tradução Beth Vieira, São Paulo, SP: Editora Globo.

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

Diogo Rossi Ambiel Facini, 2020 - *Charles Chaplin Ator: A Especificidade na Multiplicidade* (Tese de Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

Dimitri, 1982 – “O mais nu dos artistas”, p.36-37 in: *Clowns, farceurs*. Jaques Fabbri; André Sallée (org). Tradução de Roberto Mallet, Paris: Editora Bordas.

Éden Peretta, 2015 - *O Soldado nu: raízes da dança butô* (série Estudos ; 332 / dirigida por J. Guinsburg) São Paulo, SP: Editora Perspectiva.

Eleanor Keaton, Jeffrey Vance, 2001 - *Buster Keaton Remembered*, Nova Iorque: Harr\\ N..\\brams, Incorporated.

Eva Martínez, Clara Arrey, 2019 - *Payas As: humor y género*, Editora La Imprenta Comunicación Gráfica

Eugenio Barba, Nicola Savarese, 2012 - *A Arte Secreta do Ator : um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo, SP: É Realizações Editora.

Estúdio Luis Louis. Disponível em: <https://luislouis.com.br>. Acessado em

Fabio Stassi, 2015 - *A Última Dança de Charlot*. Portugal: Bertrand Editora.

Federico Fellini, 2011 - *Fazer um filme*.(3ªedição)Tradução de Monica Braga. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira.

Federico Fellinni, 1974 – “Fellini: Sobre o Clown”, pp 1-7, in: *Fellini por Fellini*, L& Tradução de Paulo Hecker Filho. ., Porto Alegre: PM Editores Ltda.

Fernando Chacovachi Cavarozzi, 2019 - *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Buenos Aires, Argentina: Editora Colectivo Contramar.

Flávio Marinho,2007 – *Oscarito: O riso e o siso*. Rio de Janeiro, RJ: Record Editora.

Gabriela Borges (org.), 2010, *Nas Margens: ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais*. Lisboa, Portugal: Gradiva Publicações, S. A.

Gilberto Icle, 2010 - *O Ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. (série Estudos ; 233 / dirigida por J. Guinsburg) São Paulo, SP: Editora Perspectiva.

Henrique Bezerra de Souza, 2013 - *O Ator na Cena Cômica: O Gesto como via de Construção da Comicidade* (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA.

Hugo Alves da Cruz, 2021 - *Práticas Artísticas: Participação e Política*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri.

Hugo Américo Pereira Cardoso Vieira, 2017 - *O Novo Clown: Metamorfoses de Uma Arte Milenar* (Tese de Doutorado). Universidade do Porto em Educação Artística, Porto, Portugal.

Immanuel Kant, 2012 - *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime: Ensaio Sobre as Doenças Mentais*. Coimbra ,Portugal: Edições 70.

Iury Matheus Costa Silva, Lílian das Mercês Salvador, 2018 - "Ideologia Chaplin: Análise do discurso humanitário e satíro no filme *The Great Dictator*", *Revista Livre de Cinema*. pp.51-71, v. 5, n. 2, mai/ago, 2018 .

Jacques Copeau, 1955 "Education de l'acteur", *in*: Notes sur le comédie.pp.45-53. Paris, França: Michel Brient.

Jacques Foiret, Philippe Brochard, Loic Derrien, 1995 - *Os Irmãos Lumiere e o Cinema*, São Paulo, SP: Editora Augustus.

Jacques Lecoq, Jean- Gabriel Carasso, Jean Calude Lallias, 2010 - *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo, SP: Editora Senac.

Jill Forbes, 1997 - *O Boulevard do Crime (Les Enfants du Paradise)*. Tradução de José Laurentio de Melo. Rio de Janeiro, RJ:, Editora Rocco.

Joice Aglae Brondani,2014 - *Clown, Absurdo e Encenação – Processos de montagem dos espetáculos "GODÔ" "TRATTORIA" e "JOGUETE"*. Salvador, BA: Fast Design.

Jorge Larrosa Bondía, 2002 – "Notas sobre a experiência e o saber de experiência ". Espanha: Universidade de Barcelona *in*: *Revista Brasileira de Educação*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, nº19.

Julie Goell, 2016 - *Life in a Clown House – A Manual and a Memoir*, Maine, USA: Maine Authors Publishing.

Kátia Brunetti, *Sincronicidade segundo Jung*. Disponível em: <https://katiabrunetti3.medium.com/o-poder-da-sincronicidade-73dd6b51f9a7> . Acessado em: 20/05/2020

Kátia Maria Kasper, 2009 – “Experimental, devir, contagiar: o que pode um corpo?”. *Pro-Posições*, (pp. 199-213).Campinas, v.20, n.3, set/dez.

La Parola, 2020 - *Entrevista com Glauber Rocha*. Revista La Parola, disponível em: <https://laparola.com.br/glauber-rocha-entrevista>. Acessado em

Leonardo Alves Inacio, 2014 – “Jacques Copeau e A Máscara Inexpressiva”. *Revista Travessias* .21ª d., v. 8, n. 2, UNIOESTE, Campus de Cascavel/PR.

Luis Louis,2020 - *Manifesto da Mímica Total*. Disponível em: <https://luislouis.com.br/mimicatotal#ManifestoM%C3%ADmica>. Acessado em

Luís Otávio Burnier, 2009 - *A Arte de ator : da técnica à representação* (2.a edição). Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Lyn Heward, 2006 - *Cirque du Soleil: A Reinvenção do Espetáculo*(criado por Lyn Heward e escrito por John U. Bacon). Tradução de Cristiana Serra. Rio de Janeiro, RJ: Editora Elsevier.

Mark Stolzenberg, 1981 - *Mimo: Corso completo per principianti, traduzione dall'inglese di Giuseppina Pretolani*. Roma, Itália: Gremese Editore.

Massimo Canevacci, 1984 - *Antropologia do Cinema*. Tradução: Nelson Coutinho. São Paulo, SP: Editora Brasiliense S.A.

Moshé Feldenkrais, s.d. - *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus.

Nelson Araújo, 2022 – *História do Cinema – Dos primórdios ao cinema contemporâneo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, Edições Almedina S.A.

Nijinski, 2004 – *Cadernos: O Sentimento*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Portugal: Editora Assírio, Alvim.

Paul Duncan, 2021 - *The Chaplin Archives*. Taschen, em colaboração com a família Chaplin e a Cinemateca de Bolonha.

Paula Godinho (Coord.),2010 - *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa, Portugal: Edições Colibri / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

Peter Cotes, Thelma Niklaus, 1952 - *The Little Fellow: The life, work of Charlie Chaplin*. Londres, Inglaterra: Editora The Bodley Head.

Pierre Etaix, 1982 - "Les clowns et le cinéma", pp. 159-168 in Jacques Fabbri, André Sallée, *Clowns, Farceurs*. Paris, França: Bordas.

Renato Ferracini, 2001 - *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

Ricardo Puccetti, 2012 - "O Riso em Três Tempos". *Revista do LUME*, Unicamp/Campinas, SP, v. 1 n. 1

Ricardo Puccetti, 2017 - *A travessia do Palhaço: a busca de uma pedagogia*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes/ UNICAMP, Campinas, SP.

Roger Ebert, 2004 - *A Magia do Cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do prêmio Pulitzer/ Roger Ebert*. Tradução Miguel Cohn. Rio de Janeiro: Ediouro.

Rubens Ewald Filho, 2001 - *Os 100 Maiores Cineastas*, Vimar Editor

Rubens F. Luchetti, 1987. *Carlitos – O Mito Através da Imagem*. Ribeirão Preto, SP: Editora Colégio.

Rudolf Laban, 1978 - *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus.

Sabrina Tozatti Greve, 2017 - *O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*. (Dissertação de Mestrado) Escola de Comunicação e Artes, USP/SP.

Sayonara Pereira, 2018 - "The Experience Theater choreographed by Pina Bausch". *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, jul/set. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>
<https://www.scielo.br/j/rbep/a/y6NVpWRTJLdQyTDqSmFrJ9c/?lang=en&format=pdf>
Acessado em 14/06/2020.

Sergei Eisenstein, 2002 - *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor

Solar da Mímica. Disponível em: <http://solardamimica.com.br>. Acessado em

Studio Fatima Toledo. Disponível em: <https://www.studiofatimatoledo.com>. Acessado em 12/06/2022.

Teatro Lume. Disponível em <http://www.lumeteatro.com.br>. Acessado em:

Tom Gunning, 2010. "Chaplin and the body of modernity", *Early Popular Visual Culture* (pp.237-245) Volume 8, Issue 3. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/17460654.2010.498161?scroll=top> .

Acessado em 12/04/2020.

Tristan Rémy et alli., 2017 - *Tornano I Clown*. Milão, Itália: Edizioni Medusa.

Tristan Rémy, Jean-Gaspard Deburau, 1954 - *Théâtre National Populaire*, Paris, França: L'Arche Éditeur.

Umberto Eco, 2008 - *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.

Vítor Briga, 2012 - *De Clone a Clown*. Porto, Portugal: Vida Econômica | Editorial S.A.

Vsevolod Illarionovich Pudovkin, 1956 - *O Ator no Cinema*. (2ª edição) Tradução de Wilma Lucchesi. Rio de Janeiro, RJ: Livraria- Editora da Casa do Estudante do Brasil.

Waldemar Seyssel, 1977 - *Arrelia e o circo.: Memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Melhoramentos.

Yoshi Oida; Lona Marshall, 2012 - *Um Ator Errante*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera.

Yoshi Oida; Lona Marshall, 2012 - *O Ator Invisível*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera.

Yoshi Oida; Lona Marshall, 2012 - *Artimanhas do Ator*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera.

FILMOGRAFIA

Canal Cena Pós-Créditos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) | Crítica.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBzRLsKyJis>.

Acessado em 07/05/2022

Entrevista com Fatima Toledo, Cinejornal do Canal Brasil em 17/11/2018.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHNTHejwqto&t=503s>.

Acessado em 12/06/2022.

Entrevista com Fatima Toledo, Programa Agora é Tarde

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nn2qv-XYys>.

Acessado em 12/06/2022.

Entrevista com Fatima Toledo, Podcast Roda de Cinema

<https://www.youtube.com/watch?v=N-Z44FVeFaw>.

Acessado em 12/06/2022.

Entrevista com a preparadora de elenco Fátima Toledo

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHNTHejwqto&t=455s>

Acessado em 12/06/2022.

Ligia Ruvenalth – Vídeo.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0lAPzf7YHOU&t=289s>.

Acessado em: 08/05/2022.

Ligia Ruvenalth Entrevista sobre *clown*

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0lAPzf7YHOU&t=671s>

Acessado em 08/05/2022.

Marco Luque – Cortes do Inteligência Ltda.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UDaJ5VFw-3o>.

Acessado em 12/06/2022.

Geografia da Arte 2017 Ep8 Pina Bausch *New York*

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PvZ2kX4uxTE>. Acessado em

08/06/2022..

Wim Wenders, Wim Wenders – Entrevista Pina (Primeira Parte)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WFdSxeEocuc>. Acessado em 12/06/2022.

Werner Herzog, *legendary film and television director, on The Paul Holdengraber Show*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EVHdjTK5dSQ&t=110s> .
Acessado em 12/06/2022.

Marcel Marceau, *Le Petit Café Parisien*

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wYfUSIkXiHs>.
Acessado em 08/06/2022.

Marcel Marceau: *Life, Work*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uAZLDn8or3M&t=1133s>
Acessado em 11/06/2022.

Samuel Beckett, Alan Schneider, *Film*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yAnYQGqefk>
Acessado em 12/06/2022.

Brincante – O Filme , dirigido por Walter Carvalho

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXpQwTFIfN8&t=436s>
Acessado em 07/02/2022.

Jacques Lecoq *on Clown* , Festival Europeu de Mímica, Wilhelmsbad, Alemanha
1971 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=97e4ekBVn-M&list=PL60E4Nupvp8snIKEPx0A5cSLzUII53yKu&index=87>
Acessado em 07/06/2022.

Los dos viajes de Jacques Lecoq (1 part)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrPFQsML3sM&t=44s>
Acessado em 07/06/2022.

Los dos viajes de Jacques Lecoq (2 part)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rr36lO8ECuA&t=1456s>
Acessado em 07/06/2022.

Folie Reataurant - Jacques Lecoq 1955

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g2ScBML8lSI&t=888s>
Acessado em 07/06/2022.

The Unknown Chaplin Ep 01 Meus Anos mais felizes

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZW3u6IHM6Ao>

Acessado em 09/06/2022.

The Unknown Chaplin Ep 02 O Grande Diretor

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ztKQdrnChFw>

Acessado em 09/06/2022.

The Unknown Chaplin Ep 03 Tesouros Escondidos

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0bjRGYo2RnE>

Acessado em 09/06/2022.

Chaplin Interview BBC, 1954 Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=F67AygGPL4E&list=PL60E4Nupvp8snIKEPx0A5cSLzUII53yKu&index=3> Acessado em 07/05/2022.

Chaplin Today: The Kid – Full Documentary com Abbas Kiarostami

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SeoUEHqR-Uk&list=PL60E4Nupvp8vUjnrx2tuUFHKkQcnOj8yZ&index=8>

Acessado em 10/05/2022.

Chaplin Today: Modern Times – Full Documentary com os irmãos Dardenne

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4jDKW2S4UF0&t=5s>

Acessado em 10/05/2022.

Chaplin Today: Monsieur Verdoux – Full Documentary com Claude Chabrol

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GVM1GaMzRMA>

Acessado em 10/05/2022.

Chaplin Today: Citty Lights – Full Documentary com Peter Lord

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OaXfBxWrhCc>

Acessado em 10/05/2022.

Chaplin Today: The Great Dictator – Full Documentary com Costa-Gavras

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sq2SdsfZ7cY>

Acessado em 10/05/2022.

Chaplin Today: A King in New York – Full Documentary com Jim Jarmusch

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5AkMFB_PSRM

Acessado em 10/05/2022.

Chaplin Today: Limelight – Full Documentary com Bernardo Bertolucci

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9WFGeT-aotw&t=306s>

Acessado em 10/05/2022.

Chaplin Today: The Circus – Full Documentary com Emir Kusturica

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BwiL7gNs8PQ&t=444s>

Acessado em 10/05/2022.

Edward F. Cline, Circus Day, filme com Jackie Coogan, 1923

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8EqbsoD9-iw&list=PL60E4Nupvp8snIKEPx0A5cSLzUII53yKu&index=118>

Acessado em 07/05/2022.

KROC AM Studio, Entrevista com Jackie Coogan , EUA, 1939 Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4w9VQpZ1xoM&list=PL60E4Nupvp8snIKEPx0A5cSLzUII53yKu&index=119>

Acessado em 07/05/2022.

Laurel and Hardy Living Famously

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eacE-uHhbXs>

Acessado em 07/05/2022.

Teatro e Circunstância – Entrevista Solar da Mímica - Sesc TV – 2009

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBgTZAcQJHU>

Acessado em 08/05/2022.

Cabaré Efêmero- Improvisação contínua Ricardo Puccetti

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U31-r-f2AFs&t=1s>

Acessado em 08/05/2022.

Afinal, o que é Mímica Total? Luis Louis

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0n5GG2WETVc>

Acessado em 08/05/2022.

Decroux – Le Duo Amoureux New York 1960

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ix-3ztIF2c>

Acessado em 11/06/2022.

Vsevolod Meyerhold

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Hw9icvuUzo>

Acessado em 11/06/2022.

What is energy? Eugenio Barba 1996

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u9P1zdaC0qY>

Acessado em 11/06/2022.

Eugenio Barba Odin Theater Physical Training 1972

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qgLnkzkwtRk>

Acessado em 11/06/2022.

O Método de Stanislavski – Tv Guia do Ator 2011 Programa 17)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FxwPC8ozaF4>

Acessado em 11/06/2022.

Tudo sobre o Método de Atuação

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZimJex0p2o0>

Acessado em 11/06/2022.

Jerzy Grotowski, Entrevista

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edj10oqOhlk>

Acessado em 03/05/2022.

Augusto Boal , Criador do Teatro do Oprimido Completaria 90 anos

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cqk_ibgff40

Acessado em 03/05/2022.

Kubrick Remembered Documentary , direção Gary Khammar, 2014

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JK8q6l2dCEA&t=2449s>

Acessado em 12/06/2022.

PBS Documentary on history of Vaudeville VHS tape recorded off tv |Vaudeville Documentary PBS

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHJXt3zyXJY&t=2113s>

Acessado em 08/06/2022.

Chase! A Tribute to the keystone cops

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwyUezj9cks>

Acessado em 08/06/2022.

Buster Keaton, The Genius Destroyed by Hollywood

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FKtdZ0wf6_M&t=410s

Acessado em 08/06/2022.

Federico Fellini, I Clowns, 1970

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fZfLJCoc8KE>

Acessado em 03/05/2022.

Federico Fellini – Comic Book Super fan

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ESfHWUT_Bas

Acessado em 03/05/2022.

Mastroianni encontra os alunos da CSC, versão integral, 1988

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jvCVno2_n_4&t=1336s

Acessado em 06/03/2022.

Grupo Corpo, “Primavera”, Arte1 Em Movimento , Arte1

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cLVfaRFfqb0>

Acessado em 14/06/2022.

Jim Carrey is NOT CRAZY – Interviews & Behavior Explained

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=klQB9GCcAw4>

Acessado em 11/06/2022.

I NEEDED COLOR - Jim Carrey

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UkZ1w...>

Acessado em 10/06/2022.

Full Speech: Jim Carrey's Commencement Speech

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V80-g...>

Acessado em 10/06/2022.

Jim & Andy: The Great Beyond

Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt7214762/>

Acessado em 12/06/2022.

James Thierrée, Le Portrait

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G5sDK8RWcV4>

Acessado em 10/06/2022.

James Thierrée, Sogno

https://www.youtube.com/watch?v=i2PjAdAEJ_A

Acessado em 10/06/2022.

Close Up With The Hollywood Reporter | Comedy Actors Roundtable : Sacha Baron Cohen, Jim Carrey, Don Cheadle & More | *Close Up*

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yz0bjLk9rUo>

Acessado em 10/06/2022.

Charlie Chaplin *live and kicking at* Covent Gardens – London (imitador de Chaplin).

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=PInZwpG58gk&list=PL60E4Nupvp8tVAQe25HwM5k9bUSmmjP-j&index=1&t=155s>

Acessado em 12/06/2022.

Omnibus, Programa de Televisão britânico entrevista Jacques Tati, entrevistador Gavin Millar, BBC, 1976 | Jacques Tati in Monsieur Hulot's Work

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n09ENncHZA8>

Acessado em 12/06/2022.

The Life of Rowan Atkinson | *Documentary* | Mr Bean Official

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FE45iWX0do>

Acessado em 12/06/2022.

Rowan Atkinson *in-depth interview* 1993

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1mdpz6lvZc0>

Acessado em 12/06/2022.

ANEXO I

O Clown Ativo – Solar da Mímica

O Clown é ao pé da letra, mas não é óbvio

Sente prazer em viver

Não busca aprovação

É o ser livre

Não joga pra ganhar

Vive o problema

Aceita uma boa proposta

Não se machuca

Não se justifica

Se diverte

Não tem preconceitos

Ri de si mesmo

Adora o problema

Tem visão 360º

Joga o jogo

É independente

Não faz "jogo da sedução"

Não acredita em mentiras

Vive o momento presente

Respeita as pessoas

Não se prende

Não se projeta em cima dos outros

Não faz comércio

Não entrega os pontos

*Baseado no trabalho de Alberto Gaus – O Clown Ativo
Texto: "Terra do Fogo Solar" de Bruno Costa*

ANEXO II

Princípios Excêntricos (versão de 2022)

1. O corpo conta a história.
2. Seja interessado, não interessante.
3. trabalho acontece no palco. O efeito acontece na mente e no corpo do público.
4. Nós pintamos um quadro na mente da plateia usando sua tinta e sua tela; nós somos o pincel.
5. A técnica mais importante do *clown* é criar e manter a cumplicidade.
6. Tudo pode ser visto como um problema a ser resolvido, um nó a ser desatado.
7. Todos precisam respirar o tempo todo, mesmo no palco. O público, inconscientemente, respira com você.
8. Não diga ou mostre ao público ou a seus parceiros o que pensar, fazer ou sentir.
9. Tenha uma reação emocional e convide a plateia a participar de sua experiência.
10. Tensão sem relaxamento mina sua performance.
11. O clown entra no palco para cumprir uma tarefa, não para fazer rir. Se houve risos, é uma interrupção.
12. Encontre maneiras simples de realizar tarefas complicadas, e maneiras complicadas de realizar tarefas simples.
13. Não saia de sua zona de conforto. Faça sua zona de conforto maior.
14. Um *clown* é figurino e maquiagem. Clownear é um verbo.

Autoria de Avner Eisenberg, tradução nossa.