



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

*“Carlitos: história de vida e  
obra de Charles Chaplin”*

**ERIKA LENK**

**ORIENTADOR (A): ANA ANGÉLICA MEDEIROS ALBANO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação, na área de concentração de “Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte”.

Campinas

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA  
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP  
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

L547c Lenk, Erika, 1978-  
Carlitos : história de vida e obra de Charles Chaplin /  
Erika Lenk. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Ana Angélica Medeiros Albano.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Chaplin, Charles, 1889-1977. 2. Atores e atrizes de  
cinema – Estados Unidos – Biografia. 3. Pensamento  
criativo. 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Palhaços. 6.  
Cinema mudo. I. Albano, Ana Angélica Medeiros. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de  
Educação. III. Título.

12-025/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

**Título em inglês** The Tramp: Charles Chaplin's life story and work

**Palavras-chave em inglês:**

Chaplin, Charlie, 1889-1977

Movie Actors and actress - United States - Biography

Creative thinking

Creation (Literary, artistic, etc.)

Clowns

Silent Movies ]

**Área de concentração:** Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

**Titulação:** Mestre em Educação

**Banca examinadora:**

Ana Angélica Medeiros Albano (Orientadora)

Ana Elvira Wu

Eliana Ayoub

Lúcia Helena Reily

Márcia Maria Strazzacappa Hernández

**Data da defesa:** 27/02/2012

**Programa de pós-graduação:** Educação

**e-mail:** [e.erikalenk@gmail.com](mailto:e.erikalenk@gmail.com)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**“Carlitos: historia de vida e obra de Charles Chaplin”**

Autor: Erika Lenk  
Orientador (a): Ana Angélica Medeiros Albano

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de  
Mestrado defendida por Erika Lenk e aprovada pela  
Comissão Julgadora.

Data: 24 / 02 / 2012

Ana Angélica Albano

Assinatura Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

Ana Angélica Albano  
Ana Maria  
Erika Lenk

2012

## **Agradecimentos**

Agradeço imensamente à minha família, minha mãe, Leila Maria, meu pai Dietrich Lenk, Bernardete Rossete, aos colegas e professores do Laborarte, funcionários e professores das disciplinas de pós-graduação da FE, à minha orientadora Dr<sup>a</sup>. Ana Angélica Albano, às professoras da banca examinadora, Dr<sup>a</sup>. Ana Elvira Wuo e Dr<sup>a</sup> Márcia Strazzacappa, à CAPES, pela bolsa de mestrado.

## Resumo

Esta dissertação percorre a trajetória de vida do célebre ator e cineasta inglês Charles Spencer Chaplin (1889-1977), o imaginativo criador de Carlitos, cuja graça e lirismo marcaram fortemente a arte do século XX. Sua obra ridiculariza os padrões culturais da sociedade estabelecida através das aventuras do *Tramp*, o errante marginalizado que permanece vivo no cenário cultural atual. Este estudo busca uma relação entre a vida e arte de Chaplin, identificando fatores que contribuíram para seu desenvolvimento artístico e seu conhecimento em arte.

## Abstract

This dissertation contains the life story of the famous actor and English filmmaker Charles Spencer Chaplin (1889-1977), the imaginative creator of the *Tramp*, whose grace and lyricism left his impression on the twentieth (20th) century. His work satirizes the cultural patterns of the established society through the adventures of the *Tramp*, the marginalized vagabond that remains alive in the recent cultural scenario. This study searches the connection between Chaplin's life and art, identifying factors that contributed to his artistic development and his knowledge in art.

## *A Carlito*

(Carlos Drummond de Andrade)

Velho Chaplin:

As crianças do mundo te saúdam.

Não adiantou te esconderes na casa de areia dos setenta anos refletida no lago suíço.

Nem trocares tua roupa e sapatos heróicos pela comum indumentária mundial.

Um guri te descobre e diz: Carlito

C A R L I T O – ressoa o coro em primavera.

Homens apressados estacam. E readquirem-se.

Estavas enrolado neles como bola de gude de quinze cores, concentração do lúdico infinito.

Pulas intato a algibeira.

Uma guerra e outra não bastaram para secar em nós a eterna linfa

Em que, peixe, modulas teu bailado.

O filme de 16 milímetros entra em casa por um dia alugado

E com ele a graça de existir

Mesmo entre os equívocos, o medo, a solidude mais solita.

Agora é confidencial o teu ensino,

Pessoa por pessoa,

Ternura por ternura,

E desligado de ti e da rede internacional de cinemas,

O mito cresce.

O mito cresce, Chaplin, a nossos olhos feridos do pesadelo cotidiano.

O mundo vai acabar pelas mãos dos homens?

A vida renega a vida?

Não restará ninguém para pregar o último rabo de papel na túnica do rei?

Ninguém para recordar que houve pelas estradas um errante poeta desengonçado,

A todos resumindo em seu despojamento?

Perguntas suspensas no céu cortado de pressentimentos e foguetes

Cedem à maior pergunta que o homem dirige às estrelas.

Velho Chaplin, a vida está apenas alvorecendo

E as crianças do mundo te saúdam.

## Sumário

<b>Apresentação</b> .....	1
<b>Capítulo 1 - O clown Carlitos</b> .....	5
<b>Capítulo 2 - Charles Chaplin ...</b> .....	13
O teatro de variedades entre <i>cockneys</i> .....	13
<i>East End</i> .....	15
Hannah e Charlie diante da plateia envolta em fumaça .....	19
A preciosa plateia de Hannah .....	22
Prisão de bobos .....	23
Olhos de falcão .....	27
“O gato da Sra. Priscila e <i>Rummy Binks</i> ” .....	30
A trupe de sapateadores .....	32
Pantomimas na janela .....	38
A arte acolhe Charlie, o pequeno vagabundo .....	42
Um período de fracassos .....	47
<i>Jimmy</i> e o bêbado elegante .....	49
O Adorável Vagabundo conquista o mundo .....	57
“Construir filmes é como plantar árvores” .....	69
“Não sou bolchevique” .....	76
“A vida é cheia de poesia” .....	80
<b>Capítulo 3 - Chaplin-Carlitos: Criação-Conhecimento</b> .....	81
Monsieur Loyalle .....	81
Ver poesia além da vida .....	88
Criação, improvisação, técnica e trabalho .....	89
<b>Considerações finais</b> .....	93
<b>Bibliografia</b> .....	95
<b>Anexos</b> .....	97
Tabela nº 1: Filmes de Charles Chaplin na <i>Keystone Company</i> .....	97
Tabela nº 2: Filmes de Charles Chaplin na <i>Essanay Company</i> .....	99
Tabela nº 3: Filmes de Charles Chaplin na <i>Mutal Corporation</i> .....	100
Tabela nº 4: Filmes de Charles Chaplin na <i>First National</i> .....	101
Tabela nº 5: Filmes de Charles Chaplin na <i>United Artists</i> .....	102
Tabela nº 6: Filmes de Charles Chaplin na Europa .....	102

## Apresentação

Como montar um quebra-cabeça, assim é realizar uma pesquisa. As pecinhas pertencem a diferentes configurações, diferentes quadros. O trabalho de pesquisa consiste em encontrar as peças que pertencem a uma configuração ainda não encontrada, primeiramente procurando as bordas e unindo-as, para que seu tema seja delimitado e juntando as partes até que o todo se complete num quadro – a mensagem, a reflexão, a dissertação.

Muitos escritos foram feitos sobre Charles Chaplin – e muitos ainda podem ser feitos. São inúmeros “quebra-cabeças” que configuram imagens, ideias e reflexões sobre sua obra. A presente dissertação é um desses trabalhos, cujas bordas fazem parte da linha de pesquisa acadêmica “*Sociedade, Cultura e Educação*” – pertencente à área de concentração “*Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte*”.

O trabalho foi realizado no grupo de pesquisa denominado *Laborarte (Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação*, da Faculdade de Educação da Unicamp). Dentro desta delimitação primeira, disserta sobre o desenvolvimento artístico de Charles Chaplin, o qual culminou na criação do *clown* Carlitos, personagem principal dos seus filmes.

Carlitos, o *Vagabundo* que alegrou e emocionou gerações do século XX no mundo todo, errante marginalizado que usava chapéu-coco e bengalinha de bambu, é o mais carismático personagem da história do cinema mudo.

Carlitos espalhou muita graça (algumas vezes preenchida de lirismo e poesia) para as primeiras plateias da sétima arte e às gerações seguintes, inspirando inúmeros artistas durante a (e depois de) sua época. Seu imaginativo criador, Charles Spencer Chaplin, tirou proveito das situações tragicômicas do cotidiano, ridicularizando padrões culturais através da pobreza, fragilidade, inocência, esperteza, rebeldia, solidão, despojamento, do romantismo e das aventuras do *Vagabundo*.

Chaplin encarnou em Carlitos o símbolo de um humanismo rebelde, identificando-se com os esquecidos e marginalizados nas relações sociais, com o humilde homem do povo. Foi um artista extremamente refinado, imaginativo e criativo, reconhecido no mundo inteiro com afeição popular, carinho e gratidão.

Como explicar tamanha capacidade de criação artística, a ponto dele se tornar tão prestigiado pelo mundo, de imortalizar Carlitos na nossa cultura? Quais foram os passos que ele deu para chegar a este ponto? Qual foi o seu caminho, ao longo de sua história de vida, para desenvolver Carlitos? O primeiro passo da pesquisa foi procurar a história de vida de Chaplin, especialmente sua infância e juventude. Carlitos “nasceu” em 1914, mas como foi “gestado” ao longo da trajetória de Chaplin?

Carlitos e Chaplin são refletidos na presente dissertação de três maneiras, em três capítulos.

No primeiro capítulo, “**O Clown Carlitos**”, são colocados breves apontamentos sobre *tramp* (pois Carlitos é conhecido como *The Tramp*) sobre a essência da definição do *clown*, bem como dos tipos tradicionais de *clowns*, o *Augusto* e o *Branco*, e sobre *Arlequim*, tipo cômico da *Commedia dell’Arte*, um grande fenômeno teatral europeu de tempos passados.

O segundo capítulo, “**Charles Chaplin...**” trata da história de vida de Chaplin, com ênfase em sua infância e adolescência. São descritas as influências do meio cultural do sul de Londres, onde passou a infância; dos seus pais, artistas londrinos do teatro de variedades; de sua trajetória trágica devido à miséria e ao aparecimento da doença psíquica de sua mãe; de sua superação através do acolhimento e salvação da Arte, ao tornar-se um ator mirim e seguir trabalhando como ator.

Ainda refere-se o capítulo 2 à passagem do jovem Chaplin pela Cia. de Fred Karno, um empresário de comédias de Londres e à ida aos Estados Unidos, em Hollywood, quando

Chaplin inicia sua carreira no cinema mudo. Ali surge Carlitos e inicia-se a grande popularidade de Chaplin por todo o mundo.

O capítulo não trata do conteúdo de seus filmes, mas da descrição de como Chaplin trabalhava para produzi-los, com sua equipe e nos *Estúdios Chaplin*. São feitos breves apontamentos sobre as polêmicas pessoais e a perseguição política do *macarthismo* nas últimas décadas de sua vida, até as homenagens que o mundo lhe prestou, em seus últimos anos de vida.

Reflexões sobre os filmes em que Chaplin não atua como o clown Carlitos, tais como *Monsieur Verdoux*, *Luzes da Ribalta*, *Um rei em Nova York* e *A condessa de Hong Kong* não são feitas, pois estes filmes são, cada um deles, grandes e importantes “quebra-cabeças” em si mesmos. São filmes importantíssimos dentro da obra de Chaplin, que merecem reflexões muito mais profundas, individualmente. A presente dissertação refere-se ao desenvolvimento artístico de Chaplin para a criação de Carlitos, mas não por isso desmerece a importância dos filmes citados. Em hipótese alguma, o desaparecimento de Carlitos é considerado como uma suposta decadência artística de Chaplin. No entanto, este é outro tema, outro quebra-cabeça.

No terceiro capítulo, é feita uma breve análise sobre alguns dos fatores que atuaram no desenvolvimento dos dons criadores de Chaplin para que ele criasse Carlitos: a observação e interação com o mundo, a imaginação, a improvisação, a técnica, e outros fatores que fazem parte dos processos de criação em arte, culminando no conhecimento em arte. Naturalmente, não é possível explicar exatamente por que Chaplin era tão criativo, mas o capítulo mostra como sua história de vida se relaciona com a arte de Carlitos.

Porque criou uma obra tão profunda e emblemática, Chaplin foi considerado não apenas o maior gênio do cinema mudo, mas também um gênio criador. Foi ator, diretor, cineasta, compositor musical, roteirista e produtor de seus filmes. Além disso, como ator, foi um grande improvisador, dançarino, acrobata, mímico, palhaço e *clown*. Ele dominava a sua técnica. Seu rosto, suas mãos, suas expressões falaram muito mais do que palavras. O campo fértil para sua criação era o cinema mudo, a pantomima e o clown.

Seria a genialidade de Chaplin a única explicação para a sua criatividade? Quem lhe ensinou arte? Quem o influenciou artisticamente? Quem o inspirou para criar Carlitos e seus maneirismos, seu figurino, seu andar, seu comportamento? Como explicar sua capacidade de criar *gags*? Quais os limites ou as relações entre Chaplin e Carlitos, sua vida e obra, sua experiência de vida e criação?

Será possível encontrar *todas* estas respostas? Aliás, como procurar respostas a tantas perguntas e montar as peças deste “quebra-cabeça” chamado “*Carlitos: história de vida e obra de Charles Chaplin*”?

## Capítulo 1 - O Clown Carlitos

“Um cavalheiro, um poeta, um sonhador – sempre à espera do amor”.  
(Chaplin, sobre Carlitos).

“Carlitos não é de modo nenhum o homenzinho patético de que tanto se falou. Carlitos é um gato contente, que simplesmente se sacode e vai embora”.  
(Federico Fellini)

“Nascido pobre, Carlitos deu presentes a todos os meninos do mundo”.  
(Federico Fellini).

O cavalheiro, poeta e sonhador, que cativou o mundo e a cultura do século XX no cinema, foi denominado primeiramente nos Estados Unidos, como *The Tramp* e *Little Fellow* (camaradinha), segundo MILTON, 1997, p. 13. No Brasil, era conhecido como *Carlito*, mas atualmente é chamado *Carlitos* e *O Vagabundo*. Na França e em muitos países da Europa, é conhecido como *Charlot*. WEISSMAN (2010) refere-se a Carlitos como o “Adorável Vagabundo”.

Um *tramp* é aquele que vaga pelo mundo, o andarilho que se veste com roupas desgastadas, o maltrapilho sem lar e sem emprego fixo. Pode fazer serviços temporários, mas é tratado e conhecido como um vagabundo, um improdutivo, semelhante ao mendigo, aquele que não trabalha nem produz, não sustenta uma família, não tem um ofício e aparenta ser despossuído de vínculos afetivos. O *tramp* parece ser um homem que se desvinculou de seu passado e de suas raízes. É um solitário errante que perambula pelo mundo, por vezes fumante, outras vezes embriagado, caminhando com uma trouxa de roupa amarrada num pequeno cabo e enrolada num pano pelas estradas poeirentas<sup>1</sup>. O termo *tramp* é similar ao termo “*hobo*”, nos Estados Unidos, no fim do século XIX, e ao *clochard*, na Europa.

---

<sup>1</sup> Na cultura judaico-cristã, o primeiro *tramp* que surge, como um símbolo bíblico, é Caim, filho de Adão, que sente inveja do irmão Abel e o mata, é expulso de sua terra e condenado a andar pelo mundo, sempre fugindo e se escondendo de Deus.

*The Little Tramp*, Carlitos, apareceu no mundo pela primeira vez nos primórdios do cinema mudo, mas o *Vagabundo* e os personagens dos filmes conversavam entre si. O público não ouvia as vozes dos atores e as conversas dos personagens. Ouvia divertidas músicas que acompanhavam as cenas.

Sua primeira aparição para o público ocorreu no filme *Kid Auto Races at Venice* (*Corrida de Automóveis para Meninos*), em 1914. Neste curta-metragem, uma corrida de carrinhos de madeira para meninos estava sendo filmada, como se o filme fosse um documentário de tal corrida.

De repente, um sujeito de bigode-de-brocha (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bigode-de-broxa>, acesso em 13/12/2011), vestindo calças largas, sapatos grandes e chapéu coco, um entre tantos espectadores da corrida, destaca-se em meio à multidão e é levemente empurrado por um guarda, que pede para ele sair dali e ir para outro canto.

O sujeito ouve a solicitação do guarda, cumprimenta-o levantando o seu chapéu e caminha um pouco para a frente, fumando seu cigarro. Ele, então, olha para a câmera que filmava o evento, olhando para o público. Ao invés de prestar a atenção na corrida, começa a prestar atenção na câmera. Fica na frente dela, se arruma, se ajeita, endireita a coluna e a roupa. Anda de um jeito “chique” para ele, mas ridículo para quem vê. E vai para um lado do quadro do filme, sumindo do campo de visão.

Dois segundos depois volta a aparecer, indo para outro lado. Gira a bengala, fuma um pouco e continua na frente da câmera. Alguém atrás da câmera e invisível ao público lhe pede para sair da frente. Mas, não passa nem um segundo, ele continua diante da filmagem, e lentamente sai muito “elegante”, olhando sempre para a câmera.

Na segunda cena, a corrida é mostrada. Depois, os espectadores são filmados. De repente, sentado no chão, está o mesmo sujeitinho, entre os espectadores da corrida. Ele levanta imediatamente ao perceber a câmera diante dele. E começa tudo de novo.

O operador fica nervoso porque seu objetivo não é filmar aquele chato, mas a corrida. O sujeitinho está gostando de ficar na frente da câmera. O operador o afasta muitas vezes, empurra-o, derruba-o no chão... Mas o chato vai aumentando sua graça aos poucos. Faz caretas, gira sua bengalinha de bambu, acerta-a no próprio rosto, anda de jeito patético, dá umas voltinhas. Corre e tropeça na pista.

Era o desconhecido Carlitos, um *clown* no meio de uma corrida de meninos que estava sendo filmada.

“A principal qualidade do personagem que Chaplin criou aqui é o infantilismo. Ele é uma criança travessa, fazendo caretas para o carro que quase o atropela e mostrando a língua (...). Uma longa cena o mostra correndo, pulando e pulando de volta para a pista, em uma loucura despreocupada. (...) é, portanto, um registro documental incidental do primeiro encontro das pessoas com seu maior palhaço.” (ROBINSON, 2011, p. 117).

Carlitos transcende às ações típicas da comédia pastelão e faz rir através de seus maneirismos, de ações surpreendentes e novas e expressões. Por isso, destacou-se no cinema mudo. Ele faz continuamente pequenas ações ridículas, que revelam o seu caráter de *augusto*. Essas ações e esses pequenos acontecimentos ou expressões, são as chamadas *gags*.

*Gags* são coisas engraçadas que fazem rir e sorrir. São pequenos fenômenos tolos e interessantes que acontecem com um *clown* num curto espaço de tempo. Acontecem e logo desaparecem. Podem ser narradas e identificadas. É possível que se manifestem de maneiras absurdas, sutis, simples, curtas, exageradas, complexas, espalhafatosas, repetitivas, desnecessárias, fúteis. Elas podem gerar outras *gags* e devem sempre provocar o riso na plateia.

Carlitos se manifesta como personagens *clownescos* em seus filmes (um vagabundo, um bombeiro, um espectador), porém é sempre o mesmo *clown*. Em linhas gerais, o clown é aquele indivíduo desajeitado e desajustado que desencadeia acontecimentos cômicos e provoca o riso, dentro de uma configuração artística. Nas diversas configurações artísticas, o *clown* é o palhaço de todas as culturas, povos, épocas e tradições.

O *clown* é irmão gêmeo do palhaço e ambos fazem parte da mesma linguagem, ainda que possuam particularidades. Segundo FELLINI, 1974, p. 105, uma definição feita por Alfredo Panzini, no *Diccionario Moderno*, descreve o *clown* como: “palavra inglesa – (pronuncia-se *cláun*) que quer dizer rústico, rude, torpe, indicando quem com artificiosa torpeza faz o público rir. É o nosso palhaço”. O autor afirma também que o palhaço é mais de feira e praça e o *clown*, de circo e palco:

“O *clown* encarna os traços da criatura fantástica, que exprime o lado irracional do homem, a parte do instinto, o rebelde a contestar a ordem superior que há em cada um de nós. É uma caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira deformada e vê a sua imagem torpe. É a sombra. O *clown* sempre existirá, pois está fora de cogitação indagar se a sombra morreu, se a sombra morre. Para que ela morra, o sol tem de estar a pique sobre a cabeça. A sombra desaparece e o homem, inteiramente iluminado, perde seus lados caricaturescos, grotescos, disformes. Diante de uma criatura tão realizada, o *clown*, entendido no aspecto disforme, perderia a razão de existir. O *clown*, é evidente, não teria sumido, apenas sido assimilado. Noutras palavras, o irracional, o infantil, o instintivo já não seriam vistos com o olhar deformador que os torna informes.” (FELLINI, 1974, p. 105)

A criança se identifica com o *augusto*, pois este se parece com “um patinho feio ou um cachorro, é maltratado, e por isso quebra os pratos, se retorce no chão, se atira baldes d’água no rosto”. O *augusto* se veste de mulher, grita, arma surpresas, diz em voz alta o que pensa. (FELLINI, 1974, p. 108)

*Clowns* e palhaços existem desde tempos imemoriais. Ao longo dos milênios, atuaram nas ruas, no palco, nas arenas, nos circos, nas praças, nos palácios, nas feiras, em todos os locais em que eram reunidos artistas de cena e público.

Os *clowns* têm muitos estilos, formas diferentes de se manifestarem mas que preservam a essência do indivíduo desajeitado e desajustado que provoca o riso. São diferentes tipos de *clowns* e de palhaços, criados por diferentes circunstâncias no tempo e no espaço: diferentes locais, culturas e épocas, as quais originaram diferentes *clownerias* ou *palhaçarias*.

A *clowneria/palhaçaria* é a tradição de determinado tipo de *clown*/palhaço. Cada uma possui sua particularidade, sua peculiaridade, sua época e seu lugar no mundo. Consagra determinados palhaços e suas trupes, os quais criaram determinadas *gags* ou números que são transmitidos de geração em geração, padrões de vestimenta, comportamento, maquiagem, seu modo próprio de dar funções às duplas ou aos grupos de palhaços. Existem as tradições europeias, brasileiras, russas, latinas, americanas, da antiga Grécia, do circo moderno, orientais, dos índios norte-americanos ou dos povos *xamãs* e assim por diante.

A criação do circo no século XIII (HUGILL, 1980, p. 127) deu nova dimensão à linguagem do *clown* na cultura ocidental. Dentro desta nova configuração, o palhaço e o

*clown* tornaram-se esteticamente aquela figura circense que tem um nariz vermelho, o que alguns chamam de “*a menor máscara*” cênica. Os trajes do palhaço diferem de acordo com as diferentes tradições, variando as cores, os chapéus, os sapatos, o tamanho, a maquiagem e as próprias *gags* e comportamentos dos *clowns*.

Na tradição clássica europeia, originada no circo moderno, nasceu um tipo de palhaço que recebeu o nome de *Augusto* (HUGILL, 1980, p. 138). Ele é um dos mais duradouros tipos de *clown* do fim do século XIX. Segundo a autora, a teoria mais aceita sobre a origem do *clown* Augusto é a de que ele foi criado por um artista chamado Tom Belling, em Berlim, 1864. Na época, Belling era empregado de um proprietário de circo alemão extremamente exigente. O artista trabalhava como acrobata, músico e malabarista. Porque um dia caiu durante um número, foi banido do picadeiro por um mês, o que representava um sério castigo, pois ele não receberia seu pagamento.

Aprisionado em seu quarto durante uma apresentação à noite, resolveu se disfarçar para assistir ao show. Colocou uma peruca vermelha, vestiu um casaco e saiu do quarto. De repente, topou com o autoritário patrão, ficou confuso, voltou pra trás, cambaleando para o picadeiro. Tentou se equilibrar segurando em uma das cordas da lona, errou e caiu. A multidão confundiu seus desajeitados movimentos com parte de um novo número e riram às gargalhadas, gritando: “*Auguste! Auguste!*”, que significava “sujeito idiota e desajeitado”. Dessa forma, outro tipo de *clown* acabava de ser acrescentado à “tropa” de bufões e palhaços e o circo trouxe ao público um turbulento sentimento com uma escandalosa peruca vermelha e roupas ridículas, que oferecem o espetáculo – sempre divertido – do homem errado, no lugar errado e na hora errada (HUGILL, 1980).

“O *clown* produz valores sociais que desconstroem a seriedade e a lógica estabelecida pela sociedade, e é um ser puro, ingênuo, infantil, que não foi contaminado pelos mecanismos da civilização humana, trazendo dentro de si o novo, o imprevisível da vida. Ele é, a cada instante, uma folha de papel em branco que vai sendo escrita de forma criativa, poética, alegre e irreverente.” (WUO, 2005, p. 08)

Tradicionalmente, o *clown augusto* atua junto com o *clown branco*. O *branco* é elegante, julga-se superior, é mandão. O *augusto* é atrapalhado, ingênuo, deselegante, bobo,

submisso. No circo europeu, o *clown branco* usa um chapéu cônico e maquiagem predominantemente branca com traços pretos na sobrancelha, nos olhos, no nariz e na boca. Não usa nariz vermelho. Já o *augusto* usa o nariz vermelho e uma maquiagem com mais cores.

O comportamento de ambos é típico do ser humano. Em qualquer lugar, pode-se encontrar esse comportamento em dupla. Cada indivíduo pode se identificar com um desses comportamentos. Pertence à humanidade esta dualidade universal: o mandão e o submisso, o opressor e o oprimido, o inteligente e o tolo, o rico e o pobre:

“Com efeito, as duas figuras são o *clown branco* e o *augusto*. O primeiro é a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista, como as situações ideais, únicas, as divindades indiscutíveis. Eis que surge em seguida o aspecto negativo da questão. Pois dessa forma o *clown branco* se converte em Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer. Então o *augusto*, que devia sucumbir ao encanto dessas perfeições, se não fossem ostentadas com tanto rigor, se rebela. (...) O *augusto*, que á a criança que faz sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua. Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica, e o instinto, a liberdade do instinto. O *clown branco* e o *augusto* são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro, até se podia dizer que o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados.” (FELLINI, 1974, p. 106)

O comportamento do *branco* e do *augusto* recebeu outros nomes em outro grande fenômeno teatral, a *Commedia dell'Arte*, uma duradoura e popular forma de teatro cômico, que floresceu na Itália renascentista, se espalhou pela Europa e durou por 200 anos.

A improvisação era a principal característica do trabalho dos atores da *Commedia dell'Arte*. Cada cômico representava um caráter típico, ou uma máscara, que era a caricatura de um tipo italiano. Ele era responsável pelo desenvolvimento de seu próprio papel e compunha suas falas como quisesse. Os cômicos *dell'Arte* estabeleciam um enredo, um roteiro básico no qual os atores se apoiavam e a partir dele, criavam o espetáculo, improvisando-o no momento da apresentação. Esse enredo era criado a partir de situações

diversas, mas sempre envolvendo intrigas românticas entre amantes enamorados e seus pais, os patrões e os criados.

Uma das figuras mais dominantes e carismáticas da *Commedia dell'Arte* era *Arlecchino*, *Arlequim*, um criado, um simplório sempre faminto, atrapalhado, ingênuo, perdedor, alegre e esperto. O tipo cômico que fazia contraponto com *Arlecchino* chamava-se *Brighella*, um criado cruel, esperto, mandão e tirânico. O *Arlecchino* não necessariamente precisava contracenar com *Brighella*, mas quando isto acontecia, eles revelavam a dualidade universal do tolo e do astuto. O *Arlecchino* comporta-se de forma semelhante ao *clown augusto* e *Brighella* se comporta de maneira semelhante ao *clown branco*.

O *branco* e o *augusto* influenciaram todas as gerações de palhaços e clowns seguintes, dentro da tradição europeia clássica. No entanto, existe outro tipo de palhaço que tem origens pouco documentadas. É o palhaço *Vagabundo* da tradição europeia e o *hobo-clown* ou *tramp clown* da tradição norte americana, estilos muito semelhantes.

Há poucas informações bibliográficas sobre as origens do palhaço *Vagabundo*. Os palhaços de circo que se destacaram como *vagabundos* foram Little Tich, Otto Griebling, na Europa, e Emmett Kelly, Joe Jackson e seu filho Joe Jackson Jr., nos Estados Unidos.

Com relação à pantomima, a *arte do movimento silencioso*, gênero teatral cujas origens se confundem com as origens da dança e da ópera, provavelmente existe um cruzamento com a linguagem do *clown* na história das artes cênicas. Sua principal característica é que o ator representa os personagens e constrói uma intriga dramática através de atitudes, gestos, movimentos e expressões do corpo e do rosto, sem a intervenção da palavra.

As pantomimas “sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros. A pantomima foi a estrela teatral das resplandecentes festividades do Egito sob o governo dos Ptolomeus, e a favorita dos Cesares e do povo romano.” (BERTHOLD, 2008, p. 163).

“A arte da pantomima é universal. Suas leis são as mesmas em todos os lugares e em qualquer época. Sua linguagem sem palavras fala aos olhos.” (BERTHOLD, 2008, p. 164).

A pantomima ocupa uma importância especial nos espetáculos de ópera, de dança, do circo, do teatro de variedades e do cinema mudo, pois, sem o som, os atores precisam se expressar através de gestos e da fisionomia, criando uma nova gramática de interpretação, cujo exemplo máximo é certamente Charles Chaplin.

A criação do cinema deu uma novíssima dimensão à linguagem do *clown*, criando a *clowneria* do cinema mudo. Os personagens da obra chapliniana se expressavam através da linguagem *clownesca* e da gestualidade pantomímica, ou seja, através de gestos e expressões faciais.

Carlitos é herdeiro da tradição dos clowns *augustos*, dos *arlequins* e *palhaços vagabundos* que o precederam. Ele mesmo tornou-se um novo modelo de clown *augusto* do cinema mudo, o *augusto* do século XX, assim como também é um *arlequim* contemporâneo.

## Capítulo 2 - Charles Chaplin...

... Disse mais sobre o amor do que muitas pesquisas sérias sobre o assunto  
(Woody Allen)

... Deu à nossa geração o real conhecimento do coração  
do palhaço, e mais que isso, do coração de toda humanidade intimidada  
(Charles Adrien Wettach, o palhaço *Grock*, conhecido como “O rei dos palhaços”).

... Foi uma espécie de Adão, de quem todos nós descendemos.  
(Federico Fellini)

Chaplin recorda-se da pacata Londres do fim do século XIX, na região de *Westminster Bridge Road*, onde viveu com a mãe e o irmão mais velho nos primeiros três anos de vida, em tempos prósperos da família (CHAPLIN, 1998, p. 8). Por ali, diz ele, havia atraentes lojas, restaurantes e *music-halls*. Uma casa de frutas, na esquina fronteira à Ponte de Westminster, era uma “galáxia de cores” com pirâmides impecáveis de laranjas, maçãs, peras e bananas, do lado de fora, em contraste com “o cinza solene” das Casas do Parlamento bem em frente, do outro lado do rio Tâmesa.

Ele se recorda também (CHAPLIN, 1998, p. 3) que havia nas redondezas uma estrada chamada *Kennington Road* que, no passado, servia de trilha para animais. Mas depois de 1750, foi construída uma estrada nova a partir da Ponte de Westminster, onde se ergueram residências, as quais se transformaram em casas de cômodos pobres durante o século XIX. Nascido no sul de Londres, no dia 16 de abril de 1889, Chaplin passara grande parte de sua infância nos arredores de *Kennington Road*. Nessa época, o teatro de variedades estava no apogeu.

### O teatro de variedades entre *cockneys*

Seus pais, londrinos, conheceram-se no mundo do espetáculo. Surgido no século XVIII, o teatro de revista estava ligado à visão paródica do mundo e sofreu mutações,

originando muitos gêneros de teatro musical, entre os quais o *vaudeville*, o *café-concerto* e principalmente o *music-hall*.

Quando surgiu na França, entre 1852 e 1879, o café-concerto se confundia com a casa em que se apresentava (VENEZIANO, 1996, pp. 24 – 25). Ao fundo dos jardins, havia um palco coberto, diante do qual se estendiam as mesas onde eram servidas bebidas. Este gênero de espetáculo misturou-se a outros e, no fim do século XIX, os estabelecimentos de café-concerto já sediavam outros tipos de divertimentos. Os ingleses batizaram-no *music-hall*, que passou a chamar também teatro de variedades, cujos números chamavam-se *atrações*.

Os precursores do teatro de variedades britânico, quando surgiram no início do século XIX, eram “clubes barulhentos de música e jantar que serviam como caminho para o estrelato”, glorificando a origem social humilde do artista. Desde os dias da Rainha Elizabeth, passando pelo reinado de Vitória, Londres teve cantores de rua, vendedores de baladas “cujas canções retratavam e romanceavam a vida das classes inferiores para sua própria diversão e instrução”. Surgiu, então, um teatro proletário na forma de teatro de variedades. Nascia um novo “gênero de arte proletária” (WEISSMAN, 2010, p. 129).

O teatro de variedades provavelmente era uma “escola incomparável de método, técnica e disciplina para os artistas, pois um número devia prender e capturar a atenção da plateia”. A concorrência era intensa e o público nada indulgente. O artista precisava aprender os segredos de estrutura, a necessidade de fazer um show em um crescendo, com um início, um meio e um final deslumbrante para conseguir aplausos e tinha ainda que dominar tanto “as plateias sonolentas de segunda-feira quanto as animadas multidões do sábado”. (ROBINSON, 2011, pp. 34 - 35)

Charlie emergiu das classes marginalizadas dos bairros miseráveis do sul de Londres, na região do *East End*, cheio de teatros, *pubs* e restaurantes frequentados por artistas do teatro de variedades. Ali viviam habitantes conhecidos como *cockneys*.

“O termo ‘*cockney*’, cultural e socialmente, alude a pessoas das classes baixas, de modos rudes e pouca instrução, principalmente os operários. Os *cockneys* usavam um dialeto cheio de gírias e possuíam um humor popularesco e vulgar” (WEISSMAN, 2010, p. 21).

Charlie era um menino *cockney* cercado de artistas, operários e marginalizados. Quando Chaplin publicou sua autobiografia em 1964, os críticos consideraram o relato de sua infância extremamente “*dickensiana*”. Este termo refere-se ao consagrado escritor inglês Charles Dickens (1812-1870), celebrado como o “rei das letras inglesas”, cujas preocupações em sua obra se referiam a injustiças sociais e à situação melodramática da Londres industrial de 1830 a 1850. Dickens escreveu *Oliver Twist* em 1838, livro muito marcante para o pequeno *cockney* filho de artistas (ROBINSON, 2011, p. 633).

Os críticos da autobiografia de Chaplin duvidaram de sua veracidade, acreditando que ele tivesse usado passagens da obra de Charles Dickens para retratar sua infância. Porém, a minuciosa pesquisa documentarista de ROBINSON, 2011, que é considerado um dos mais importantes biógrafos do gênio do cinema, justificou a legitimidade do relato de infância *cockney* do *East End*. Outros autores afirmaram que há uma grande semelhança entre *Oliver Twist* e as suas páginas autobiográficas. Alguns até diriam que Charles Chaplin era “Charles Dickens renascido”, diz WEISSMAN, 2010, p. 96.

O meio em que Charlie cresceu não se caracterizava apenas pela pobreza e pela influência do teatro de variedades, mas também por uma família extremamente desestruturada. Chaplin afirma: “medir o comportamento de nossa família pelos padrões comuns seria erro tão grave quanto mergulhar um termômetro em água a ferver” (CHAPLIN, 1998, p. 10).

### ***East End***

Mary Ann Hodges, avó materna de Charlie, nascida em 1839, casou-se pela segunda vez com Charles Frederick Hill, o avô materno, nascido em 16 de abril de 1869, 50 anos antes do neto. Charles Hill era um sapateiro diarista e confeccionava botas. Filha de Mary Ann e Charles Hill, Hannah Harriet Pedlingham Hill nasceu em 1865. O casal também teve outra filha, Kate Hill, nascida em 1870.

A família de Hannah era pobre. Morava em um distrito operário de Londres, chamado *Walworth*. Porque o trabalho de confeccionar botas não havia dado uma

estabilidade suficiente à família, eles mudavam de moradia com muita frequência nas proximidades de *Lambeth* ou *Southwark* (ROBINSON, 2011, p. 09). Estas regiões eram próximas e faziam parte do *East End*.

Afirma MILTON, 1997, p. 14, que Charles Hill brigava muito com as filhas e que havia expulsado a esposa de casa. Hannah Hill fugiu do ambiente perturbado de sua casa aos 16 anos de idade para ser artista no teatro de variedades, assim como a irmã Kate. “Decidida a correr riscos para escapar do destino comum a toda adolescente operária do sul de Londres, ela tornou-se uma descontraída comediante do teatro de variedades conhecida como a encantadora pequena cantora Lily Harley” (WEISSMAN, 2010, p. 17).

Segundo ROBINSON, 2011, p. 07, Shadrach Chaplin, o tataravô paterno de Charlie Chaplin, nascido em 1786, era um sapateiro e confeccionava botas. Ele gerou Shadrach II, que inicialmente tinha uma estalagem e servia refeições, mas que depois se tornou sapateiro, também confeccionando botas. Shadrach II gerou Spencer Chaplin, nascido entre 1834 e 1835.

“Considerando que um par de botas surradas se tornaria um símbolo para Charles Chaplin, é curioso observar que o ofício de fazer e remendar sapatos tenha sido uma ocupação tão comum entre seus ancestrais.” (ROBINSON, 2011, p. 09)

Spencer casou-se em 1854 com Ellen Elizabeth Smith, uma garota cigana de 16 anos. Spencer e Ellen tiveram sete filhos e mudaram para Londres. O quinto a nascer foi Charles, em 1863, o pai de Charlie.

Londrino de origem operária, Charles Chaplin (pai) foi um jovem que sonhava com uma carreira promissora no mundo do espetáculo. De acordo com ROBINSON, 2011, pp. 14 – 15, Charles (pai) trabalhou como mímico no início da carreira, mas depois era descrito como cantor dramático descritivo. Cantava usando o personagem de um galanteador ou um pai ou um marido comuns, atormentado com problemas com sogras, senhorias que queriam o pagamento dos aluguéis, esposas queixosas e bebês chorando.

“Um talentoso ator dedicado a tipos exóticos, com uma bela voz de barítono, boa aparência, modos refinados, sorriso afável e uma aura de bonomia, Charlie Sr. [Sênior] era especialista em interpretar janotas, *bons vivants*, homens hedonistas bebedores de champanhe. Entrando em cena resplandecente com cartola de seda, casaca com calças combinando, punhos engomados e peitilho igualmente rígido e um colarinho dobrado formal com gravata bufante

com nó impecável, ele cantava (e dramatizava com sapateado) canções sobre a boa vida”. (WEISSMAN, 2010, p. 33)

Charles Sênior, o pai, começou a namorar com Hannah Hill durante a apresentação de um melodrama irlandês denominado *Shamus O'Brein*, conta o filho deles (CHAPLIN, 1998, p. 11).

Contudo, durante a turnê deste melodrama, repentinamente, Hannah abandonou Charles e fugiu para a África do Sul com um suposto membro da aristocracia inglesa, chamado Sydney Hawkes. Esclarece WEISSMAN, 2010, pp. 23 – 24, que este “aristocrata” poderia ser um “salafrário *cockney*”. Nota o autor que registros históricos sul-africanos de 1886 denunciaram a prática comum de sedução de “jovens *cockneys* crédulas” levadas para a África do Sul com falsas promessas de casamento. Algumas delas eram estupradas e obrigadas por proxenetas do *East End* londrino a viver como escravas brancas nos salões de baile das cidades de *Witwatersrand*. Não se sabe se a ida de Hannah à África tenha sido um caso de sedução semelhante.

Hawkes teria planejado casar-se com Hannah e viver numa rica fazenda, mas nada disso aconteceu. Ela engravidou e provavelmente teria contraído sífilis, doença venérea incurável, enquanto esteve na África, como aponta WEISSMAN, 2010, p. 23. Hannah retornou a Londres sozinha. O relacionamento com Hawkes já havia terminado quando nasceu o filho Sydney John Hill, em 16 de março 1885.

Hannah reatou o namoro com Charles Chaplin (pai) e eles se casaram em junho de 1885. Fruto desta relação, nasceu Charles Spencer Chaplin, em 1889, na região de *Walworth*. Um ano após seu nascimento, Hannah e Charles se separaram.

Entre 1889 e 1892, quando Hannah ia trabalhar no teatro à noite, para fazer o papel de uma criada, seus filhos Sydney, quatro anos mais velho, e Charlie eram carinhosamente postos numa cama confortável e entregues aos cuidados de uma empregada. Se ele, Sydney, “podia escamotear uma moeda, engoli-la e fazê-la reaparecer na nuca, eu também podia fazer o mesmo; foi assim que engoli meio pêni e mamãe teve que mandar chamar o médico” (CHAPLIN, 1998, p. 7).

Quando voltava para casa, de madrugada, Hannah deixava em cima da mesa um doce ou um bolo, para ser descoberto pelos filhos pela manhã, avisados de que não podiam fazer barulho cedo, pois ela deitava-se tarde. Os filhos consideravam a mãe divina,

elegante, atraente, lindíssima, com seus olhos violáceos e cabelos castanhos claros muito longos. Eles adoravam a mãe. Por sua vez, ela orgulhava-se de vestir os filhos muito bem nos passeios de domingo, ao longo da *Kennington Road*.

“Essa era a Londres da minha infância, dos meus devaneios, dos meus despertares: lembranças de Lambeth na primavera; de coisas e incidentes triviais; de passear com mamãe no topo de um ônibus de burro, tentando tocar com a mão os pés de lilases por que passávamos; dos passes de ônibus de várias cores – laranja, azul, verde e rosa – que salpicavam a calçada nos pontos de parada de bondes e ônibus; das rubicundas vendedoras de flores da esquina da Ponte de Westminster a compor alegres *boutonnières*, os dedos ágeis manejando papel dourado e trêmulos raminhos de avenca, o cheiro úmido das rosas regadas de fresco, que me provocava uma vaga tristeza; a melancolia dos domingos, pais de rosto pálido, cujos filhos carregavam cata-ventos de papel e balões coloridos através da Ponte (...); e as acolhedoras barcas de um pêni que dobravam suavemente as chaminés para deslizar por sob a ponte. Creio que minha alma nasceu dessas trivialidades.” (CHAPLIN, 1998, p. 8).

Charlie não tinha noção da existência do pai quando era pequeno. Charles (pai) tornara-se alcoólatra e um pai dolorosamente ausente. Relata CHAPLIN, 1998, p. 10, que naquele tempo era difícil um ator de variedades que não bebesse, porque bebidas alcoólicas eram vendidas em todos os teatros e esperava-se que o ator bebesse junto com os espectadores no intervalo de cada ato. Seu pai foi um dos muitos que sucumbiram ao alcoolismo como risco colateral do trabalho e doença endêmica no teatro de variedades, como afirma ROBINSON, 2011, p. 17.

Em 1891, Hannah conheceu seu novo amante, Leo Dryden, cujo verdadeiro nome era George. Com ele Hannah teve seu terceiro filho, Wheeler Dryden, em 1892. Hannah parece ter vivido com este homem cerca de dois anos e meio, entre 1891 e o início de 1893. No início de 1893, Leo Dryden a abandonou e fugiu com o filho de seis meses para o Canadá.

Hannah ficou devastada com a distância de seu filho menor. E com relação a Charles (pai), a “experiência de ser rejeitado duas vezes pela mesma mulher era uma lembrança dolorosa de sua ingenuidade e do oportunismo dela” (WEISSMAN, 2010, p. 32). Durante sete anos após a separação de Charles e de Hannah, pai e filho passaram pouco ou nenhum tempo juntos, embora vivessem tão perto. Segundo esse autor, na medida

em que o filho Charlie se tornava crescentemente observador, mais consciência tinha da ausência do pai.

O tempo de prosperidade de Hannah Chaplin de repente havia acabado. Seu filho mais novo, Wheeler, fora tomado dela por Leo Dryden, e sua mãe, Mary Ann, começou a beber muito, foi recolhida das ruas e transferida para um hospital, dando sinais de loucura. Suspeita ROBINSON, 2011, p. 21 que “a decadência da mãe deve ter sido aterradora para Hannah, mesmo que ela não soubesse o que o próprio destino lhe reservava”. Além disso, a carreira teatral de Hannah começou a entrar em decadência.

Tanto ela quanto o pai de Charlie eram muito talentosos mas, no entanto, ela pode não ter tido sorte ou seu talento particular não estava em consonância com a época. Sua carreira foi curta e não foi brilhante mas, mesmo assim, foi suficiente para fornecer lembranças que estimularam a imaginação dos seus adorados filhos, Sydney e Charlie (ROBINSON, 2011, p. 11).

As reminiscências de Chaplin revelam que, com a influência da mãe, assistia com frequência aos espetáculos de variedades do sul de Londres, convivía com artistas e muitas vezes a acompanhava nos bastidores de suas apresentações. Em sua autobiografia, ele relata algumas recordações, chamando-as de “momentos épicos”:

“A visita ao ‘Royal Aquarium’, onde assistia em companhia de mamãe aos espetáculos de variedades – (...) – mamãe precisava me levantar nos braços para que eu enfiasse a mão num grande barril cheio de serragem e lá apanhasse um embrulho de ‘surpresa’, que continha um apito de açúcar que não apitava e um broche de rubi de brinquedo. Depois uma ida ao Canterbury Music Hall, onde, sentado numa cadeira de veludo vermelho, via meu pai representar...

Agora é noite e eu envolto numa manta de viagem, no alto de um carro puxado por quatro cavalos, deixo-me levar, embalado pela alegria e pelo riso de mamãe e de seus amigos do teatro, enquanto o nosso corneteiro, com jactanciosas clarinadas, anuncia-nos pelo *Kennington Road*, ao rítmico tilintar dos arreios e ao compasso das patas dos animais.” (CHAPLIN, 1998, página 9).

## **Hannah e Charlie diante da plateia envolta em fumaça**

Em 1894, Hannah foi contratada para se apresentar num espaço chamado *Aldershot Canteen* (WEISSMAN, 2010, p. 35). O local era sujo e enfumaçado de cigarro, um

pequeno teatro frequentado por soldados bêbados barulhentos “que se deliciavam interrompendo (e jogando coisas em) artistas que não os agradavam, expulsando do palco os que não tinham sorte”, diz o autor.

Como Hannah não tinha como pagar uma empregada, precisava levar Charlie, que tinha 5 anos, junto com ela. Ele ficava nos bastidores, assistindo-a. Durante uma apresentação em que ela cantava, sua voz falhou. O público começou a “miar”, cantar em falsete, zombando e vaiando impiedosamente, como relembra CHAPLIN, 1998, p. 12.

CHAPLIN, 1998, p. 12, conta que tudo servia de pretexto para caçoadas ao público do Aldershot, conhecido como um “terror” para os artistas que ali se apresentavam. Quando a voz dela falhou, ele não entendeu o que estava acontecendo, pois o barulho da plateia aumentou tanto que Hannah teve que deixar o palco. Logo após este constrangimento, o gerente do local, que tinha visto o garotinho dar cambalhotas para entreter os amigos da mãe nos bastidores, arrastou-o para o palco, para que improvisasse, substituindo a mãe (ROBINSON, 2011, p. 22 e CHAPLIN, 1998, p. 12).

O pequeno ficou sozinho no palco, sob a luz dos refletores, diante da plateia envolta em fumaça. A orquestra do teatro afinou os violinos e Charlie cantou uma música chamada “Jack Jones” (CHAPLIN, 1998, p. 12), também conhecida como “E Dunno where ‘E Are!” (ROBINSON, 2011, p. 22), canção muito popular na época. O público adorou e jogou uma chuva de moedas sobre o palco. Imediatamente, Charlie parou de cantar, disse que primeiro iria apanhar o dinheiro e que cantaria o resto depois. A plateia gargalhou, vibrou com o pequeno improvisador (CHAPLIN, 1998, p. 13).

Enquanto o pequeno Chaplin recolhia as moedas, o gerente do teatro reapareceu no palco para pegá-las também. O menino desconfiou dele, olhou para a plateia e transmitiu sua desconfiança ao público com a expressão facial. Novas gargalhadas. Quando o “ajudante” saiu do palco com o dinheiro, Charlie o seguiu com o olhar e somente depois que o homem entregou o dinheiro para Hannah, o pequeno artista voltou para o palco para cantar, completamente à vontade (CHAPLIN, 1998, p. 13).

Conversou com o público, dançou, fez imitações. Ao repetir o refrão de outra canção, ele imitou a voz da mãe falhando e ficou surpreso com o impacto que isso teve na plateia, que riu, aplaudiu e uma nova chuva de moedas caiu no palco, relatam WEISSMAN,

2010, p. 36, e o próprio CHAPLIN, 1998, p. 14. A mãe apareceu no palco para levar Charlie. Neste instante a plateia os ovacionou antes de deixarem o palco.

Depois desta traumática apresentação, *Lily Harley* não mais recuperou sua voz (CHAPLIN, 1998, p. 14). Sem contratos para *shows*, a situação financeira dela piorou rapidamente. Como estava habituada a fazer seus próprios figurinos, adquirira prática na costura. Para conseguir pagar o aluguel e se sustentar, começou a coser e costurar para pessoas da igreja em que ela passou a frequentar, alugando uma máquina. A necessidade também a obrigou a vender as joias, seus bens mais queridos, e suas roupas elegantes. Os últimos objetos a partir foram seus mantos, perucas e adereços teatrais, guardados por ela numa mala cheia de figurinos (CHAPLIN, 1998, p. 15).

A seguir, é transcrita a letra da canção que Charlie cantou no Aldershot, Na versão em português e em inglês (CHAPLIN, 1998, pp. 12 – 13 ; ROBINSON, 2011, p. 22):

*“Todo mundo conhece Jack Jones  
Até pelo mercado, vejam só.  
E eu não vejo defeito em Jack Jones  
Quando Jack se porta como outrora.  
Mas depois que o tal Jack entrou nos cobres  
Mudou muito e mudou para pior  
O jeito que ele trata seus companheiros  
É algo que me causa até desgosto.  
Aos domingos ele lê o Telegraph,  
Em outros tempos contentava-se com o Star.  
Desde que Jack Jones entrou nos cobres  
Passou a ser um estranho para nós”.*

*“Jack Jones well and known to everybody  
Round about the market, don't yer see  
I've no fault to find with Jack at all,  
Not when 'e's as 'e used to be.  
But since 'e's had the bullion left him  
'E has altered for the worst,  
For to see the way he treats all his old pals  
Fills me with nothing but disgust.  
Each Sunday morning he reads the Telegraph,  
Once he was contented with the Star.  
Since Jack Jones has come into a little bit of splosh  
Why 'E Dunno where 'E Are!”.*

## A preciosa plateia de Hannah

Diz WEISSMAN, 2010, p. 37, que um pesquisador percorreu cada endereço que Chaplin viveu em Londres e supôs que suas lembranças de infância da pobreza *dickensiana* da família eram exageradas, porque ele e Lily nunca teriam vivido “nos casebres fétidos, úmidos e infestados de ratos do notório submundo londrino da época”.

“Antecipando essa descrença sobre o grau de pobreza de sua infância, Chaplin confidenciou a um amigo, Konrad Bercovici: ‘Nunca conseguirei contar a ninguém toda a pobreza, toda a infelicidade e toda a humilhação que nós – minha mãe, meu irmão e eu – suportamos. Nunca conseguirei contar, pois ninguém irá acreditar. Às vezes eu mesmo não consigo acreditar em todas as coisas pelas quais passamos.’ (WEISSMAN, 2010, pp. 37 – 38).

Durante as pausas do seu trabalho tedioso da costura, Hannah “vasculhava os programas de peças em seu baú e levava os meninos em viagens pela memória” (WEISSMAN, 2010, p. 38).

Apresentando-se a eles, dançava com “espantoso desembaraço” (CHAPLIN, 1998, p. 15), representava não apenas o repertório do teatro de variedades como imitava atores e atrizes famosos da época. Quando narrava uma peça, interpretava vários papéis e contava anedotas, representando-as. Segundo o filho, ela conhecia instintivamente a técnica e falava de teatro “como só sabem fazer aqueles que o amam” (CHAPLIN, 1998, p. 16). Seus filhos apaixonados eram sua melhor plateia.

Certo fim de tarde, ela começou a explicar o Novo Testamento para Charlie, que estava com febre. Eles moravam num quarto úmido de um porão em *Oakley Street*. Sydney tinha ido à escola noturna. Naquela hora, Hannah realizou uma luminosa e comovente interpretação de Cristo:

“Mamãe me impressionara tanto que eu me pus a desejar a morte naquela mesma noite para encontrar Jesus. Mas o entusiasmo de mamãe não chegava a esse ponto. ‘Jesus quer que você primeiro viva e cumpra seu destino neste mundo’. Naquele quarto escuro de porão em *Oakley Street*, mamãe acendia para mim a mais pura luz que o mundo já conheceu, a qual deu à literatura e ao teatro seus temas maiores e mais ricos: amor, piedade e humildade.” (CHAPLIN, 1998, p. 17).

Depois que Hannah deixou de fazer teatro e filiara-se à igreja, raramente via seus amigos do *music hall*. Enquanto a família se afundava na pobreza, Charlie costumava

censurá-la por não voltar ao teatro: “eu me sentia triste porque não mais participávamos daquela fascinante existência.” (CHAPLIN, 1998, p. 18).

Enquanto Hannah procurava a religião para se consolar, o filho permanecia apaixonado pelo teatro, pelo circo, pelos comediantes, pelo riso da plateia e pela graça dos palhaços. Esforçava-se para juntar dinheiro a fim de ver pantomimas de Natal:

“Eu costumava assistir sem fôlego aos palhaços. Eles eram espertos. Havia o Montgomery, o Laffin, o Feefe, o Brough, o Cameron – todos eles artistas de primeira categoria. Cada movimento que faziam ficou registrado em meu jovem cérebro como uma fotografia. Costumava tentar imitá-los quando chegava em casa. Mas o que chama a minha atenção hoje eram os seis ou sete mil meninos e meninas que iam ver os palhaços.” (Charles Chaplin, em ROBINSON, 2011, pp. 73 – 74).

Às vezes, a família tinha sorte e vivia experiências alegres com dinheiro que “caía do céu”. Um dia, Sydney havia encontrado uma bolsa perdida num banco de ônibus vazio e levou para sua mãe. A bolsa estava cheia de moedas de prata e cobre. A alegria deles foi imensa. Com este dinheiro, Hannah comprou roupas novas para os filhos e eles foram viajar para uma praia chamada *Southend-on-Sea*:

“A tepidez das ondas desdobrando-se sob meus pés (...), a areia macia que se afundava sob meus passos foram uma deliciosa descoberta. (...) a lembrança encantada disso tudo ainda perdura em mim”, relembra CHAPLIN, 1998, p. 20.

## **Prisão de Bobos**

Após o passeio e a diversão na praia, tudo voltou ao normal e as finanças esvaíam-se. No auge da miséria, Hannah começou a ter graves crises de enxaqueca, o que a impedia de costurar. Ela passou a depender do auxílio da paróquia local e de cartões de sopa (CHAPLIN, 1998, p. 18).

Em junho de 1895, quando Charlie tinha 6 anos, sua família precisou se recolher no “Asilo de Pobres de Lambeth”. Ali, a mãe foi separada dos filhos, emagreceu e sua aparência envelheceu rapidamente (CHAPLIN, 1998, p. 20). Quando os três se reencontraram, abraçaram-se e choraram muito. Em seguida, Hannah sorriu das cabeças

raspadas dos dois meninos, afagou-as para consolá-los, dizendo que logo estariam juntos outra vez: “Tirou do avental um saquinho de doce de coco que comprara na cantina do asilo com o dinheiro que ganhara fazendo uns punhos de crochê para uma das enfermeiras.” (CHAPLIN, 1998, p. 21).

De Lambeth, os filhos de Hannah foram transferidos para a “Escola de Hanwell para Crianças Órfãs e Indigentes” (“Hanwell Schools”). Foram transportados numa carroça de padaria:

“Ele fez a viagem de 19 quilômetros até o orfanato em um carro de padaria puxado a cavalos. Sacudindo e dando solavancos por estradas ladeadas de castanheiras, passando por pomares e campos de trigo, a carroça cruzou o perfumado e verde interior inglês. Para o garoto de 7 anos, era um sopro de ar fresco comparado com as lúgubres ruas cinzentas e o denso nevoeiro enfumaçado dos sufocantes pardieiros do sul de Londres de onde tinha saído. Anos depois, já crescido, Chaplin se lembraria da aventura daquela viagem de carroça. (...) Vasculhando as peles de celuloide de Chaplin não é difícil captar o cheiro de sua infância. (...) A carroça de padaria da escola Hanwell era fechada, como a que levou a jovem que acabara de ficar órfã (Paulette Godard) em *Tempos Modernos?* Ou era aberta como aquela na qual a criança abandonada (Jackie Coogan) foi mandada para o orfanato em *O Garoto?*” (WEISSMAN, 2010, pp. 14 - 15).

Antes de vestir seus uniformes escolares que davam coceira, as crianças eram despidas, examinadas e tratadas contra piolhos. Ao longo dos catorze meses em que esteve no orfanato, Charlie fez parte do grupo de 35 jovens reprovados que tiveram o estigma de cabeças raspadas e tingidas de iodo e uma triste quarentena, relata WEISSMAN, 2010, p. 13.

No orfanato, os irmãos Chaplin foram separados. Sydney foi encaminhado à turma das crianças mais velhas e Charlie para a turma das menores. Foi muito doloroso para Charlie distanciar-se da mãe e do irmão no orfanato. Sentiu-se solitário e infeliz. (CHAPLIN, 1998, p. 22).

Mas, felizmente, a família de Hannah viveu um dia de alegria em meio a este doloroso período, num episódio conhecido como “O passeio de Hannah”.

Passados dois meses, Hannah conseguiu uma dispensa dos filhos em Hanwell, para que os três passeassem com ela por um dia. Eles foram até *Kennington Park* e, como Sydney tinha algum dinheiro, compraram cerejas pretas. Brincaram com uma bola feita de jornal e barbante, almoçaram arenque defumado, bolo e chá, diz CHAPLIN, 1998, p. 22.

Depois os meninos voltaram a brincar, enquanto Hannah fazia crochê. (CHAPLIN, 1998, p. 23).

No fim da tarde, Sydney e Charlie retornaram ao albergue de Lambeth após o alegre passeio de domingo. As autoridades do asilo ficaram indignadas com o retorno dela e dos filhos, pois teriam que novamente recomeçar o habitual processo de desinfecção de suas roupas, recorda-se CHAPLIN, 1998, p. 23.

Segundo ROBINSON, 2011, p. 25, a vida em Hanwell era saudável, com jogos, exercícios, passeios no campo e alimentação suficiente. Apesar disso, os internos sentiam-se desamparados. Para faltas leves ou graves, havia punições semanais com bengalas ou varas, aplicadas às crianças malfeitoras por um treinador físico da escola, o Capitão Hindom.

Um dia, Charlie foi injustamente incluído na lista de punição. Ele estava usando o lavatório, quando colocaram fogo em alguns papéis no banheiro e o filho de Hannah foi considerado o incendiário. O Capitão deu-lhe três bengaladas, o castigo de faltas leves. Para faltas graves, o castigo era de seis bengaladas. Charlie não sentiu revolta pela injustiça, mas uma “sensação de assustadora aventura” (CHAPLIN, 1998, p. 25), enquanto o levavam para a mesa onde aplicavam as bengaladas nos traseiros das crianças. Ao receber o castigo, sentiu uma dor tão intensa que perdeu o fôlego e ficou paralisado. Quando se recuperou, sentiu-se triunfante. Sydney presenciou o injusto castigo, chorando de raiva. Ele havia começado a trabalhar na cozinha do orfanato, de onde pôde assistir o irmão apanhar. (CHAPLIN, 1998, p. 26).

Em outras ocasiões, mais alegres, Syd costumava dar a Charlie, escondido dos outros, uma fatia de pão com uma grossa camada de manteiga. (CHAPLIN, 1998, p. 26).

Quando os internos caminhavam por alamedas campestres, uma centena de meninos em fila dupla, Charlie sentia muita vergonha, porque as pessoas das aldeias por onde eles passavam ficavam encarando-os, pois sabiam que eram os internos do que chamavam de “*booby hatch*” (a “prisão de bobos”). Os olhares desses moradores desagradavam-no, diz CHAPLIN, 1998, p. 23.

Outro motivo de humilhação para Charlie foi, como citado anteriormente, quando ele contraiu uma doença cutânea causada por fungos. Seus cabelos foram raspados, pincelaram iodo em sua cabeça e foi preciso enrolar um lenço. Os colegas internos tinham

desprezo pelas crianças que haviam contraído esta micose e ele se sentiu muito envergonhado nessa ocasião (CHAPLIN, 1998, p. 26).

Hannah conseguiu visitá-lo, o que para ele foi como um “ramo de flores”. (CHAPLIN, 1998, p. 27). Ela estava se esforçando para reorganizar um lar novamente. Enquanto isso, Sydney foi transferido da Escola Hanwell para um barco de treinamento chamado *Exmouth*, por seu porte físico, inteligência e destreza atlética.

Separar-se de Sydney foi muito doloroso para Charlie. (CHAPLIN, 1998, p. 27).

Segundo ROBINSON, 2011, p. 25, quando Charlie esteve na Escola Hanwell, a pior parte da vida na instituição era ficar separado de Sydney. O biógrafo comenta que as adversidades da infância dos meninos tinham criado um vínculo de entendimento incomum entre eles, que durou por toda a vida.

Afirma Kate, a tia de Charles Chaplin: “Para mim é estranho que alguém possa escrever sobre Charlie Chaplin sem mencionar seu irmão Sydney. Eles foram inseparáveis durante toda a vida, excetuando alguns intervalos em que o destino interveio. Syd, que era quieto, esperto e de temperamento tranquilo, foi pai e mãe para Charlie. Charlie sempre consultava Syd, e Sydney fazia qualquer coisa para poupar Charlie.” (Kate Hill, em ROBINSON, 2011, p. 26).

Durante o ano de 1897, Charlie permaneceu em Hanwell e Sydney no *Exmouth*.

Enquanto isso, uma instituição chamada *Southwark Board of Guardians*, um juizado de menores, exigia que Charles Chaplin Sênior desse uma contribuição semanal para o sustento dos filhos (ROBINSON, 2011, p. 26).

Os guardiões tinham dificuldade em encontrá-lo, pois ele estava trabalhando em *music halls* das províncias e de Londres. Quando o encontravam, o pai não contribuía. Os guardiões, então, requereram um mandado de prisão para Charles Sênior, mas seu irmão Spencer pagou a dívida, evitando sua prisão (ROBINSON, 2011, p. 27).

Em seguida, o *Board of Guardians* continuou a exigir que o pai sustentasse os filhos. Por isso, foi decidido que Sydney e Charlie deveriam receber os seus cuidados, mas novamente ele não foi encontrado. Foi-lhe, então, emitido novo mandado de prisão. Desta vez Charles Sênior foi preso, pagou a fiança pendente, mas passou a responsabilidade de cuidar dos filhos para Hannah (ROBINSON, 2011, p. 29).

Em janeiro de 1898, aos 8 anos de idade, Charlie foi liberado da Escola Hanwell e Sydney, aos 12 anos, foi liberado do navio de treinamento *Exmouth*. Ambos se reuniram novamente com a mãe, que havia alugado um quarto em Kennington Park.

## **Olhos de falcão**

No retorno aos cuidados de Hannah, durante certo tempo ela pôde manter os filhos, mas ainda tinha dificuldades de conseguir um emprego. Os contratos do pai no teatro estavam diminuindo cada vez mais e ele colaborava cada vez menos. Hannah e os filhos mudavam de um cômodo para outro. “Era como uma brincadeira de quatro-cantos: o último movimento era para o asilo”, diz CHAPLIN, 1998, p. 27. E em pouco tempo, eles voltavam para o albergue de Lambeth.

Do asilo, Charlie e Sydney foram mandados para a *Norwood Schools*, onde permaneceram de agosto a setembro de 1898. Certo dia de setembro, enquanto Sydney jogava futebol na escola, chamaram-no para avisar que Hannah havia enlouquecido e que ela fora transferida do albergue de Lambeth para o hospital de alienados *Cane Hill Asylum*.

Quando Sydney contou ao irmão, Charlie sentiu um “desespero sufocante” (CHAPLIN, 1998, p. 27). Uma semana depois, eles receberam a notícia de que um juiz decretara que o pai deveria assumir a custódia dos filhos e eles foram enviados aos cuidados de Charles Chaplin Sênior (CHAPLIN, 1998, p. 27).

“Papai chegou tarde em casa e nos recebeu bondosamente. Eu me sentia fascinado por ele. Durante as refeições, espiava-lhe todos os movimentos, a maneira como comia, como segurava a faca ao cortar a carne – como se fosse uma caneta. E durante anos imitei-o.” (CHAPLIN, 1998, p. 29).

A perspectiva de morar com o pai era emocionante, relata CHAPLIN, 1998, p.28, pois Charlie, recordava-se de ter visto o pai até então duas vezes, uma no palco do Canterbury Music Hall e outra na rua, quando Charles Sênior descia por um jardim da frente de uma casa com uma senhora. Quando Charles Sênior viu o filho, perguntou-lhe o seu nome. Chaplin comenta que fingiu inocência e respondeu:

- Charlie Chaplin. (CHAPLIN, 1998, p.28).

De acordo com ROBINSON, 2011, pp. 30 – 31, os filhos de Hannah foram levados para a casa do pai noutra carroça fechada que entregava pão em domicílio. Ele vivia com

uma mulher chamada Louise, que era azeda e ressentida e também se embriagava constantemente. Quando bebia ficava ainda mais rabugenta. Charles (pai) e Louise tinham um filho pequeno, outro meio-irmão de Charlie, quatro anos mais novo que ele. Não se sabe o nome dele.

Louise implicou com Sydney e vivia reclamando dele. Ele acabava ficando fora de casa durante a maior parte do tempo e voltava tarde da noite. Charlie ficava mais em casa e sentia medo de Louise. Ambos frequentaram a Escola de Kennington Road nestes meses. (CHAPLIN, 1998, p. 29).

Em suas recordações enquanto morou com o pai, CHAPLIN, 1998, p. 30, afirma que aqueles dias foram os mais longos e os mais tristes dias de sua vida. Ele ficava muito deprimido com as injúrias de Louise a Sydney. O pai raramente vinha para casa e, quando o fazia, sempre chegava bêbado.

Um dia, Charlie chegou da escola na casa de Louise e do pai, próximo ao meio-dia. Não encontrou ninguém, recorda-se CHAPLIN, 1998, p. 31. Era sábado e Sydney jogava futebol o dia inteiro. Louise tinha saído com o filhinho no início da manhã.

Charlie ficou sozinho, esperando por eles. A princípio gostou de não encontrar a mulher do pai, porque sua ausência significava que ele não precisaria limpar o chão e arear facas, obrigação sua aos sábados. Mas a hora do almoço chegou e não havia o que comer. Não aguentando mais aquela “solidão sinistra” (CHAPLIN, 1998, p. 31), passou o resto da tarde percorrendo os mercados próximos, andando por *Lambeth Walk*, a olhar com fome para as vitrines que mostravam comidas.

O pequeno *carlitos*, sem dinheiro para comer, durante horas espiou os camelôs vendendo bugigangas. À noite, retornou à casa de seu pai, mas ainda ninguém estava lá (CHAPLIN, 1998, p.32). E então, caminhou até a Rua *Kennington Cross*, sentou-se por ali, cansado e infeliz, esperando pelo retorno de Sydney ou de Louise. À meia-noite, *Kennington Cross* ficou deserta, as luzes das lojas se apagaram, exceto as da farmácia e das cervejarias. Charlie sentiu-se um “desgraçado” (CHAPLIN, 1998, p. 32). De repente, ouviu uma música linda, arrebatadora.

“Vinha do vestíbulo da taverna que fica na esquina de White Hart e ressoava claramente na praça vizinha. A música era *A madressilva e a Abelha*, tocada com irradiante virtuosismo no harmônio e no clarinete. Até então eu não me interessara por melodias, mas aquela era tão

linda e lírica, tão brilhante e alegre, tão aquecedora e reconfortante. Esqueci meu desespero e atravessei a rua até onde estavam os músicos. O tocador de harmônio era cego, cheias de cicatrizes as órbitas onde dantes haviam brilhado dois olhos; e uma cara amarga de bêbado tocava o clarinete. Cedo demais acabou-se a melodia e a saída dos músicos tornou a noite mais triste.” (CHAPLIN, 1998, p. 32) .

Pouco depois, o cansado menino avistou Louise com o filhinho. Ela estava completamente embriagada. Charlie esperou-a entrar em casa e depois entrou, pisando leve para ela não perceber. Só que, assim que viu o filho de Hannah, Louise expulsou-o de casa. Estava farta dele e de Sydney. Sem hesitar, ele deu meia volta e saiu de casa. Charlie nem estava mais cansado, pois tinha “recuperado um alento novo”, observa CHAPLIN, 1998, p. 33.

Expulso da casa do pai por Louise na madrugada daquele sábado inesquecível, Charlie dirigiu-se para a cervejaria, a qual o pai frequentava. No caminho avistou-o e correu ao seu encontro, contando-lhe tudo o que havia acontecido. Terminou o relato com a frase:

- E acho que ela andou bebendo!

O pai lhe respondeu, cambaleando, enquanto caminhavam para casa:

- Eu também não estou bom.

Charlie tentou tranquiliza-lo, dizendo que ele estava bem, sim, mas o pai respondeu:

- Não, estou bêbado.

Quando Charles Sênior chegou em casa, brigou com Louise, por não ter deixado que seu filho com Hannah entrasse em casa. (CHAPLIN, 1998, p. 33).

Enquanto morou com o pai, Chaplin também se lembra de momentos em que o pai era encantador e terno, tomando café com Louise, com ele, Sydney e o outro filhinho (CHAPLIN, 1998, p. 34). O pai descrevia seus números de variedades.

“Eu o observava com olhos de falcão, absorvendo cada gesto. Certo dia, por brincadeira, papai enrolou uma toalha na cabeça e pôs-se a perseguir o filhinho em redor da mesa, a dizer”:

“- Eu sou o rei turco Ruibardo”.

“Pelas oito horas da noite, antes de sair pelo teatro, ele costumava tomar seis ovos crus desfeitos em vinho do Porto, pois raramente ingeria comida sólida. E era só isso que o sustentava, um dia atrás do outro. Raramente vinha para casa e, quando o fazia, era para curtir a ressaca.” (CHAPLIN, 1998, p. 34).

A *Society for the Prevention of Cruelty to Children* (“Sociedade para a Prevenção de Crueldade contra Crianças”) visitou Louise. A polícia havia comunicado que Charlie e Sydney foram encontrados às três horas da manhã dormindo junto à fogueira de um vigia. A rabugenta mulher tinha expulsado os dois de casa e, depois, a polícia obrigou-a a deixá-los entrar (CHAPLIN, 1998, p. 34 ; ROBINSON, 2011, p. 31).

Sydney e Charlie moraram com Charles Sênior e Louise por menos de dois meses (ROBINSON, 2011, p. 693).

Hannah se recuperou e em novembro de 1898, foi liberada do hospital Cane Hill e alugou um quarto por trás da Kennington Cross, perto de uma fábrica de pickles e de um açougue (CHAPLIN, 1998, p. 35).

Um dia, Charlie observava carneiros que iam para o abatedouro do açougue próximo à sua moradia. De repente, um carneiro fugiu e desceu pela rua, fugindo de todos os que tentavam apanhá-lo. Charlie e os transeuntes se divertiram muito, porque as pessoas levavam grandes tombos (CHAPLIN, 1998, p. 35). Charlie observou esta cena, rindo dos saltos rápidos do animal, cujo pânico parecia cômico. Mas quando afinal o bicho foi pego e levado para o abatedouro, ele percebeu a realidade da tragédia e correu para casa, chorando e gritando para sua mãe:

- Vão matar o carneiro, vão matar o carneiro! (CHAPLIN, 1998, p. 35).

Aquela tarde, aquela caçada cômica, ficaram dias inteiros em seu espírito: “penso às vezes se aquele episódio não estabeleceu uma espécie de premissa para os meus futuros filmes – a combinação do trágico e do cômico.” (CHAPLIN, 1998, p. 35).

### **“O Gato da Sra. Priscila e *Rummy Binks*”**

Hannah começara a estimular o interesse de Charlie pelo teatro e havia convencido-o de que tinha algum talento. Nas proximidades do Natal, a sua escola iria encenar uma *cantata* de *Cinderella*. (CHAPLIN, 1998, p. 35).

Charlie sentiu o impulso de expressar tudo o que sua mãe lhe havia ensinado na arte, mas ele não foi chamado:

“Não sei por que não me haviam incluído na representação, e intimamente eu me sentia cheio de inveja, sabendo que era capaz de representar melhor do que os escolhidos. Criticava a maneira estúpida e sem imaginação dos outros meninos representarem. As irmãs Malvadas não tinham comicidade. Recitavam o papel de jeito erudito, com inflexão colegial, e uma embaraçosa ênfase em falsete. Como eu gostaria de representar uma das irmãs Malvadas, ensaiado por mamãe!” (CHAPLIN, 1998, p. 36).

Hannah encontrara um recitativo cômico chamado “O Gato da Sra. Priscila”. Ela o achou muito engraçado e copiou. Depois levou o texto para Charlie, que decorou tudo. Durante um intervalo da escola, Charlie recitou “O Gato da Sra. Priscila” para um colega e um professor o observou. Achou muita graça. Por isso, o professor fez Charlie recitar a poesia cômica para os meninos de sua sala e as gargalhadas “foram estrondosas” (CHAPLIN, 1998, p. 36). No dia seguinte, Charlie recitou o mesmo poema engraçado para todas as salas da escola, inclusive as salas das meninas.

“Embora com a idade de cinco anos eu já houvesse representado, substituindo mamãe, era aquela a primeira vez em que provava conscientemente o gosto do sucesso. Comecei a gostar da escola. De um garotinho obscuro e tímido, passei a ser o centro de interesse de professores e colegas. Até melhorei nos estudos. Mas minha educação teve que ser interrompida quando passei a integrar a *troupe de clog dancers* (sapateadores de tamancos), os ‘Oito Rapazes de Lancashire’” (CHAPLIN, 1998, p. 36).

Hannah ficava encantada ao ver o filho Charlie, que aprendia rápido e era um imitador talentoso. Chaplin, ansioso para ter a aprovação da mãe, mal controlava seu desejo de demonstrar seu virtuosismo (WEISSMAN, 2010, p. 40). Ele voltava para casa correndo para fazer Hannah rir com seus números. O mais memorável “foi sua personificação de um tipo local chamado *Rummy Binks*”.

Rummy Binks era o porteiro do *pub Queen’s Head*, ponto preferido de Charlie Sênior. “Mas fosse aquele infeliz um ajudante de carruagem ou, inconscientemente, o pai embriagado de Charlie o alvo de seu estudo meticuloso, o fato é que o menino lançou um olhar de especialista sobre seu alvo.” (WEISSMAN, 2010, p. 40).

Chaplin, futuramente, contaria a um entrevistador que baseara o andar gingado do Vagabundo em Rummy Binks (ROBINSON, 2011, p. 113), que tinha um nariz de batata, os pés tortos e inchados, e as calças mais “extraordinárias” que ele havia visto. Chaplin

comenta que Rummy “deve ter ganhado as calças de um gigante” e era um homem pequeno” (ROBINSON, 2011, p. 114).

O trôpego andar ébrio de Rummy se tornou o andar gingado, o passo característico, do Vagabundo (ROBINSON, 2011, p. 113).

“Eu fiquei fascinado quando vi Rummy abrir caminho pelo calçamento para segurar o cavalo de um cocheiro por um pêni. A caminhada foi tão engraçada que eu a imitei. Quando mostrei à minha mãe como Rummy andava, ela suplicou que eu parasse porque era cruel imitar um problema como aquele. Mas ela suplicou colocando o avental sobre a boca. Depois foi para a copa e riu durante dez minutos”.

“Eu treinei aquela caminhada todos os dias. Passou a ser uma obsessão. Sempre que eu fazia era riso certo. Agora não importa o que mais eu faça que seja divertido, nunca consigo esquecer a caminhada.” (WEISSMAN, 2010, p. 40).

## **A trupe de sapateadores**

Charles Chaplin Sênior conhecia o diretor da trupe de sapateadores *Eight Lancashire Lads*, chamado Sr. Jackson. O pai de Charlie havia convencido Hannah a permitir que o filho deles iniciasse uma carreira no palco. Ela concordou, quando percebeu que o Sr. Jackson era um devoto católico e que seus filhos faziam parte da trupe (CHAPLIN, 1998, p. 37).

Charlie, aos 9 anos de idade, treinou muito o sapateado. Em dezembro de 1898 estreou no *Theatre Royal*, em *Manchester* (ROBINSON, 2011, p. 693), com a trupe de *clog dancers*. Depois, participou de inúmeras apresentações e turnês em teatros de Londres e outras províncias, de dezembro de 1898 a abril de 1901, como informam os registros de todas as apresentações da trupe, obtidos por ROBINSON, 2011, pp. 725 – 728.

Durante as apresentações com os *Lancashire Lads*, Chaplin queria algo mais do que apenas o sapateado. Assim como seus colegas sapateadores, sua ambição era fazer um número solo (CHAPLIN, 1998, p. 38). Queria ser um cômico infantil mas comenta que precisaria de coragem para ficar sozinho no palco. Seu impulso, entre os *Lads*, além de dançar, era fazer rir (CHAPLIN, 1998, p. 38).

Um dos sapateadores mirins topou fazer um número com Charlie, formando uma dupla chamada “*Bristol e Chaplin, os Vagabundos milionários*” (CHAPLIN, 1998, p. 38).

Eles usariam barbas e anéis de brilhantes. Mas este sonho nunca se realizou (CHAPLIN, 1998, p. 38). Contudo, provavelmente Chaplin já imaginava muitas situações *clownescas*, *gags* e maneirismos de seu *clown*, e guardou este material em sua memória. Certamente colocou em Carlitos, no futuro, muito destas imaginações. Ele já estava treinando o “músculo” de sua imaginação.

As plateias gostavam muito dessa trupe de sapateadores tão jovens. O orgulho do Sr. Jackson é que seus dançarinos não usavam carmim – o rosado de suas faces era natural. Se alguém estava pálido, o diretor recomendava que os *clog dancers* beliscassem o rosto (CHAPLIN, 1998, p. 38). No entanto, certa vez, em Londres, depois de trabalharem em dois ou três *music halls* numa só noite, os *Lads* esqueciam a recomendação e no palco talvez demonstrassem certo aborrecimento. “Mas, se de repente alguns deles avistassem o Sr. Jackson nos bastidores, a sorrir enfaticamente e a apontar para as próprias bochechas, o efeito era eletrizante: imediatamente irrompiam em irradiantes sorrisos”, diz CHAPLIN, 1998, p. 38. Uma pequena *gag chapliniana*.

No Natal de 1900, os *Lancashire Lads* foram contratados para representar gatos e cachorros numa pantomima de *Cinderela*, no *London Hippodrome*, um novo teatro com estrutura para espetáculos de circo com variedades. Fazia parte do espetáculo um palhaço francês chamado Marceline, um grande palhaço, trajado com uma casaca velha e cartola. Ele apresentava uma pantomima divertida e encantadora, relembra CHAPLIN, 1998, p. 39.

Marceline tinha um cachorrinho *poodle* ensinado, que imitava o que o experiente palhaço fazia, inclusive ficar de pés para o ar. Foi então que Charlie teve a oportunidade de fazer uma cena com o palhaço francês: Marceline ficava com medo de um cachorro, recuava para trás e caía em cima de Charlie, que fazia o papel de um gato tomando leite. Charlie usava uma máscara de gato que tinha uma expressão de surpresa (CHAPLIN, 1998, p. 39). Na primeira matinê infantil, “cheguei o focinho ao traseiro de um cachorro e comecei a fungar. Quando a plateia riu, virei-me e olhei para ela surpreso, puxando um cordel que fazia um dos olhos da máscara piscar.”, conta CHAPLIN, 1998, p. 39.

O diretor do espetáculo, nos bastidores, ficou desesperado, agitando os braços. Mas Charlie prosseguiu sua improvisação. Depois de cheirar o cachorro, o “gato” cheirou o proscênio e levantou a perna para urinar. A plateia explodiu em gargalhadas e aplaudiu, pois o gesto não era próprio de gato, observa CHAPLIN, 1998, p. 39. Charlie levou uma

bronca do diretor. Tinha onze anos quando arrancou as gargalhadas desta plateia com sua ousada improvisação.

Chaplin conheceu inúmeros artistas quando era criança. Pode-se supor que ele tenha entrado em contato com tais artistas principalmente a partir de 8 anos de idade, quando entrou para a trupe dos sapateadores “*Eight Lancashire Lads*”.

Chaplin não se impressionava sempre com os que obtinham maior êxito, mas com os que tinham personalidade própria no palco (CHAPLIN, 1998, p. 41). Entre os artistas que ele conheceu, estão:

- a) *Zarmo*, um palhaço *Vagabundo*, malabarista, artista disciplinado que ensaiava seus números durante horas, pela manhã, assim que o teatro abria. Charlie o via nos bastidores, a equilibrar no queixo um taco de bilhar, jogar uma bola de bilhar e apanhá-la na ponta do taco. Chaplin recorda-se que Zarmo disse-lhe que tudo o que aprendesse, guardaria e utilizaria bem (CHAPLIN, 1998, p. 41).
- b) *Irmãos Griffith*, trapezistas cômicos que, enquanto volteavam nos trapézios, trocavam pontapés ferozes, no rosto, com grandes sapatos acolchoados. “Eu achava chocante aquela louca violência. Mas fora do palco, os irmãos se queriam muito, eram calados e sérios”, diz CHAPLIN, 1998, p. 41.
- c) *Dan Leno*. Chaplin supõe: “o maior cômico inglês, depois do lendário Grimaldi, foi Dan Leno”. Charlie não o conheceu no auge da fama. “Sua espirituosa representação das classes baixas de Londres eram humanas, tocavam o coração, segundo mamãe me contava.”, rememora CHAPLIN, 1998, pp. 41 - 42.
- d) *Marie Lloyd*, famosa artista do music-hall londrino. Quando Charlie trabalhou com os *Lancashire Lads* num teatro chamado Tivoli, em Strand, ele conheceu Lloyd e percebeu como era uma artista “séria e conscienciosa” (CHAPLIN, 1998, p. 42).

“Eu ficava a olhar de olhos arregalados aquela mulherzinha inquieta, gorducha, a andar nervosamente de um lado para o outro, por trás do cenário, irritada e apreensiva, até que

chegava o seu momento de aparecer. Então, imediatamente, mostrava-se alegre e calma.” (CHAPLIN, 1998, p. 42)

e) *Branby Williams*, um intérprete de Charles Dickens, que fascinava Charlie com sua criação de personagens e números, citados por CHAPLIN, 1998, p. 42: Uriach Heep, Bill Sykes e o velho de um número chamado “A Loja de Antiguidades” (“*The Old Curiosity Shop*”). Segundo CHAPLIN, 1998, p. 42, Williams era um artista habilidoso, que fazia números de transformismo. Charlie assistiu seus números num teatro chamado Glasgow, onde Williams representava seus tipos “fascinantes”. E aquele artista abriu uma nova perspectiva do teatro a Chaplin, além de ter lhe acendido a curiosidade literária dos tipos de Dickens, “que se movimentavam dentro de um tão estranho mundo, nos desenhos a sépia de *Cruikshank*” (um ilustrador e caricaturista inglês que ilustrou romances de Dickens), diz CHAPLIN, 1998, p. 42. “E embora eu ainda mal soubesse ler, comprei um exemplar do *Oliver Twist*. E fiquei tão apaixonado pelos personagens de Dickens que passei a imitar Bransby Willimas, imitando-os”, recorda-se Chaplin (CHAPLIN, 1998, p. 42).

O diretor da trupe de jovens sapateadores assistiu Charlie imitando o tal velho da “Loja de Antiguidades” aos seus colegas de dança, e “no mesmo instante foi proclamado gênio” pelo Sr. Jackson. Durante uma das apresentações dos *clog dancers*, o Sr. Jackson surgiu em cena “com a convicção de alguém prestes a anunciar a vinda de um jovem messias” (...), que descobrira entre os seus rapazes (...) “um menino genial que faria uma imitação de Bransby Williams no papel do velho da ‘Loja de Antiguidades.’”, diz CHAPLIN, 1998, p. 42. O público não estava muito interessado.

Durante a apresentação de Charlie, a plateia pediu a ele que falasse mais alto, mas ele estava tão interiorizado que o público começou a vaiar, batendo os pés no chão. “E foi assim que acabou a minha carreira de intérprete dos tipos de Dickens”, relembra-se CHAPLIN, 1998, p. 43.

Ao longo das apresentações dos *Eight Lancashire Lads*, Charlie e seus colegas quiseram se tornar acrobatas. Por isso, durante muitas manhãs, eles treinavam o salto

mortal com uma corda atada à cintura e presa a uma roldana, enquanto outro segurava a corda. CHAPLIN, 1998, p. 44, afirma que estava se saindo muito bem em seus treinos de acrobacia, até que caiu e luxou o polegar: “E assim acabou minha carreira de acrobata”, comenta.

Charlie também queria ser um malabarista cômico enquanto esteve com os *Lancashire Lads*. Economizou dinheiro para comprar bolas de borracha e pratos de lata. “E durante horas inteiras ficava ao pé da cama, a praticar”, rememora CHAPLIN, 1998, p. 44.

Em 1901, os *Lancashire Lads* trabalharam num espetáculo em benefício de Charles Chaplin Sênior, que estava muito doente e pobre. Charlie, junto aos seus colegas sapateadores, ficou “ao lado do palco, a olhá-lo, sem compreender que ele era um moribundo”, diz CHAPLIN, 1998, p. 44.

O pai talvez não soubesse que seu filho o observasse com seus doces *olhos de falcão*.

Em abril de 1901, Charlie viu seu pai pela última vez.

Ele não sabia que o pai frequentava uma taverna chamada *Three Stags*, em *Kennington Road*. Sem saber o motivo, passou por lá certa noite e sentiu um impulso de espiar para ver se o descobria (CHAPLIN, 1998, p. 51). O garoto abriu a porta do bar e ali estava seu pai, sentado num canto. O garoto ia fugir, mas o rosto de seu pai se iluminou e ele chamou o filho com um gesto. Charlie sentiu-se surpreso. O corpo de seu pai estava inchado, a respiração estava difícil e seus olhos estavam muito fundos: “Nessa noite mostrou-se muito solícito, perguntou por mamãe e por Sydney e, antes que eu partisse, abraçou-me e pela primeira vez me deu um beijo”, diz CHAPLIN, 1998, p. 52.

No dia 09 de maio de 1901, Charles Chaplin Sênior morreu aos 37 anos de idade. Seu irmão Albert Chaplin e a família se opuseram ao pedido de Hannah de pedir ajuda financeira para o *Variety Artist's Benevolent Fund* (“Fundo de Caridade para Artistas do Teatro de Variedades”) para o funeral de Charles. As despesas foram custeadas por Albert (ROBINSON, 2011, p. 41).

“Preferindo afogar seus desapontamentos sobre sua carreira teatral decadente, o pai de Chaplin bebeu até morrer, quando Charlie tinha 12 anos. Deixado por conta própria com tão pouca idade, o filho daqueles dois atores de *vaudeville* um dia bem-sucedidos teve algumas vezes de dormir nas ruas, se apresentar em troca de centavos ao som de realejos e catar sua

refeição nos restos. Mas sempre preocupado com sua antiga posição de vida mesmo face à absoluta pobreza, ele lutou desesperadamente para manter uma fachada de desgastada nobreza, para não perder o bem mais precioso de um inglês, sua noção de classe social. (...) O jovem se envergonhava do espetáculo lamentável de sua própria pobreza e sonhava em criar um espetáculo de variedades de sucesso interpretando um vagabundo milionário.” (WEISSMAN, 1998, p. 17)

Depois do enterro, os irmãos de Charles Sênior foram almoçar em um dos seus *pubs* e, em seguida, deixaram Hannah e o filho Charlie em casa, com a despensa vazia e sem qualquer perspectiva de ser preenchida, diz ROBINSON, 2011, p. 41. Naquele dia, Hannah vendeu um velho fogareiro para um homem do ferro velho e eles puderam comprar meio pêni de pão para comer com molho, recorda-se CHAPLIN, 1998, p. 53.

Poucas semanas após a morte de Charles Sênior, Hannah achou que o filho Charlie estava muito pálido e magro. Preocupou-se tanto que escreveu a esse respeito ao diretor da trupe de sapateadores, o Sr. Jackson. CHAPLIN, 1998, p. 44, conta que o empresário ficou indignado e mandou o jovem dançarino para casa, declarando que a sua presença “não pagava a pena de aturar uma mãe tão nervosa”.

Segundo CHAPLIN, 1998, p. 57, felizmente Sydney estava trabalhando nestes meses como corneteiro num outro navio e aportou em 31 de maio de 1901. Ele juntou três libras em moedas de prata e pôde garantir um verão delicioso para sua mãe e seu irmão. Foi um período de bolos e sorvetes, de arenque defumado, salmão, niquim, torradas de pão doce, brioche e sonhos. Charlie já estava com 12 anos.

A partir destes momentos, as lembranças de Chaplin são irregulares. De acordo com o biógrafo ROBINSON, 2011, p. 42, a cronologia do ano e meio seguintes da vida de Charlie Chaplin é um pouco imprecisa (fim de 1901 a maio de 1903, entre seus doze e catorze anos). Em boa parte deste período, Hannah e os filhos moraram no sótão do terceiro andar do prédio em “Pownall Terrace, 3”. Chaplin teve recordações mais vívidas desta água-furtada do que das muitas casas de sua infância, talvez porque tenha passado mais tempo lá, como diz este autor.

Nesse período, Charlie trabalhou em vários empregos temporários (CHAPLIN, 1998, pp. 54 – 59): como entregador, em uma mercearia; ajudante de barbeiro; ajudante numa loja de velas; recepcionista e faxineiro de um médico; pajem de um senhor rico; soprador de vidro, ajudante em uma papelaria, vendedor de roupas usadas.

Trabalhou também como menino de recados numa casa de senhores muito ricos. “Se não fosse o destino, acabaria sendo um mordomo”, diz CHAPLIN, 1998, p. 55. Um dia, sua patroa mandou-lhe limpar um porão onde se acumulavam caixotes e tralhas que precisavam ser separados, limpos e arrumados. Charlie distraiu-se durante seu trabalho e começou a brincar com um cano de ferro de “uns oito pés de comprimento”, e pôs-se a soprar nele como se fosse uma trombeta. De repente “a *madame* apareceu” e Charlie foi despedido no mesmo instante (CHAPLIN, 1998, p. 55).

Após o período em que Charlie teve empregos temporários, Hannah insistiu para que ele voltasse à escola, o que ele fez. (CHAPLIN, 1998, p. 56)

O avô materno de Charlie, Charles Hill, estava doente nesta época. Hannah visitava-o diariamente e, ao voltar, trazia uma bolsa cheia de ovos, pois, de vez em quando, o avô ajudava na cozinha da enfermaria e pegava (escondido) os ovos. Às vezes, Charlie visitava-o e o avô tirava da mesa de cabeceira uma bolsa cheia de ovos, dava ao neto e este mais que depressa colocava-a sob sua blusa de marinheiro, antes de partir. (CHAPLIN, 1998, p. 60).

## **Pantomimas na janela**

Em manhãs de domingo, Charlie postava-se diante de uma taverna chamada *Tankard*, ao longo de *Kennington Road*, onde era comum ver elegantes carruagens carregando comediantes até *Norwood* ou *Merton*, parando de volta nas tavernas, como a “*White Horse*”, a “*Horns*”, ou a “*Tankard*”, em Kennington, recorda-se CHAPLIN, 1998, p. 03.

Pode-se imaginar uma antiga rua, *Kennington Road*, as carruagens chegando em frente à taverna e, do outro lado da rua, um anônimo garoto observando os artistas, apreciando “ilustres cavalheiros” que desciam de suas carruagens e entravam no bar, onde a “elite dos comediantes se reunia para tomar um último trago” antes de almoçarem. (CHAPLIN, 1998, p. 03).

“Como eram sedutores com seus ternos de xadrez e chapéus coco cinzentos, fazendo coruscar os brilhantes de anéis e alfinetes de gravata! Às duas horas, nas tardes de domingo,

fechava-se a taverna e seus frequentadores saíam, ficando ainda algum tempo a conversar na calçada, antes de se dizerem adeus; e eu os olhava fascinado e divertido, pois alguns deles cambaleavam de maneira cômica. Quando o último ia embora, era como se o sol se escondesse por trás de uma nuvem.” (CHAPLIN, 1998, pp. 03-04).

Charlie voltava para sua água-furtada em *Pownall Terrace*, passando por velhas casas abandonadas que ficavam atrás da *Kennington Road*, subindo as escadas desconjuntadas que levavam para seu pequeno sótão.

“Eu mal me apercebia de uma crise porque em crise nós vivíamos constantemente; e menino que era, punha de lado os nossos problemas com descuidado esquecimento. Como sempre, depois da escola, corria para casa, para junto de mamãe, a fazer serviços de rua, a esvaziar os baldes de lavagem e trazer água limpa. (...) tudo me servia, desde que me tirasse daquele quartinho deprimente.” (CHAPLIN, 1998, p. 05).

Quando Charlie tinha 12 anos, uma antiga comediante irlandesa que fora amiga de Hannah, conhecida como a Sra. McCarthy, mudou-se para Kennington Road. Ela morava com o esposo e o filho Wally, que tinha a mesma idade de Charlie.

Quando menores, eles brincavam de gente grande, fazendo de conta que eram atores de variedades, fumando imaginários charutos, dirigindo imaginárias charretes com seus pôneis, “para grande divertimento de nossos pais”, diz CHAPLIN, 1998, p. 60.

Os dois garotos tornaram-se amigos inseparáveis. Após a escola, Charlie ia para sua pequena casa em *Pownall Terrace* para ver se sua mãe precisava de alguma coisa. Em seguida, corria para a casa dos McCarthy, onde brincava de teatro com Wally nos fundos da casa, durante toda a tarde. Charlie era sempre o diretor e dava a si mesmo os papéis de vilões, pois “eram mais interessantes do que os de heróis”, recorda-se. Depois, os McCarthy convidavam Charlie para jantar, o que garantia, geralmente, sua refeição da noite. Chaplin afirma: “em horas de refeições eu sempre tinha um jeitinho insinuante de me tornar visível. Havia contudo ocasiões em que minhas manobras não funcionavam e então, com relutância, voltava para casa” (CHAPLIN, 1998, p. 61).

Quando Charlie voltava para casa, depois de brincar com Wally, Hannah preparava pão frito em gordura ou um ovo com uma chávena de chá. Ela lia para o filho (CHAPLIN, 1998, p. 05) ou sentava-se ao lado dele junto à janela.

Charlie se divertia com a mãe, quando ela começava a narrar com gestos o que via pela janela (CHAPLIN, 1998, p. 61). Estas cenas de Hannah foram chamadas de “as pantomimas de Hannah na janela”, momentos dos mais estimulantes para o filho aprendiz. Ela ficava sentada na janela por horas, olhando as pessoas na rua e ilustrando o que via com as mãos e com a expressão facial.

(...) ficávamos sentados junto à janela, e ela me divertia, fazendo comentários acerca dos transeuntes que passavam lá embaixo. Se era um rapaz de andar saltitante ela dizia:

- *Aquele é o Sr. Hopandscotch. Vai fazer sua apostinha. Se tiver sorte hoje, amanhã compra uma bicicleta tandem de segunda mão, para passear com a namorada!*

Passava depois um sujeito, devagar, andando de má vontade:

- *Hum, aquele ali vai para casa jantar ensopadinho de carne com nabo, que ele detesta.*

E se passava alguém com ares de superioridade:

- *Aquele é um moço finíssimo, mas no momento está preocupado com um buraco que tem nos fundilhos das calças.*

Depois era um sujeito de andar ligeiro:

- *Este cavalheiro acaba de tomar Eno!*

E assim por diante, fazendo-me explodir em gargalhadas. (CHAPLIN, 1998, p. 61)

Durante o inverno, no sótão de *Pownall Terrace*, Charlie despertava e via um “fogo brilhando por sob a chapa do fogão, onde uma chaleira fumegava e um arenque ia sendo aquecido, enquanto a sua mãe preparava torradas”. Os prazeres das “calmas manhãs de domingo” eram a presença alegre de sua mãe, o “borbulhar da água fervente derramada no bule de barro”, enquanto Charlie lia seu semanário humorístico, relembra-se CHAPLIN, 1998, p. 04.

WEISSMAN, 2010, pp. 103 – 104 comenta que, como Hannah estava muito miserável nesta época, beirando seu definitivo colapso mental, “o seu mecanismo compensatório mais importante era a imaginação criativa”. O autor observa que Hannah, Sydney e Charlie “eram pobres, mas se divertiam” e que Hannah podia ter fracassado em seu plano romântico para fugir da pobreza operária mas seu persistente amor ao teatro ajudou-a a transcender a infelicidade e a miséria que a cercavam – e tornar a vida mais suportável. “A capacidade de rir face à tragédia era uma virtude muito valorizada na visão do mundo *cockney* e na cultura do teatro de variedades que a idealizava”. (WEISSMAN, 2010, p. 107).

Em março de 1903, Sydney Chaplin, aos 18 anos, partiu para o Cabo da Boa Esperança, na África do Sul, trabalhando no navio como camareiro e corneteiro. Entre 1902

até meio de 1903 ele viajou quatro vezes no navio *Kinfairns Castle* (ROBINSON, 2011, p.44).

A partir deste período, o estado mental de Hannah piorou.

Num domingo de maio de 1903, Charlie voltou para o pequeno sótão no *Pownall Terrace*, depois de dar uma volta pela rua. O quartinho estava sujo e bagunçado. Habitualmente, Hannah conseguia fazer com que aquela água-furtada se tornasse confortável, limpando-a e arrumando-a com ânimo e alegria. Mas naquele dia ela estava indiferente, calada, abatida. Hannah não tinha nada para oferecer ao filho. Por isso, ela insistiu muito para que ele fosse para a casa dos McCarthy para jantar. O filho, então, partiu com um sentimento de culpa por deixá-la sozinha (CHAPLIN, 1998, p. 06).

Afirma ROBINSON, 2011, p. 44, que no início de maio de 1903, após perder seu serviço de costureira, devido ao fato da fábrica ter tomado de volta a máquina de costura em que ela trabalhava, Hannah começou a negligenciar os cuidados com o quartinho onde viviam. Ela se tornava “crescentemente letárgica, desnutrida e apaticamente resignada” com a miséria e imundice do sótão, diz o autor.

Precisamente no dia 05 de maio de 1903, quando Charlie estava voltando para o quartinho, algumas crianças disseram-lhe que sua mãe havia enlouquecido: “A deliciosa diversão de Hannah à janela tinha passado ao terreno da loucura”, observa ROBINSON, 2011, p. 45.

No mesmo dia, Charlie acompanhou a mãe até a enfermaria de Lambeth. Ao se despedirem, Hannah lançou a Charlie um olhar que jamais foi esquecido por ele. E “entorpecido de tristeza” (CHAPLIN, 1998, p. 64), o solitário adolescente de 14 anos caminhou rumo ao sótão, recordando-se da mãe, de seu carinho e afeição, das guloseimas que ela sempre arranjava para os dois filhos. Quando chegou ao quartinho, encontrando na mesa um doce dado pela mãe no mesmo dia, chorou até ficar exausto emocionalmente e dormir como uma pedra (CHAPLIN, 1998, p. 64). Nos dias seguintes, saía de casa pela manhã e ficava fora o dia todo, arranjando algum jeito de se alimentar e fugindo da proprietária do sótão, para que ela não o encaminhasse para uma paróquia ou para a Escola *Hanwell*. (CHAPLIN, 1998, p. 65)

No segundo aniversário da morte de Charles Chaplin (pai), dia 09 de maio de 1903, Hannah foi internada no “*Cane Hill Asylum*”. Segundo WEISSMAN, 2010, p. 122, ela

viveria mais vinte e cinco anos, mas a data acima mencionada seria considerada como a data de sua “morte” simbólica, porque após este dia ela se tornou psicótica crônica pelo resto da vida. Naquela água-furtada, a alegre Hannah havia sido “simbolicamente enterrada”, diz o autor. Para Charlie, que futuramente criaria o Vagabundo em engraçados apuros semelhantes, “não havia nada de cômico na doentia sensação de que o universo estava desmoronando” (WEISSMAN, 2010, p. 114).

### **A Arte acolhe Charlie, o pequeno vagabundo.**

Sydney estava retornando de sua viagem à África do Sul pouco tempo depois de Hannah ser admitida na Lambeth Infirmary, em maio de 1903. Enquanto esperava o retorno do irmão, Charlie fez amizade com alguns cortadores de lenha, que trabalhavam em ruas estreitas perto da *Kennington Road*, conforme diz ROBINSON, 2011, p. 45. Eram “sujeitos de aspecto maltrapilho que ‘trabalhavam duro’ naquele galpão escuro, falavam baixinho, serrando e lascando madeira o dia todo, e arrumando as achas de lenha em feixes de meio pêni. Eu me encostava à porta aberta e ficava a olhá-los”, relata CHAPLIN, 1998, p. 65.

Charlie estava solitário e maltrapilho. Era um pequeno vagabundo *cockney*. Sydney chegou a tempo de “arrancar Charlie de seu pesadelo”. Na estação, Charlie esperava o irmão mais velho com uma aparência tão esfarrapada, roupas sujas e rasgadas, que Syd confundiu-o com um menino de cortiço que tentava ajudá-lo a carregar sua bagagem para ganhar um trocado e ficou surpreso quando o menino lhe disse: “Sydney, não está me reconhecendo? Sou Charlie!” (WEISSMAN, 2010, p. 116).

Sydney alimentou o irmão e supriu-o de roupas novas. E de sonhos também: Syd planejava deixar o mar, tornar-se ator e viver de teatro junto com seu “irmãozinho”, diz CHAPLIN, 1998, p. 68.

Sobre a ajuda do irmão neste período tão difícil, Chaplin afirmou que se Sydney não houvesse retornado, ele poderia ter se tornado um “ladrão nas ruas de Londres” e sido “enterrado em uma vala comum”. (WEISSMAN, 2010, p. 114).

Afirma ROBINSON, 2011, p. 26, que Sydney escreveu ao irmão, décadas depois, as seguintes palavras: “Esse sempre foi meu apuro infeliz, ou deveria dizer meu feliz apuro? Preocupar-me com sua proteção. Isso é resultado mais do que instinto paternal que fraternal...”. Agora, apesar da tristeza devido à loucura da mãe, Sydney e Charlie se uniram para serem artistas de teatro.

Enquanto Charlie teve empregos temporários, esporadicamente se arrumava, engraxava os seus sapatos, escovava a roupa, punha um colarinho limpo e ia para a “Agência Teatral Blackmore”, para procurar emprego no teatro. Um mês depois da chegada de Sydney, em 1903, Charlie recebeu o seguinte telegrama: “Favor comparecer à Agência *Blackmore, Bedford Street, Strand*”. (CHAPLIN, 1998, p. 70).

Vestindo seu terno novo, Charlie compareceu à entrevista. Ali, ofereceram-lhe participações em duas peças de teatro, “*Sherlock Holmes*” e “*Jim, A Romance of Cockayne*” (ROBINSON, 2011, p. 49). Charlie foi contratado como ator mirim imediatamente, para interpretar Billy, o pajem da primeira peça, na turnê que começaria em outubro de 1903. Todos na agência lhe sorriram e o receberam com muita gentileza. A Arte havia acabado de adotar o pequeno vagabundo *cockney*.

“Que acontecera? Parecia que o mundo de repente mudara, tomara-me nos braços com carinho e me adotara. (...) Fui para casa de ônibus, tonto de felicidade, e só então compreendi realmente o que me sucedera. Subitamente deixava para trás a vida de miséria e realizava um sonho tão desejado – um sonho em que minha mãe falara tanto, pelo qual anelara tanto. Eu ia ser um ator! Folheava sem parar a minha parte – estava encapada com um papel pardo, novo – o mais importante documento que jamais tivera em mãos, em minha vida. Durante o percurso do ônibus, compreendi que transpusera um limiar importantíssimo. Já não era mais um vagabundo dos bairros miseráveis; agora era um personagem do teatro. Tinha vontade de chorar. Os olhos de Sydney nublaram-se quando lhe contei o que acontecera.” (CHAPLIN, 1998, p. 71).

WEISSMAN, 2010, p. 112, observa que “a loucura que libertou Hannah de sua triste existência misericordiosamente libertou Charlie Chaplin da perspectiva de uma vida de trabalho braçal e permitiu a ele retomar sua interrompida carreira teatral”. Charlie escolheria, nesse momento, ser ator dramático no chamado “teatro legítimo”, não no tumultuado teatro de variedades que Hannah desaprovava veementemente, comenta o autor.

Já ROBINSON, 2011, p. 49, considera que subitamente a sorte de Charlie mudou, mas que também “iniciativa e determinação tiveram tanto a ver com essa mudança quanto a sorte”. E acrescenta que “alistar-se em uma agência teatral bem conhecida, como a Blackmore o era, deve ter exigido coragem do tímido e esfarrapado Charlie”.

Chaplin foi contratado para interpretar Billy, um pajem, no espetáculo *Sherlock Holmes* (escrito por William Gillete), e também o jornaleiro *Sammy*, no espetáculo *Jim, A Romance of Cockayne* (escrito por H. A. Saintsbury). Ambos os personagens, Sam e Billy, eram malandros da rua com sotaque *cockney*. Charlie já os havia interpretado na vida real: “Fazê-los no palco era moleza”, diz WEISSMAN, 2010, p. 117.

“*Jim, A Romance of Cockayne*” estreou em julho de 1903, mas logo encerrou sua temporada, pois não fez sucesso. Charlie recebeu muitos elogios e foi descrito pelo crítico de um jornal “um ator infantil brilhante e vigoroso” (CHAPLIN, 1998, p. 74).

Devido ao fracasso de *Jim, A Romance of Cockayne*, os ensaios de “*Sherlock Holmes*” se anteciparam. A estreia aconteceu em julho de 1903, no *Pavilion Theatre*. Segundo ROBINSON, 2011, p. 55, a experiência de Charlie como ator mirim deve ter sido uma “escola excepcional para um jovem a quem Hannah passara seu dom de observação”, diz o autor.

A companhia de *Sherlock Holmes* excursionou pela Grã-Bretanha, País de Gales, regiões industriais escocesas e nas Ilhas Britânicas. Ao fim da turnê, os irmãos Chaplin mudaram sua residência para a *Kennington Road* (CHAPLIN, 1998, p. 79). Em outubro de 1904 a mesma companhia ofereceu a Charlie seu antigo papel de Billy, em segunda turnê, que terminaria em abril de 1905 (ROBINSON, 2011, p. 695). Charlie completara 16 anos de idade.

Em 1905 Charlie participou da terceira turnê de *Sherlock Holmes*, e da quarta turnê do mesmo espetáculo no ano seguinte, com outra companhia itinerante (ROBINSON, 2011, p. 695).

Charlie finalizou a temporada como Billy com muitas conquistas. Além de trabalhar com o importante ator William Gillete em “*Holmes*”, participou de uma apresentação de gala, com o mesmo espetáculo, patrocinada pela família real em honra do rei da Grécia e do príncipe Cristiano da Dinamarca (ROBINSON, 2011, p. 63 ; WEISSMAN, 2010. p. 124). “Adotado” pela Arte, Charlie estava orgulhoso:

“A inebriante sensação de sucesso do ator de 16 anos de idade devia estar a anos-luz da sensação de vertigem impotente do garoto de 14 anos de idade ao subir aquelas escadas frágeis no número 3 de *Pownall Terrace* apenas dois anos antes. Ele conseguira muito em pouco tempo” (WEISSMAN, 2010, p. 124).

“ (...) Chaplin havia miraculosamente escapado de uma pena perpétua social de pobreza e trabalho braçal chegando ao *West End* (...). Seu pai estava em uma cova rasa. Sua mãe se juntara pouco antes aos mortos-vivos (...). A humilhação daquelas duas perdas devastadoras ajuda a explicar a grandiosidade compensatória com que o jovem Charlie se vestia e caminhava.” (WEISSMAN, 2010, p. 125).

Charlie poderia ter continuado no chamado “teatro legítimo” não fosse uma “demonstração de orgulho”. Ele fora convidado a fazer uma entrevista para participar de uma peça mas a entrevistadora, uma das grandes atrizes da época, chegou atrasada ao encontro e ainda disse orgulhosamente que estava ocupadíssima com uma excursão teatral, pedindo para que ele voltasse no dia seguinte. O jovem *cockney* se ofendeu, retorquiu friamente que não poderia aceitar nada fora da cidade e saiu intempestivamente, “com dignidade e sem emprego” (ROBINSON, 2011, p. 66).

O resultado de seu gesto impetuoso foi Charlie logo estrear como comediante pastelão, pois, sendo “*cockney* até a medula”, seu sonho de interpretar um belo e grande homem refinado do *West End* estava “além de seus dotes naturais”. “Talvez fosse mais apto a se apresentar para plebeus do que para reis”. Seu lugar, naquele momento, era o teatro de variedades, “tumultuado, barulhento e desordeiro”, como argumenta WEISSMAN, 2010, p. 127.

Após seu sucesso como Billy em *Sherlock Holmes*, Charlie passou por um breve período sem emprego. Nesse período de névoa e confusão, Charlie morava só e “iam e vinham prostitutas, ocasionais crises de bebedeira – mas nem vinho, mulheres ou música me prendiam o interesse por muito tempo. O que eu realmente queria era romance e aventura”, diz CHAPLIN, 1998, p. 87.

“Eu atingira aquela idade penosa e desagradável da adolescência, sujeito aos meus padrões emocionais. Era um adorador do temerário e do melodramático, um sonhador, um choramingas, insultando a vida e adorando-a, inteligência ainda em crisálida, mas já com súbitas erupções de amadurecimento. E nesse labirinto de espelhos deformadores eu errava, minha ambição funcionando em jorros intermitentes. A palavra “arte” jamais entrara na

minha cabeça ou no meu vocabulário. O teatro significava para mim apenas um meio de vida – nada mais”. (CHAPLIN, 1998, p. 86)

Enquanto Chaplin vivia esse momento de transição, Sydney havia chegado novamente de uma viagem no mar, onde trabalhou como corneteiro. Em viagens anteriores, ele havia feito comédia para os passageiros do navio, o que agradou a si próprio e à sua plateia. Empolgado pelo sucesso de seus concertos nos navios, ele decidira atuar no teatro de variedades e unira-se a uma companhia cômica, por intermédio de um anúncio num jornal. Syd começou a trabalhar na peça *Repairs*, escrita por *Wal Pink*. Não demorou muito, convidou Charlie para participar deste espetáculo, em março de 1906. Em maio, Charlie deixou a trupe de *Repairs* e passou a integrar a *Casey's Court Circus Company*, através de um anúncio de jornal, que solicitava garotos comediantes. Esta companhia tinha sucesso comprovado no teatro de variedades (ROBINSON, 2011, p. 67).

Segundo WEISSMAN, 2010, p. 138, *Casey's Court Circus* consistia de uma série de paródias de esquetes de teatro de variedades e circo do ponto de vista de quinze adolescentes do *East End* vivendo no mesmo beco. Participava também Will Murray, um comediante adulto com mais de vinte anos, que interpretava a *Sra. Casey*, travestido.

Na companhia teatral “*Casey's Court*” Charlie fez um número que parodiava um mágico chamado Dr. Walford Bodie, um hipnotizador e ventríloquo que fazia um show, onde realizava curas milagrosas. Alguns acreditavam nele e outros o consideravam uma farsa ou um charlatão. E Charlie, sempre demonstrando muita vontade de aprender, ensaiou muito o seu número, treinando os maneirismos de “*Bodie*”. Sua paródia fez muito sucesso (ROBINSON, 2011, p. 68).

Em 1906, quando Charlie tinha 17 anos e havia ficado em paz com sua incapacidade de fazer sucesso como ator dramático, “estabeleceria a base para toda a grande arte que ele iria produzir nos cinquenta anos seguintes, ao se formar como ator cômico”. (WEISSMAN, 2010, p. 135).

Esta formação foi composta por “aprender a cair com graça”, diz o autor. Isto significa aprender o repertório padrão da bufonaria básica, composta por deslizadas, pulos, saltos mortais, escorregadas, inclinações de cabeça, quedas de traseiro, saltos, saber enfiar o

pé em uma lata de tinta ou provocar catástrofes com uma escada de carpinteiro, “andar confiantemente na direção de uma parede” (WEISSMAN, 2010, pp. 136 - 137).

A bufonaria básica desenvolve uma série de aptidões corporais, que o jovem Charlie poderia muito bem realizar, pois era dotado de fantástica coordenação motora e dons acrobáticos. Charlie tinha aptidão e, além disso, também se esforçava muito para aperfeiçoar estas técnicas (que eram também técnicas de palhaços) de “interpretar a falta de jeito do teatro de variedades”. “Um movimento em falso trazia a perspectiva de ser alvo de vaias, senão de frutas e vegetais podres” (WEISSMAN, 2010, p.137).

“Pois uma coisa era ser instintivamente engraçado, em um esquema de tudo ou nada, e outra bem diferente ter uma sólida avaliação técnica de como as piadas são construídas, quais são seus mecanismos deflagradores e por que funcionam. Embora esses cliques de compreensão não substituíssem a natural capacidade de atuação e a imaginação criativa, a compreensão estrutural da técnica de atuação cômica permitiria a Chaplin experimentar com mais liberdade compondo piadas de dois passos e variando o tempo de sua apresentação cômica. Embora já fizesse piadas havia anos, pela primeira vez em sua carreira ele começava a compreender a comédia em um sentido estrutural. Consistindo em duas imagens incongruentes cujo choque inesperado leva à surpresa e ao riso emocional, a *gag* depende, para seu sucesso, de sua capacidade de apanhar a plateia desprevenida”. (WEISSMAN, 2010, p. 146).

Na estreia do “*Casey’s Circus*”, Charlie vestiu uma cartola com jornal dentro, para que encaixasse em sua cabeça. No meio da cena, o jornal caiu e quando ele vestiu a cartola, ela deslizou por cima de seus olhos e foi parar sobre o osso de seu nariz. A plateia veio abaixo e Charlie “aprendeu a valiosa lição de que não havia nada mais divertido do que a queda repentina da dignidade de um homem.” (MILTON, 1997, p. 45).

Chaplin, enquanto esteve junto à companhia *Casey’s Circus*, fez também uma farsa sobre um bandoleiro, Dick Turpin, além da paródia de *Bodie*. “O espetáculo era horroroso”, diz CHAPLIN, 1998, p. 87, mas ele tinha, através da peça, a “oportunidade de se exercitar como comediante”.

Charlie permaneceu no *Casey’s Circus* por quinze meses, aprendendo os fundamentos do pastelão, do burlesco, da sátira do teatro de variedades, “sem ter a mais remota ideia da base clássica de sua sólida educação cômica e de que o tipo de comédia rasteira que ele interpretava era considerado refinado por círculos intelectuais”.

(WEISSMAN, 2010, p. 147). A turnê de *Casey's Circus* terminou em julho de 1907 (ROBINSON, 2011, p. 70; p. 696).

## **Um período de fracassos**

CHAPLIN, 1998, p. 86, afirma que nessa época ficava se divertindo pelos salões de bilhar londrinos, pois anteriormente havia economizado dinheiro na temporada teatral de Londres. Charlie estava desempregado no segundo semestre de 1907, como pode-se supor através dos dados apresentados por ROBINSON, 2011, p. 70. Aos 18 anos, Charlie também obtinha ajuda financeira do irmão Sydney que, em julho de 1906, havia entrado para a companhia de Fred Karno, o maior produtor de esquetes cômicos do teatro de variedades.

Fred Karno era um ex-ajudante de bombeiro que subira na vida passando de apresentações de rua, acrobacia circense e espetáculos em espaços abertos para uma carreira como comediante de teatro de variedades. Tornou-se um empresário de comédias, com trinta companhias itinerantes por todo o mundo, os estúdios-sede *Fred's Fun Factory*, e um repertório de mais de vinte esquetes cômicos (WEISSMAN, 2010, p. 154).

A companhia de Karno, a *Speechless Comedians*, “era o suprassumo”, observa ROBINSON, 2011, p. 73. Seus comediantes representaram a “conjuntura e o ápice de várias tradições inglesas de pantomima. Havia, primeiramente, os palhaços daquela instituição teatral britânica, a pantomima de Natal”, complementa o autor.

Para LARCHER, 2011, p. 11, Karno era um visionário e um alquimista, que inventou um novo tipo de *show*, fundindo comédia e pantomima, numa época em que o *music hall* estava no seu apogeu.

Na Inglaterra, da mistura de pantomimas com o circo que havia originado um gênero de espetáculo combinando acrobacia, efeitos cênicos, narrativa e comédia, nasceu uma tradição teatral no fim do século XIX. Fred Karno herdou essa tradição (ROBINSON, 2011, p. 75).

Após desistir de ser um ator dramático, agora Charlie tinha a ambição de ser a atração principal no teatro de variedades. Ele vivia de maneira solitária, tipicamente juvenil, irresponsável e desregradamente. Decidiu trabalhar como comediante judeu solo.

Foi agendado para uma semana de apresentações não remuneradas, no *Foresters Music Hall*, onde o espetáculo da *Casey's Circus* havia feito muito sucesso (ROBINSON, 2011, p. 70).

O *Foresters* dava a artistas solo um ótimo ambiente físico e acústico para se comunicarem com a plateia, cuja grande maioria era composta basicamente por judeus ortodoxos. Apressadamente, Charlie criou seu número, vestindo-se de judeu, disfarçando sua juventude sob uma barba e criou piadas como humorista *stand-up* (WEISSMAN, 2010, p. 150), que além de não serem boas, tinham momentos antissemitas, o que ele só percebeu mais tarde. “Um ator não judeu tentar ser um comediante judeu para plateias judias era uma ideia arriscada e imprudente”, diz WEISSMAN, 2010, p. 150. Depois de duas piadas, a plateia começou a arremessar cascas de laranja, a bater os pés e vaiar. Foi uma experiência traumática e aterrorizante que ele nunca esqueceria. Quando saiu do palco, não esperou para ouvir a sentença da administração do teatro, tirou sua maquiagem, saiu do teatro correndo e nunca mais voltou (WEISSMAN, 2010, p. 152).

CHAPLIN, 1998, p. 90, comenta que quando o fiasco no *Foresters* aconteceu, ele ficou aliviado por Sydney estar viajando e não ter que “passar a vergonha de contar o que sucedera”. Naquele momento, Charlie percebeu que não era um comediante de comunicar-se com a plateia no estilo *stand-up*.

Seu campo fértil na arte era a linguagem do *clown* e o humor gestual da pantomima.

A experiência no *Foresters* ajudou a instilar em Charlie um eventual desgosto pela atuação ao vivo. Chaplin diria, futuramente, que “apesar de ser um bom comediante no palco, ele não tinha aquele quê de provocação que um comediante precisa ter quando fala com o público” (ROBINSON, 2011, p. 71).

Pouco tempo depois, Charlie escreveu um esquete cômico chamado *The Twelve Just Men*, que fora vendido a um patrocinador. O jovem artista foi contratado para dirigir sua peça, os ensaios começaram, mas o patrocinador desistiu de repassar sua verba poucos dias depois. O projeto foi abandonado. Charlie não teve coragem de dizer isso ao elenco e pediu para Sydney informar aos atores o que havia acontecido, diz ROBINSON, 2011, p. 71.

Depois desse período de fracassos, Charlie recebeu uma ótima notícia de Sydney, em fevereiro de 1908. O Sr. Karno gostaria de falar com ele (CHAPLIN, 1998, p. 92).

## ***Jimmy e o Bêbado Elegante***

Por mais que Sydney pedisse a Karno que contratasse o irmão, o empresário da comédia londrina recusava. O jovem Charlie, aos 18 anos, era muito novo e inapropriado para o tipo físico que Karno procurava para seus papéis (ROBINSON, 2011, p. 78). Mas depois de muito insistir, Sydney convenceu-o a fazer uma entrevista com seu irmão.

Fred Karno relatou futuramente que no dia da entrevista, Syd teria chegado acompanhado “de um jovem franzino, pálido, de expressão triste, parecendo subnutrido e assustado”. Pareceu-lhe tímido demais para fazer parte de suas “comédias vigorosas”. Como não queria desapontar Sydney, Karno deu uma chance a Charlie, diz WEISSMAN, 2010, p. 149.

CHAPLIN, 1998, p. 93, conta que estava confiante nesta primeira conversa com o “*Patrão*”. Quando Karno observou que dezessete anos era muito pouca idade para fazer parte de suas comédias, diz o autor, (na realidade Charlie tinha dezoito anos), Charlie encolheu os ombros sem hesitação e disse que aquela era “uma questão de maquiagem”. Karno, ainda desacreditando da capacidade de Charlie, combinou com ele que faria um papel no espetáculo *The Football Match (O Jogo de Futebol)*, uma comédia pastelão, que estrearia uma semana depois. Este seria o seu teste. Se o “*patrão*” e a plateia gostassem de Charlie, ele seria contratado por um ano (CHAPLIN, 1998, p. 93).

O papel de Charlie era de um vilão que tenta sem sucesso subornar o goleiro de futebol para entregar a partida decisiva de seu time. O esquete começa no local de treinamento, ao estilo de um ginásio, com sacos de boxe, barras paralelas, halteres e bolas de ginástica. “*Stiffy*”, o goleiro, era o personagem mais engraçado, cheio de invenções cômicas verbais e não verbais. Charlie decorou o texto e preparou seu personagem em *The Football Match* cuidadosamente, “utilizando tudo o que *Lily Harley* havia ensinado a ele”, comenta WEISSMAN, 2010, p. 156. No dia da estreia, o jovem comediante, traumatizado pelo fracasso de seu solo no Foresters Music Hall, estava com os “nervos tensos como uma mola de relógio” (CHAPLIN, 1998, p. 93):

“A música começou! Ergue-se o pano! No palco, um coro de homens, a fazer exercícios ginásticos. Saíram afinal, deixando o palco vazio. Avancei, dentro de um caos emocional. A gente ou se ergue à altura das circunstâncias, ou sucumbe. No momento em que pisei no palco senti-me aliviado, tudo clareou. Entrava de costas para o público – idéia minha. Pelas costas parecia impecável, de fraque, cartola, bengala e polainas – um típico vilão eduardiano. Aí me virava, mostrando o nariz vermelho. Houve risos. Tornei-me assim simpático ao público. Encolhi os ombros, melodramaticamente, estalei os dedos e atravessei o palco, tropeçando num haltere. Minha bengala enganchou-se num *punching bag*, que foi lá e veio, e na volta me bateu no rosto. Rodopiei, e a bengala me atingiu no lado da cabeça. O público gargalhava. (...) No meio dos meus tropeços minhas calças começaram a cair. Eu perdera um botão. Comecei a procurá-lo. Apanhei qualquer coisa imaginária e a atirei fora, indignado (...). Tudo isso (...) sem ensaios. (...) Quando caiu o pano, eu sabia que me saíra bem. (...) Nessa noite fui a pé para casa, para relaxar os nervos. (...) tinha vontade de chorar de alegria.” (CHAPLIN, 1998, p. 94).

Quando suas calças caíram, Charlie inclinou-se para pegar “o que parecia ser um pequeno disco com um floreio desajeitado feito para aumentar a expectativa de nudez iminente e, examinando o objeto encontrado, observou: “*Malditos amadores!*”, relata WEISSMAN, 2010, p. 158.

O público adorou. Ele conquistara a casa improvisando em jogadas cômicas, aproveitando cada *gag* isolada, reforçando-as com expressões faciais e reações. O ator Harry Weldon, que fazia o papel do goleiro *Stiffy* no mesmo espetáculo, presenciou muito surpreso o que havia acontecido: nunca em *The Football Match* o público tinha gargalhado antes de sua entrada como *Stiffy* (WEISSMAN, 2010, p. 158 ; CHAPLIN, 1998, p. 94).

Charlie foi contratado por Fred Karno pela primeira vez em fevereiro de 1908 (ROBINSON, 2011, p. 696). Durante o ano, sua companhia itinerante excursionou com os espetáculos *The Football Match* e *Mumming Birds* (“Pássaros silenciosos”), um espetáculo criado por Fred Karno em 1904. Sua inspiração foi caricaturar alguns dos piores espetáculos da época, em cartaz. “Tornou-se o espetáculo mais popular e duradouro da história do *vaudeville* e foi encenado durante quarenta anos em teatros de todo o mundo”, afirma MILTON, 1997, p. 47.

*Mumming Birds* era um *show* dentro de um *show*. Seu cenário era o palco de um pequeno teatro de variedades, com dois camarotes de cada lado, diz ROBINSON, 2011, p. 84. A cena começava com uma música, enquanto uma garota mostrava o camarote inferior (à esquerda do público) a um cavalheiro idoso e seu sobrinho. Em seguida, entrava no

pequeno teatro o personagem do Bêbado, um espectador alcoolizado desesperadamente tentando parecer sóbrio ao longo do *show*.

Na primeira *gag* do “Bêbado Elegante”, ele tirava a luva da mão direita, dava uma gorjeta para a moça e depois, esquecendo-se que já tinha tirado a luva, tentava tirá-la de novo (ROBINSON, 2011, p. 84). Depois, em outra *gag*, tentava acender seu charuto em uma luz elétrica na lateral do camarote. Um espectador estende-lhe uma caixa de fósforos, para ajudar o Bêbado. Ao tentar inclinar-se para pegá-la, o Bêbado caía do camarote, dando “um mergulho somado a uma cambalhota com precisão acrobática e acaba escarrapachado no palco que ele irá ocupar repetidamente ao longo da noite – no momento exato em que a abertura chega aos acordes finais”, descreve WEISSMAN, 2010, p.168.

Então, o show (dentro do show) começava. Os quadros eram um pior que o outro: um cantor de baladas sem graça, uma vocalista fora do tom, mágicos fracassados, acrobatas desajeitados, atores sem talento recitando poemas melodramáticos, malabaristas ineptos, um quarteto de vozes masculinas e outros, conforme descreve WEISSMAN, 2010, p. 169.

O último número de “*Mumming Birds*” chamava-se “Marconi Ali, o Turco Terrível”. Era um lutador raquítico, um homem oprimido por um enorme bigode, que ofertava um prêmio de duzentas libras a quem lutasse com ele e vencesse, diz ROBINSON, 2011, p. 84.

Ao longo dos quadros, o Bêbado Elegante, sentado em no camarote do teatro, faz uma série interminável de interferências às apresentações e expressões caricatas de: desdém, desgosto, tédio, fúria, bufadas, roncões, arremesso de elementos e “outras indignidades imagináveis que um espectador bêbado é capaz de infligir a um conjunto de quadros de variedades uniformemente patéticos”, comenta WEISSMAN, 2010, p.168. O bêbado interferia em tudo que estivesse acontecendo no palco, perturbando e fazendo barulho. Esta era a graça de “*Mumming Birds*”. No fim, o Bêbado Elegante vence o Turco Terrível fazendo-lhe cócegas e, então, a noite se encerra com todo o elenco num “clímax de desordem cômica”, completa WEISSMAN, 2010, p. 169.

Em 1909, o jovem ator Chaplin insistiu com o patrão por uma chance de interpretar Stiffy, de “*Football Match*”, às vésperas de estrear no Oxford, o mais importante teatro de variedades de Londres (WEISSMAN, 2010, p. 162). Fazer sucesso no Oxford permitiria que Charlie cobrasse um salário mais alto e eventualmente criasse seus próprios esquetes, o

que seria maravilhoso para ele. Karno deu a oportunidade. Mas no dia da estreia Charlie teve uma laringite causada por sua ansiedade antecipatória e, por isso, não pôde ser ouvido pela plateia. Desapontado, o “Chefe”, que não tinha tato nem simpatia para ajudar artistas nervosos e, sim, uma lendária crueldade nestas ocasiões, informou ao jovem ator que “ele havia fracassado”, diz WEISSMAN, 2010, p. 163.

“Chaplin não estava enfrentando uma casa particularmente agressiva no Oxford na grandiosa oportunidade de sua primeira noite como Stiffy. Estava enfrentando demônios interiores que não entendia plenamente. Estava prestes a conseguir o que ele, consciente ou inconscientemente, equiparava à fama que escapara à sua mãe com laringite e caprichosamente abandonara seu pai alcoólatra. Como criança impressionável, ele testemunhara cada deboche humilhante deles, a dela no Aldershot Canteen e a dele em sua aparição no espetáculo beneficente no Horns Assembly Rooms. Ele sabia o que significava para um artista morrer no palco pela perda de sua plateia.” (WEISSMAN, 2010, p. 163).

Houve uma segunda chance para Charlie interpretar Stiffy. Apesar de recorrer ao médico, fazer inúmeros gargarejos e chupar muitas pastilhas para garganta, para a sua grande tristeza, sua garganta não estava se recuperando da laringite e da rouquidão. No camarim, Fred Karno decidiu que ele não poderia apresentar e o substituto foi convocado a vestir o figurino de Stiffy. Charlie ficou amargamente desapontado, conforme mostram suas recordações (CHAPLIN, 1998, p. 110).

Sydney, que sempre fora um protetor de Charlie, teve uma ideia genial: Charlie, enquanto se recuperava da laringite, poderia imediatamente retornar ao papel do Bêbado Elegante de *Mumming Birds*, que fazia muito sucesso. Era um papel que Charlie conhecia e que não tinha fala. O Patrão concordou. Além de desviá-lo da obsessão de interpretar Stiffy, o papel do Bêbado Elegante era “sob medida” para Charlie, diz WEISSMAN, 2010, p. 166.

“Como Syd bem sabia, seu irmão observava alcoólatras, e praticava seus maneirismos e seu andar desde que Charlie mostrara a Lily pela primeira vez os passos de Rummy Binks em sua água furtada da Methley Street dez anos antes”, observa WEISSMAN, 2010, p. 166.

“Para Chaplin, o papel do bêbado constrangedor ofereceu uma oportunidade para conseguir uma vitória e marcar um ponto. As plateias adoraram seu bêbado cômico. Mas elas pareciam ignorar o fato de que era o seu próprio comportamento que ele satirizava. Após um

ano testemunhando plateias alternando-se entre perturbações ébrias e interferências agressivas nas apresentações, Chaplin não carecia de experiências a partir das quais tirar material para sua caracterização. Tendo recebido uma chuva de dinheiro e aplausos em Aldershot como um substituto de Lily quando foi expulsa do palco por aqueles mesmos bêbados, ele conhecia a imprevisível crueldade das plateias do teatro de variedades. Se elas sentiam qualquer vulnerabilidade ou fragilidade – como uma voz falhando –, podiam atacar como uma alcateia. Fazendo pantomima, Charlie estava seguro. Qualquer ansiedade de apresentação que pudesse sentir não seria revelada por uma voz falhando. Ademais, ao interpretar um membro da plateia ele se transformava em agressor, em vez de vítima, Duplamente protegido, Chaplin abraçou com gosto o papel de um idiota irritante cujos caprichos ébrios podiam arrasar o número de um artista de teatro de variedades.” (WEISSMAN, 2010, p. 167).

Durante o ano de 1910, aos 21 anos de idade, Charlie passou a atuar também nos espetáculos “*Skating*” (ROBINSON, 2011, p. 85) e “*Jimmy, the Fearless*” com a *Karno’s Speechless Comedians*.

Em “*Jimmy, the Fearless*” (“Jimmy, o destemido”), a cena inicial abria com o cenário de uma sala de visitas, onde os personagens da mãe e do pai do jovem Jimmy esperavam por ele. Jimmy era interpretado por Chaplin. O personagem do jovem sonhador chegava muito tarde em sua casa, explicando aos pais que estava com um “rabo de saia”. Na cena seguinte, Jimmy e os pais sentam-se em uma mesa para cear. Durante esta ceia, Jimmy pega uma novela barata do bolso e a lê avidamente, enquanto come. A cena, então, passa por transformações espetaculares e Jimmy passa a sonhar. Ele se imagina em montanhas, onde se encontra com facínoras e, após uma feroz luta, resgata uma donzela. Depois vai a uma mansão com sua amada. Aos poucos, vai acordando do sonho e se vê prestes a tomar uma surra do pai, na mesa da ceia, descreve ROBINSON, 2011, p. 86.

Charlie não quis o papel, por alguma razão. Stanley Jefferson, o futuro clown Stan Laurel, da dupla de clowns *O Gordo e o Magro*, que fazia parte da companhia de Karno, assumiu o personagem de Jimmy. Quando Charlie assistiu ao espetáculo, voltou atrás e quis fazer o papel do jovem sonhador, como relata seu colega de teatro:

“E o fez. Não, eu não fiquei triste com isso. Para mim, Charlie era, é e sempre será o maior comediante do mundo. (...) Charlie amava representar Jimmy, e a memória do papel e da produção permaneceram com ele por toda a vida, eu acho. Dá para ver *Jimmy, the fearless* em todos os filmes. (...) Sempre acho que aquele pobre, corajoso e sonhador Jimmy cresceu e se tornou O Vagabundo.” (ROBINSON, 2011, p. 86).

Jimmy era um adolescente sonhador viciado em ler romances baratos cuja ânsia escapista de romance e aventura era sempre estraçalhada por duras lembranças da realidade de sua vida operária. Esse mecanismo do sonhador pontuado por despertares frustrados de sonhos acordados seria utilizado por Chaplin futuramente em muitos de seus filmes, com resultados hilariantes, opina WEISSMAN, 2010, p. 174.

*Jimmy, the fearless* foi um sucesso e Charlie foi muito elogiado. Por isso, Alfred Reeves, gerente de turnê de Karno<sup>2</sup>, “foi ao camarim depois do número e perguntou a Chaplin se ele queria ir para a América. ‘Com muito gosto, se o senhor me levar’, foi a resposta”. Quando Reeves lhe disse que conversaria com Karno a respeito do assunto, o jovem ator, “limpou a maquiagem do rosto e um grande sorriso iluminou-lhe o semblante”. (ROBINSON, 2011, p. 90).

Em setembro de 1910, Charles Chaplin embarcou pela primeira vez nos Estados Unidos apresentando-se junto à companhia de Fred Karno (WEISSMAN, 2010, p. 171). Stanley Jefferson, que também fora para a turnê americana organizada por Alf Reeves, relata que quando os jovens e animados atores estavam avistando a terra do navio, na primeira turnê, Chaplin correu até a murada, tirou o chapéu, acenou com ele e gritou, autoconfiante:

“ ‘América, estou indo conquistar você! Todos os homens, mulheres e crianças terão nos lábios o meu nome – Charles Spencer Chaplin!’. Todos o vaiamos afetuosamente, ele fez uma mesura muito formal para nós e se sentou novamente. Anos depois, sempre que encontrava algum da velha trupe [de Karno], essa era a única coisa daquela época de que lembrávamos melhor e costumávamos ficar encantados com como Charlie estivera certo.” (Stan Laurel, em WEISSMAN, 2010, p. 171).

Para a turnê americana, Fred Karno havia escrito e ensaiado um novo número, intitulado *The Wow-Wows* (ou *A Night in a London Secret Society*). A primeira cena acontecia em um acampamento de verão, onde cambistas resolviam se vingar do sovina Archie, criando uma sociedade secreta falsa. A segunda cena satirizava as absurdas cerimônias de iniciação de tais organizações enigmáticas. O elenco e Alf Reeves consideravam este espetáculo bobo e ineficaz. Não fez sucesso. No entanto, Charlie salvou

---

<sup>2</sup> Anos depois, Alf Reeves faria parte da equipe do Estúdio Chaplin, em Hollywood.

a peça do desastre completo com sua atuação, como demonstraram os noticiários da época (ROBINSON, 2011, p. 90).

Entre outros esquetes, a companhia de Karno apresentou *Mumming Birds* nos Estados Unidos, com um novo título: “*A Night in an English Music Hall*”. Chaplin como o Bêbado Elegante era elogiado em cada teatro por onde passava. Ele era considerado por Fred Karno um jovem pouco amável, convencido e retraído, ocasionalmente falante, mas em geral sorumbático e pouco sociável (ROBINSON, 2011, p. 79). No entanto, segundo Stanley Jefferson, Charlie era muito tímido, desesperadamente tímido, incapaz de se misturar às pessoas “se elas não viessem até ele oferecer sua amizade” (ROBINSON, 2011, p. 80).

A primeira turnê americana terminou e a companhia retornou à Inglaterra em junho de 1912. Entre julho e agosto, excursionou pela França e pelas Ilhas do Canal. Em outubro, a trupe retornou aos EUA em segunda turnê (ROBINSON, 2011, p. 697).

Chaplin estava com 23 anos de idade. *A Night in an English Music Hall (Mumming Birds)* foi o espetáculo que o tornou famoso no país. Por onde passava, impressionava o público com seu talento (ROBINSON, 2011, p. 96).

Mack Sennett, o diretor da *Keystone Film Company* assistiu Chaplin como o Bêbado Elegante (ROBINSON, 2011, p. 101) e convidou-o para trabalhar como ator de comédias em filmes mudos, para substituir um dos comediantes desta companhia.

Sennett foi um pioneiro das comédias de cinema mudo, formulou os princípios de direção deste gênero (ROBINSON, 2011, p. 104) e, em agosto de 1912, passou a dirigir e produzir comédias do *Keystone Studio*, na Califórnia. Levou consigo amigos do seu primeiro estúdio, o *Biograph*: Fred Balshofer (gerente), Mabel Normand, Fred Mac, Ford Sterling (atores e comediantes), e Henry Lehrman, que dirigiria a segunda unidade do estúdio. Em 1913 o Keystone produzia cerca de oito curtas-metragens por mês, diz LARCHER, 2011, p. 17.

Chaplin recebeu um telegrama dos proprietários da *New York Motion Pictures Company*, que possuía quatro empresas de cinema, entre elas a *Keystone Film Company*. Os proprietários, Adam Kessel e Charles Baumann, telegrafaram a Charlie pedindo-lhe que comparecesse ao escritório deles em Nova York. Ao receber o telegrama, Chaplin pensou que uma tia rica, moradora de algum lugar dos Estados Unidos, havia falecido e que ele

herdaria uma fortuna, diz CHAPLIN, 1998, p. 134. Ficou desapontado quando viu que aqueles homens eram produtores de filmes. Ao mesmo tempo, o convite para trabalhar como ator cinematográfico foi uma surpresa, diz o autor. Mesmo sem ter um tremendo entusiasmo pelas comédias da Keystone, ele compreendia o valor que elas teriam do ponto de vista de sua publicidade pessoal. “Um ano de tal atividade e eu poderia voltar para as variedades como um astro de categoria internacional.”, dizia o jovem Charlie (WEISSMAN, 2010, p. 197).

Charles Chaplin deixou a Cia. de Fred Karno em novembro de 1913 (ROBINSON, 2011, p. 697 e p. 99). Estava intranquilo por desligar-se de seus companheiros e profundamente triste com a ideia da separação, diz em suas memórias (CHAPLIN, 1998, p. 136).

No entanto, fez as pazes com a incerteza e assinou um contrato de 150 dólares semanais durante os primeiros três meses e 175 dólares semanais pelos restantes nove meses de trabalho na *Keystone Company*, com todas as despesas pagas. Numa carta escrita a Sydney (transcrita na íntegra por ROBINSON 2011, pp. 98 – 99), Charlie conta as novidades do novo emprego e supõe que trabalharia por lá durante cinco anos e depois, eles ficariam independentes pelo resto da vida.

Com relação à mãe de Chaplin, ela havia sido transferida do *Cane Hill Asylum* para uma clínica particular, a *Peckham House*, em setembro de 1912, através da contribuição financeira dos filhos (ROBINSON, 2011, p. 97).

## **O Adorável Vagabundo conquista o mundo**

Os filmes da Keystone derivavam do *vaudeville*, do circo, dos esquetes cômicos do teatro de variedades e da realidade americana do início do século XX (ROBINSON, 2011, p. 105). O material de suas comédias era a “caricatura das alegrias e terrores ordinários da vida cotidiana”, em ruas selvagens e poeirentas, armazéns e lojas de ferragens, dentistas, restaurantes, salões de beleza, vestíbulos de hotéis baratos, estradas de ferro e automóveis,

homens com chapéu coco, crianças mimadas e cachorros perdidos (ROBINSON, 2011, p. 105).

As comédias da Keystone eram feitas numa atmosfera criativa para atores cômicos e escritores de *gags*, através da improvisação. Os atores trabalhavam muito rapidamente, faziam muitos filmes cujas ações essenciais eram colisões, batidas, quedas na água e pancadas, afirma MAST, 1979, p. 44.

As *gags* marcantes dessas comédias eram a perseguição cômica e as caçadas enlouquecidas pelos *Keystone Kops* (os policiais), numa “perturbadora procissão de vans de polícia”, motocicletas, bicicletas, carrinhos de bebê, calhambeques e latas velhas, hidrantes jorrando água. No universo mecânico extravagante da “*Krazy Keystone Comedy*”, os palhaços de Sennett eram reduzidos à “escala de formigas e ao status robótico de brinquedos acelerados”, sem tempo para comédia de personagens sutis, comenta WEISSMAN, 2010, p. 210.

Ao chegar em Los Angeles, ansioso e entusiasmado, Chaplin alojou-se num hotel e certa noite foi assistir a um espetáculo teatral. Por acaso, encontrou-se com a comediantes *keystone* Mabel Normand e com o diretor Mack Sennett. Este ficou chocado ao verificar que o ator recém-contratado era tão jovem. Apesar de Charlie ter vinte e três anos, parecia ter dezoito. Sennett, preocupado, pensou ter contratado um homem muito mais idoso, recorda-se CHAPLIN, 1998, p. 136.

“Mack Sennett não tentou disfarçar suas reticências quanto à aparente inexperiência juvenil do seu novo astro. ‘O que eu tinha visto em Nova York era um hábil, experiente, turbulento e cruel comediantes de meia idade de teatro de variedade inglês. Em Los Angeles eu encontrei um garoto’. Mack temia ter caído na armadilha de um custoso contrato de um ano com um comediantes adolescente verde.” (WEISSMAN, 2010, p. 208).

No dia seguinte, o “inglesinho” compareceu no estúdio mas, subitamente, sentiu-se dominado pela timidez e voltou um pouco pelo caminho, colocando-se a uma distância maior. Por meia hora ficou observando a movimentação das pessoas ali dentro. Decidiu voltar para seu hotel. Assim, por mais dois dias, chegou até as proximidades do estúdio, vacilou junto aos portões do estúdio *Keystone* mas não teve coragem de entrar. “O problema de entrar lá e encarar todos que ali trabalhavam tornou-se insuperável”, diz CHAPLIN, 1998, p. 137.

“As reservas de Chaplin não eram apenas por dar adeus ao grupo de amigos e compatriotas com os quais havia trabalhado e excursionado em uma terra estrangeira por três anos. Não estava inseguro apenas por passar de veterano experiente e astro estabelecido a um garoto novo no pedaço não testado e além de tudo estrangeiro. (...) Profissionalmente falando, Chaplin estava passando de um ramo hegemônico estabelecido e respeitado da profissão teatral para o que ainda era visto com desprezo como uma forma menor e vulgar de entretenimento de massa barato. No final de 1913, a florescente indústria cinematográfica americana de fato estava começando a sair da sua infância artística – um desenvolvimento no qual o próprio Chaplin seria importante – mas essa não era uma noção que pudesse consolar o astro do teatro de variedades de 24 anos de idade que vacilava junto ao portão naquele mês de dezembro. (...) Chaplin ainda tinha traços de um preconceito popular comum entre frequentadores de teatro de classe média e também muitos atores: o de que trocar uma carreira teatral consolidada pelos filmes era suicídio profissional.” (WEISSMAN, 2010, pp. 196-197).

Após o sumiço do “inglesinho”, o próprio Mack Sennett ligou para ele perguntando a razão do seu sumiço. Charlie deu uma desculpa qualquer mas compareceu no dia seguinte, “arrastando a si mesmo pelo colarinho”, observa WEISSMAN, 2010, p. 199.

Um dos atores do estúdio Keystone, Chester Conklin, descreveu o novo integrante da companhia cinematográfica, durante o seu período de adaptação, como “um camaradinho sério, curioso, sempre escutando, observando e não falando nada a não ser para fazer algumas poucas perguntas pertinentes e profissionais. Ele observava todo mundo o tempo todo”, disse Conklin (WEISSMAN, 2010, p. 213).

No estúdio, Sennett mostrou a Charlie os cenários, para que ele observasse os atores trabalhando. Depois, explicou-lhe o método de trabalho no Keystone. Não havia um roteiro, a equipe pegava uma ideia, seguia a sequência natural dos acontecimentos, até que aconteceria uma perseguição (CHAPLIN, 1998, p. 138).

“Seu método era edificante, mas eu odiava as correrias. Isso desperdiçava a personalidade de um artista. Por pouco que eu soubesse acerca do cinema, sabia que nada supera ou transcende uma personalidade. Nesse dia, fui de cenário em cenário, a fim de observar como as companhias trabalhavam” (CHAPLIN, 1998, p.138).

“Durante os dias em que troquei pernas pelo estúdio, (...) encontrava-me com Sennett, ao cruzar um palco, mas via que ele então olhava para mim com um ar preocupado. (...) Se por acaso ele me via e sorria, minhas esperanças floresciam. O resto da companhia tinha o ar de quem esperava para crer.” (CHAPLIN, 1998, p. 139).

O primeiro filme que Chaplin fez na Keystone foi “*Carlitos Repórter*” (“*Making a Living*”, 1914), dirigido por Henry Lehrman. Seu personagem era um repórter, vestindo um fraque, um chapéu alto e um bigode de pontas viradas para cima.

Chaplin estava ansioso por oferecer sugestões, propor incidentes cômicos na história e uma série de contribuições pessoais. Após a edição, ficou frustrado com os cortes feitos de suas graças. Henry Lehrman confessara anos depois que tinha cortado tais cenas porque “Charlie estava se revelando sabido demais”, diz CHAPLIN, 1998, p. 141.

Lehrman supostamente havia descartado do filme as cenas engraçadas de Chaplin por vingança, porque o “inglesinho determinado” inocentemente oferecia ajuda para as *gags* do seu filme, “inclusive sugerindo elementos divertidos aos outros integrantes do elenco”, argumenta WEISSMAN, 2010, p. 217.

Mack Sennett ficou decepcionado com a atuação de Chaplin em *Carlitos repórter*. Para tentar acalmar os seus sócios em Nova York, dizia que o jovem ainda não havia acertado o personagem, a maquiagem e o figurino, não havia desenvolvido a sua identidade. E Chaplin, muito desapontado, confidenciou ao colega de estúdio Chester Conklin que iria largar seu emprego, pois não estava dando conta da velocidade da produção dos filmes e que não sabia o que estava fazendo ali. Conklin tentou animar o “inglesinho”, dizendo-lhe palavras encorajadoras, para que ele “levantasse a cabeça, pois seria grande no cinema. As críticas não passavam de desatino. Ele tinha futuro”. Mas o colega dissera isso tudo por piedade, pois na verdade não acreditava em Charlie, conforme diz WEISSMAN, 2010, p. 218.

Uma semana depois do fracasso de *Carlitos repórter*, Sennett trabalhava com um cenário de saguão de hotel, ao lado de Mabel Normand. Chaplin não tinha nada a fazer e colocou-se onde Sennett podia vê-lo. O diretor mandou-o arranjar uma caracterização cômica, pois precisava “de umas graças” ali. Chaplin e os outros atores iniciariam uma improvisação naquele cenário, recorda-se CHAPLIN, 1998, p.141.

A equipe não estava trabalhando por causa de uma forte chuva naquela tarde. Alguns dos atores estavam escondidos no camarim masculino apostando cervejas em um jogo de baralho, enquanto Charlie vagava pela sala, pálido e preocupado. Tomando algo emprestado de seus colegas – calças largas de Roscoe Fatty Arbuckle, os sapatos enormes de Ford Sterling, a apertada casaca de Charlie Avery, o “chapéu coco apertado” do sogro de

Roscoe, um bigode aparado de Mack Swain e uma bengala de bambu flexível – Chaplin vestiu estas roupas e ficou improvisando seu personagem, afirma WEISSMAN, 2010, p. 218.

“Eu não tinha a menor idéia sobre a caracterização que iria usar. Mas não tinha gostado da que apresentara como repórter. Contudo, a caminho do guarda-roupa, pensei em usar umas calças bem largas, estilo balão, sapatos enormes, um casaquinho bem apertado e um chapéu coco pequenino, além de uma bengalinha. Queria que tudo estivesse em contradição: as calças fofas com o casaco justo, os sapatos com o chapeuzinho. Estava indeciso sobre se devia parecer velho ou moço, mas lembrei-me de que Sennett esperava que eu fosse mais idoso e, por isso, adicionei ao tipo um pequeno bigode, que pensei, aumentaria a idade sem prejudicar a mobilidade da minha expressão fisionômica. Não tinha idéia, igualmente, sobre a psicologia do personagem. Mas no momento em que assim me vesti, as roupas e a caracterização me fizeram compreender a espécie de pessoa que era. Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido. Estava totalmente definido. Quando cheguei em frente de Mack, entrei no personagem, andando em passos rápidos, girando a bengalinha diante dele. Incidentes e idéias cômicas vinham em tropel à minha mente.” (CHAPLIN, 1998, pp. 141-142).

O figurino do Vagabundo é muito semelhante aos trajes usados no *music hall* britânico, cujos comediantes usavam roupas que assentam grotescamente, “chapéus pequenos, bigodes repugnantes e bengalas rodopiantes”. O Vagabundo levou um ano ou mais para se desenvolver em suas completas dimensões e, mesmo assim, continuaria a se desenvolver pelo resto de sua carreira, observa ROBINSON, 2011, p. 113.

“ ‘Meu personagem era diferente e desconhecido dos americanos, desconhecido até mesmo para mim’. Embora essa afirmação não seja inteiramente verdadeira, a observação de Chaplin não se pretendia tímida nem envolver em mistério o personagem. Ele sabia que a herança cultural e a psicologia do Adorável Vagabundo podiam ser identificadas em suas próprias raízes *cockneys*.” (WEISSMAN, 2010, p. 222).

“A ideia de ser preciso, muito delicado em relação a tudo era algo que gostava. Me fazia parecer engraçado. Existe aquela pobreza nobre, serena, nos *cockneys* que imitam os que são melhores que eles. Cada vendedor de tecidos e balconista de bar quer ser uma pessoa elegante e bem-vestida. Então, quando eu tropeçava em uma guia de cachorro e enfiava a mão em uma escarradeira, sabia instintivamente o que fazer. Tentava esconder isso. Isso gritava – o simples fato de que eu não queria que ninguém visse. Eu nunca pensei no vagabundo em termos de apelo. Ele era eu mesmo, um espírito cômico, algo dentro de mim que dizia que eu tinha de expressar isso. Eu me sentia livre (...). Isso era o melhor.” (Charles Chaplin, em WEISSMAN, 2010, p. 222).

A situação do filme “*Carlitos no hotel*” era: a personagem de Mabel se metia em complicações com seu marido e um amante. E no saguão do hotel, Carlitos pretendia passar-se por um dos hóspedes quando, na realidade, era um vagabundo, desejoso de estar ali apenas para se abrigar por algum tempo. Por trás da câmera, formou-se uma multidão e todos começaram a rir, conta CHAPLIN, 1998, p. 142.

Provavelmente, a primeira aparição do Vagabundo no estúdio Keystone ocorreu em *Carlitos no hotel*. No entanto, o filme *Corrida de automóveis para meninos (Kid Auto Races at Venice)*, o segundo com o Vagabundo, foi lançado primeiro, em fevereiro de 1914. Dias depois, foi lançado *Carlitos no hotel*, diz ROBINSON, 2011, p. 112.

*Kid Auto Races at Venice*, foi um filme sem trama, todo improvisado. Seu objetivo era servir como um teste informal da câmera filmando uma corrida de automóveis para meninos. Depois de um tempo, fica claro para a plateia do cinema que aquilo não era um documentário sobre corridas e sim uma comédia sobre a filmagem da corrida, em que Carlitos é o chato perturbador sedento por ficar o tempo todo diante da câmera (ROBINSON, 2011, p. 116).

O diretor desse filme, Henry Lehrman, interpreta o diretor do “documentário” sobre a corrida e aparece na cena tentando tirar o Vagabundo, empurrando-o, pegando-o pelo colarinho, chutando-o para fora do enquadramento. Note-se que uma câmera era uma grande novidade naquela época. Na realidade e na vida pessoal, a ação de *Corridas de automóveis para meninos* acontecia de forma semelhante: Chaplin persistentemente tentava aparecer nos filmes e Lehrman impedia que ele fizesse sucesso, comenta WEISSMAN, 2010, p. 220.

Até então, o grande público não o conhecia. Enquanto Chaplin improvisa, alguns assistem somente, outros estranham, outros sorriem, gostando do que estão vendo. Outros espectadores não entendem o que estava acontecendo e outros riem mesmo, percebendo que estavam diante de um artista improvisando e de um clown atuando. É interessante assistir *Kid Auto Races at Venice* prestando atenção às reações das pessoas que estavam sendo filmadas, assistindo Chaplin improvisando, Carlitos incomodando a filmagem da corrida.

Anteriormente, Chaplin testemunhara na realidade a mesma situação de *Kid Auto Races at Venice*, enquanto viajava com a Cia. de Fred Karno, em Jersey, na turnê dos

Estados Unidos (ROBINSON, 2011, p. 116). Durante a filmagem de uma festa, um espalhafatoso oficial local ficou tentando aparecer na fita de qualquer maneira. Era um “*clown da vida*” que foi observado por Chaplin. Os espectadores de “Kid Auto Races” foram as primeiras pessoas a vislumbrarem a figura que somente depois se tornaria famosa (ROBINSON, 2011, p. 116).

Embora fosse às vezes instável, o relacionamento entre Sennet e Chaplin era amigável e marcado pelo respeito mútuo. Sennett percebeu o conflito entre Chaplin e Lehrman. Por isso, chamou outro diretor do Keystone para trabalhar com o jovem ator inglês, George Nichols, um pioneiro veterano. No entanto, Charlie não se deu muito bem com ele também, diz LARCHER, 2011, p. 24.

O perfeccionismo de Chaplin e seu estilo inovador eram vistos como arrogância pelos diretores e pelos colegas atores da Keystone. Seu individualismo estava pondo em perigo a sua carreira, que ainda estava brotando, observa LARCHER, 2011, p. 20.

Chaplin conflitava com seus diretores do Keystone para aperfeiçoar as *gags* dos filmes. Em março de 1914, começou a fazer breves “greves” individuais: recusava-se a filmar cenas nas quais não acreditava ou quando uma *gag* proposta por ele era recusada. Mack Sennett percebeu que Chaplin, inicialmente um novato tímido e educado, transformara-se num arrogante veterano em apenas três meses, que se recusava a se curvar diante dos seus diretores muito mais experientes. (WEISSMAN, 2010, pp. 236 – 237).

Chaplin estava ansioso por escrever e dirigir suas próprias comédias e procurou Sennett para conversar sobre o assunto. Sennett não o ouviu e colocou-o para trabalhar sob a direção da adorada por todos, Mabel Normand. O “inglesinho” novamente propôs uma *gag* para a cena do filme mas Mabel dizia que não havia tempo para suas sugestões. Chaplin, então, recusou-se a fazer o que ela ordenava e disse-lhe que “não reconhecia competência nela para dar ordens a ele”, relata CHAPLIN, 1998, p. 146.

Naturalmente, este fato gerou muito conflito com Mack Sennett que foi pedir explicações no camarim do ator inglês. O diretor do estúdio Keystone ameaçou despedir o jovem complicado. Chaplin, com segurança e firmeza, disse-lhe que se essa era a vontade de Sennett, que fosse feita, ele se consideraria despedido. Mas enfatizou que “desejava fazer bons filmes tanto quanto seu patrão”. Sennett bateu as portas do camarim, furioso, diz CHAPLIN, 1998, p. 147.

No dia seguinte, Sennett e Mabel estavam muito gentis com Chaplin e foi combinado que ele terminaria o filme com Mabel e que depois conversariam sobre a maior liberdade de Chaplin para dirigir suas próprias histórias. O motivo daquela súbita mudança no modo de tratar Charlie ocorreu porque, naquela manhã, quando Sennett estava decidido a despedir Chaplin, ele recebeu um telegrama de seus sócios, Kessel e Bauman, pedindo-lhe com urgência mais películas de Carlitos, pois havia uma tremenda procura pelo Vagabundo, afirma CHAPLIN, 1998, p. 149.

A partir de então, Chaplin passou a escrever e a dirigir suas comédias, tornando-se cada vez mais autoconfiante (Ver a tabela nº1 dos anexos, que mostra todos os títulos dos filmes em que Chaplin atuou na Keystone Company).

Muito rapidamente, o jovem *cockney*, que outrora havia sido um pequeno vagabundo nas ruas do *East End*, tornou-se o célebre e famoso Charles Chaplin, em Hollywood, no ano de 1914. A partir deste ano, Carlitos tornou-se o grande palhaço do século XX.

“A história do cinema estava sendo escrita. Não apenas o público regular de cinema estava demonstrando uma preferência pelos filmes de Chaplin acima de todos os outros, mas ‘pessoas que nunca antes haviam ido ao cinema eram atraídas pelos relatos sobre o novo comediante’, (...). Chaplin *era* o cinema.” (WEISSMAN, 2010, p. 252).

Chegando a época do fim do contrato com a companhia Keystone, Chaplin e Sennett começaram a discutir a sua renovação. Charlie exigiu um salário muito alto, o que Sennet não aceitou. Eles não chegaram a nenhum acordo e após alguns dias, Chaplin sentiu que havia chegado o momento de mudar de companhia cinematográfica:

“A Keystone me ensinou muitas coisas e eu ensinei muitas coisas à Keystone. Naqueles dias, pouco ainda se sabia sobre a técnica, a arte de representar, ou o movimento, que eu introduzi nos seus filmes, levando-os do teatro, onde adquirira experiência. (...) Nesses primeiros filmes, eu sabia que levava muitas vantagens, como um geólogo que penetrasse num campo rico e ainda inexplorado.” (CHAPLIN, 1998, p. 151).

Não há registro da vida particular de Chaplin enquanto ele trabalhava na Keystone. Ele praticamente não tinha vida além do seu trabalho. Estava fascinado com o cinema e absorto na tarefa de dominá-lo. Comprometido com o trabalho, sua vida particular desaparecia. Esse padrão se repetiria ao longo de sua carreira, nota ROBINSON, 2011, p.

126. Ele rotineiramente chegava ao estúdio Keystone uma hora antes (às 7 horas) e saía uma hora depois (às 19 horas) do expediente, pois estava determinado a aprender tudo o que pudesse sobre a produção de filmes, afirma (WEISSMAN, 2010, pp. 239–240).

Chaplin não tinha nenhuma oferta de outro estúdio e essa aparente falta de interesse pode confirmar histórias persistentes de que Sennett fez grandes esforços para evitar que os representantes de outros estúdios falassem com Chaplin, esperando que, vencido pelo cansaço, ele aceitasse a oferta de 400 dólares por semana. Mas Chaplin recebeu um emissário do estúdio *Essanay Film*, de Chicago. Ele exigiu 1.250 dólares semanais e um bônus de 10 mil dólares iniciais, o que era uma enorme quantia (ROBINSON, 2011, p. 133).

Charlie assinou um contrato de um ano com *The Essanay Film Manufacturing Company*, em dezembro de 1914, para fazer 14 filmes em 1915 (ROBINSON, 2011, p. 699). Ele exigiu mais controle artístico de suas produções, prazos menos apertados para finalizar os filmes, o que significava mais tempo para se dedicar às *gags* e à narrativa dos filmes.

Deixar a Keystone era doloroso para Chaplin, pois ele havia se afeiçoado a Sennett e aos “*keystones*”. Saiu de lá sem se despedir. Antes havia indicado seu irmão Sydney para trabalhar lá, pois ele havia chegado da Inglaterra, chamado por Charlie para participar de seu mundo e de sua história no cinema. Sydney foi contratado pela Keystone no começo de novembro de 1914 e fez vários filmes de êxito, conta CHAPLIN, 1998, p. 160.

Sydney, com a crescente fama do irmão, renunciou à sua carreira para o irmão brilhar, tornando-se seu administrador e empresário. Syd novamente quis ser um protetor de Charlie, cuidando de seus contratos e de seus negócios. Chaplin necessitava de alguém de confiança e Sydney nutria seu sentimento paternal em relação ao irmão, como sempre acontecera.

Na *Essanay*, Chaplin trabalhou primeiramente num pequeno estúdio em Niles, Chicago, descobrindo que a equipe do novo estúdio não tinha preocupação com a qualidade do produto que fazia (CHAPLIN, 1998, p. 160). No entanto, Chaplin encontrou ricas parcerias de cena. Ben Turpin, um homem pequeno, foi um dos melhores parceiros cômicos do Vagabundo, além de outros talentos: Leo White, Bud Jamison, Gloria Swanson e Agnes Ayres (ROBINSON, 2011, p. 134).

Às vezes era difícil para Chaplin ter ideias para os seus filmes. Por isso, ele construía um cenário ou um adereço cênico para colocar sua imaginação para funcionar, diz ROBINSON, 2011, p. 145. Sempre que suas ideias estavam escassas, um bar lhe inspirava incidentes cômicos, diz CHAPLIN, 1998, p. 168.

Entre 1915 e 1916, enquanto esteve contratado pela Essanay, Chaplin produziu os seguintes filmes: “*Seu novo emprego*”, “*Carlitos se diverte*”, “*Campeão de boxe*”, “*Carlitos no parque*”, “*Carlitos quer casar*”, “*O vagabundo*”, “*Carlitos à beira mar*”, “*Carlitos limpador de vidraças*”, “*A senhorita Carlitos*”, “*O banco*”, “*Carlitos marinheiro*”, “*Carlitos no teatro*”, “*Carlitos policial*” e “*Carmem às avessas*”. (Ver a tabela nº 2 dos anexos).

Chaplin estava quase firmemente estabelecido como o Vagabundo no filme *Campeão de boxe* (1915), afirma ROBINSON, 2011, p. 139.

Em *O Vagabundo* (1915), pela primeira vez, ele faz sua saída clássica, andando “tristemente com seu gingado característico, da câmera para uma estrada, os ombros caídos, a imagem da derrota. Porém, de repente ele se chacoalha, endireita-se e sai andando, animado, enquanto a íris da câmera se fecha sobre ele.”, comenta ROBINSON, 2011, p. 141.

“Nos tempos da Keystone, o vagabundo tinha mais liberdade e não estava tão adstrito ao enredo. Seu cérebro raramente funcionava nesses dias – apenas funcionavam seus instintos, que se voltavam para as necessidades essenciais: comida, aquecimento e abrigo. À medida que as comédias se sucediam, o vagabundo ia se tornando mais complexo. O sentimento começava a infiltrar em seu caráter. Isso me tornou um problema, porque limitava seus movimentos e iniciativas no terreno da farsa grossa. Pode esta observação parecer pretensiosa, mas a farsa exige a maior exatidão psicológica. A solução veio quando comecei a pensar no vagabundo como uma espécie de Pierrô. Com essa concepção, eu tinha a liberdade de expressão e o direito de embelezar as comédias com um toque de sentimento.” (CHAPLIN, 1998, p. 208)

Chaplin liderava sua companhia, escrevia, improvisava e dirigia os filmes, idealizava os cenários, além de atuar como ator. Depois das filmagens, coordenava a edição do filme.

Após filmar algumas comédias, no meio do período Essanay, Chaplin decidiu deixar o estúdio de Niles, Chicago, e ir para um estúdio na Califórnia. Ali, ele montou a sua

companhia, que, de acordo com ROBINSON, 2011, p. 137, era composta pelos atores Ben Turpin, Leo White, Bud Jamison, Billy Armstrong, Fred Goodwins, Paddy McGuire e Edna Purviance, que atuou em trinta e cinco filmes com Carlitos nos 8 anos seguintes, como a atriz principal (ROBINSON, 2011, p. 138).

Até o filme *Carlitos à beira-mar*, Chaplin tinha respeitado os métodos de produção em série e mantido os chefes da *Essanay* informados a respeito do que fazia. Depois, declarou independência, dispendendo mais tempo para fazer os filmes, pois desejava aperfeiçoar mais ainda suas comédias. Os patrões da *Essanay* tinham que se contentar em esperar os lançamentos dos próximos filmes, o que os deixava impacientes. Mas eles sabiam que suas películas vendiam muito, observa ROBINSON, 2011, p. 141.

Chaplin recebia informações de que sua popularidade crescia a cada comédia lançada. Nessa época, ele ainda não calculava a magnitude da repercussão de seus filmes. Em Nova York, bonecos e estatuetas que reproduziam o Vagabundo eram vendidos nas lojas (CHAPLIN, 1998, p. 171). O ano de 1915 tinha visto o aparecimento da “febre” Chaplin. Todos os jornais traziam desenhos e poemas a seu respeito. Carlitos tornou-se personagem de histórias em quadrinhos e desenhos animados (ROBINSON, 2011, p. 150). Também em 1915 eclodia a primeira Guerra Mundial.

As crianças, durante a “febre Chaplin” inicial, faziam concurso de sócias de Carlitos nos cinemas das cidades; meninos colecionadores de estilingues e anéis que esguicham água mandavam seus níqueis pelo correio para comprar “poções de boa sorte Charlie Chaplin” (WEISSMAN, 2010, p. 189); rapazes vestiam a roupa do Vagabundo em festas a fantasia, flertando “a-la-Carlitos” (WEISSMAN, 2010, p. 190). Crianças brincavam nas calçadas de Nova York como “soldados-Carlitos”, mostrando a “enfermeiras do Exército”, meninas também brincando, como partir para a guerra, “como se também eles buscassem o curativo consolo cômico de fingir controlar a dor de dizer adeus a amigos e parentes que poderiam nunca voltar a ver” (WEISSMAN, 2010, p. 189). Além disso, em hospitais militares os projetores de cinema eram instalados para que o Vagabundo ganhasse vida para os feridos. Há relatos médicos de que a imagem de Carlitos acelerava o processo de recuperação de certos pacientes, promovendo um “riso curativo” (WEISSMAN, 2010, p. 191).

“A forte identificação emocional que as crianças de Kennington e aqueles soldados de infantaria mandados para os Balcãs sentiam com o herói cinematográfico de Chaplin, o desequilibrado Adorável Vagabundo de pés chatos, tinha raízes profundas nas provocações que cada grupo enfrentava. Mas de um ponto de vista sociológico mais amplo também faz sentido pensar na preocupação deles com Charlie Chaplin como reflexo de um furor que tomava conta do mundo em 1915.” (WEISSMAN, 2010, p. 189).

Em Londres, 1915, nas ruas de Kennington, sul de Londres, onde outrora o anônimo filho de Hannah e Charles cresceu, as crianças brincavam na calçada cantando, “meninos e meninas que haviam acabado de dar adeus a seus pais, tios, irmãos, primos e vizinhos que marchavam para os Balcãs sangrentos” (WEISSMAN, 2010, p. 188).

A seguir, a letra de uma das canções destas brincadeiras nas versões em inglês e português:

*“One, two, three, four,  
Charlie Chaplin went to war.  
He taught the nurses how to dance,  
And this is what he taught them:  
Heel, toe, over we go,  
Heel, toe, over we go,  
Salute to the King  
And bow to the Queen  
And turn back on the Kaiserin”.*

*“Um, dois, três, quarto,  
Charlie Chaplin foi à guerra.  
Ele ensinou as enfermeiras a dançar  
E foi isso que ele ensinou:  
Calcanhar, dedão, lá vamos nós,  
Calcanhar, dedão, lá vamos nós,  
Saudação ao rei  
Reverência à rainha  
E dê as costas à Kaiserin.”*  
(WEISSMAN, 2010, p. 188).

## “Construir filmes é como plantar árvores”

Na *Essanay*, Chaplin descobriu quem era a figura do *Little tramp* e como ele se relacionava com o mundo que o cercava e excluía. Adicionou ao ânimo e à agressividade do Vagabundo, desenvolvidos na *Keystone*, uma grande sensibilidade. O Vagabundo, humano, sensível, afetuoso, alternadamente generoso e agressivo, arruinado aos olhos da sociedade, era um nítido contraste com os vis, os desonestos, os ingratos e as insensíveis autoridades que o perseguiam – que, aos olhos da sociedade, estavam acima de qualquer suspeita, diz MAST, 1979, p. 72.

No fim do contrato de Charlie com a *Essanay*, Sydney se viu cercado de pretendentes concorrendo ao novo contrato (ROBINSON, 2011, pp. 155 – 156).

Chaplin, acompanhado por Sydney, assinou um contrato com o presidente da *Mutual Film Corporation*, John R. Freuler, por 10 mil dólares semanais e um bônus de 150 mil dólares na assinatura do contrato, totalizando 670 mil dólares por um ano de trabalho. A operação total para a formação de uma companhia de produção de Chaplin envolveu a soma de 1 milhão e 530 mil dólares.

“O que esse contrato significa para mim é simplesmente que estou trabalhando, deixando a preocupação do lado de fora e incluindo todos os dividendos. Isso significa que estarei livre para ser tão divertido quanto ousar ser, fazer o melhor trabalho que puder e gastar as minhas energias naquilo que as pessoas querem. Há muito tempo sinto que esse será o meu grande ano, e esse contrato me dará essa oportunidade. Há inspiração nele. Sou como o autor a quem um grande editor providencia a distribuição de seus livros.” (Charles Chaplin, em ROBINSON, 2011, p. 159).

Na *Mutual Film Corporation*, Chaplin criou uma companhia permanente, um grupo muito competente de atores: Edna Purviance, Eric Campbell, Henry Bergman, Albert Austin (um colega da companhia de Karno, que havia atuado em *Mumming Birds*), Lloyd Bacon, John Rand, Franck Jo Coleman e Leo White. Nenhum destes atores sofreu qualquer acidente durante as filmagens, segundo Chaplin. As cenas de violência eram cuidadosamente ensaiadas, como se fossem coreografias. Todos sabiam o que estavam fazendo e tudo era cronometrado (CHAPLIN, 1998, p. 186).

Em 1916, Chaplin começou a trabalhar com um operador de câmera chamado Roland Totheroh, que o acompanhou durante a maioria dos seus filmes (ROBINSON, 2011, p. 164).

O novo estúdio de Chaplin chamava-se *Lone Star*, em *Los Angeles*, distrito de *Colegrave*. No centro da propriedade, tinha um palco muito grande, aberto, cercado com paredes de lona e tinha peças de linho por cima, para tornar difusa a luz do sol. Havia espaço para erigir grandes *sets* de exterior, um laboratório onde os filmes eram desenvolvidos e impressos, escritórios, uma sala de projeção, vinte camarins, um depósito de cenários, acessórios de cena e oficinas cênicas, descreve ROBINSON, 2011, p. 164.

Quando as histórias de seus filmes apresentavam problemas e Chaplin encontrava dificuldades para resolvê-los, ficava andando acima e abaixo em seu camarim, angustiado, ou sentava-se durante horas no fundo de um cenário, lutando com o problema que o atormentava. Quando improvisava, repetia inúmeras vezes as cenas, o que é marcadamente revelado por GILL ; BROWNLOW, 1984.

“Tínhamos uma ideia básica da história, então repetíamos o mesmo incidente todos os dias. Nós filmávamos por três ou quatro dias, depois parávamos por duas semanas e reescrevíamos e aperfeiçoávamos e ensaiávamos e refinávamos. Charlie tinha uma paciência de Jó. Nada era trabalho demais. Um perfeccionista de verdade. Trabalhando nessa base, levaríamos cerca de um ano para rodar o filme, porque Charlie tinha outra teoria, na qual ele realmente acreditava. Ele dizia: ‘eu filmo uma sequência e se não ficar completamente satisfeito com ela, filmo de novo no dia seguinte. Isso só me atrasa um dia na programação’. Bem, ele não se importava em atrasar um dia todos os dias. Esse era o modo como trabalhávamos e foi assim que ele fez bons filmes, porque podia pagar por isso e era um grande perfeccionista.” (Edward Sutherland, em ROBINSON, 2011, p. 316).

“Chaplin ouvia as ideias de todos e as avaliava com um instinto infalível para saber aquelas que eram boas. Ele não tinha conhecimento acadêmico de uma estrutura dramática apropriada, somente uma compreensão inata do bom teatro e de como retratar ideias simples ou complexas em pantomima, sem o auxílio de diálogo ou de legendas. Eu me lembro de ouvi-lo dizer em uma discussão sobre uma determinada cena: ‘Eu não sei por que estou certo sobre a cena. Apenas sei que estou’. E era verdade. ‘Mesmo que Charlie fosse considerado um grande intelectual’, disse Sutherland (e ele ficaria furioso se ouvisse isso), eu acho que o intelecto de Charlie era na sua maior parte emoção. Acho os instintos dele magníficos, e acho que seu conhecimento é percepção e sentimento, mais que qualquer coisa...”. (Adolphe Menjou, em ROBINSON, 2011, p. 322).

“Chaplin é a alegria e o desespero dos gerentes. Se ele não quer trabalhar, não trabalhará. E sempre pode contar com o apoio do público para sustentar o argumento de que o público merece só o melhor. Se ele não acha que poderá fazer o seu melhor, sai e ‘ danem-se as despesas! ’. E milhares de pés de filme que já foram rodados são perdidos. Mais uma vez, isso não é da conta de ninguém, exceto dele. Ele paga por isso e diria que mesmo que um filme lhe custasse cada centavo que ganhasse, (...), ainda continuaria determinado a fazê-lo tão perfeito quanto pudesse. E, oh, o trabalho de edição! (...) ele condenava ao lixo, implacavelmente, metros e mais metros de excelente material cômico que fariam a fortuna de outros comediantes. (Charles Lapworth, em ROBINSON, 2011, p. 316)

A criação das cenas dos filmes de Chaplin às vezes passava por bloqueios e quando isto acontecia, os atores olhavam-no ansiosamente, o que o perturbava. Tudo piorava quando o Sr. Henry P. Caufield, gerente da *Mutual*, visitava o estúdio e perguntava a Chaplin como “andavam as coisas”. Chaplin lhe respondia: “Horridamente! Estou liquidado! Não consigo mais pensar!”. O gerente dizia-lhe que não se preocupasse, que “a coisa sai”, relata CHAPLIN, 1998, p. 187.

Devido à falta de ideias para estabelecer a história do filme para Chaplin e os atores partirem para as improvisações filmadas, as despesas do estúdio aumentavam cada vez mais e Chaplin se sentia extremamente pressionado. Seu trabalho não era o tempo todo tranquilo, pleno de criatividade. Havia bloqueios, vazios criativos, problemas e muitos desafios.

“Por vezes a solução só vinha ao fim do dia, quando eu já me encontrava em estado de desespero, tendo pensado numa infinidade de soluções e posto todas elas de parte. Só então a verdadeira solução se apresentava e se impunha, como se uma camada de poeira inútil tivesse sido varrida de cima de um chão de mármore deixando ver então o belo e rendilhado mosaico que eu procurava. A tensão desaparecia, o estúdio era posto em movimento e o Sr. Caufield ria!” (CHAPLIN, 1998, p. 187).

Roland Totherot, principal operador de câmera de Chaplin, declarou em entrevista concedida a Timothy J. Lyons, em *Film Culture* (1972), que no Lone Star (período Mutual) Chaplin o chamava quando estava pensando sobre uma ideia para as histórias dos filmes e muitas pessoas ficavam em volta. Se alguém sugerisse algo, ele abaixava a cabeça e ficava matutando. Todos contribuía um pouco mas ninguém ousava dizer a ele: “Você devia fazer isso ou aquilo”. Chaplin não tinha roteiros nesta época, nem alguém que trabalhasse com a continuidade do filme. O enredo se desenvolvia conforme “as coisas iam correndo” (ROBINSON, 2011, p. 166).

Totherot nunca largava a câmera quando os atores estavam ensaiando e improvisando. Sempre os seguia, em cada movimento, em tudo o que faziam, enquanto Chaplin ensaiava os atores e improvisava. Os filmes mudos também tinham diálogos, embora não fossem ouvidos pelo público. O chefe de operação de câmera relata que se houvesse um papel feminino, Chaplin o fazia para a atriz que fosse interpretar e construía as falas dos personagens. Ele ensaiava de tantos jeitos diferentes, que “era preciso ficar alerta com ele”, diz o operador. Se Chaplin tivesse uma ideia repentina, o operador de câmera precisava estar pronto para captar (ROBINSON, 2011, p. 166).

Em um dia normal, a equipe de Chaplin filmava das oito ou nove horas da manhã, dava uma pausa para o almoço, e depois filmava durante a tarde. E Chaplin queria ainda trabalhar duas horas após o jantar, diz o operador de câmera. Totheroh afirma que essa carga horária ocorria antes dos sindicatos criarem suas regras. Enquanto Chaplin estava trabalhando com seus atores, muitas pessoas ficavam em volta, olhando, rindo à beça de suas palhaçadas. Ele prestava atenção nas reações do público, para ver como a cena estava indo. Mas depois que ele conseguia o que queria, ele dizia para todos “caírem fora”, ou dizia: “por que estão me encarando?”, diz Totheroh (ROBINSON, 2011, p. 167).

Em outras ocasiões, a equipe terminava uma sequencia e todos assistiam à filmagem, dias depois. Então, muitas vezes Chaplin dizia que não era aquilo o que ele queria e todos se reuniam novamente para filmar tudo de novo. Às vezes, no fim do dia de trabalho, à noite, pensando em outra ideia, Chaplin subitamente tinha um *insight*: “Meu Deus, era isso o que eu deveria ter feito. Mas não fiz”.

“Só que agora ele já tinha mandado todo mundo embora e desmontado o cenário. Mas o dinheiro era dele; então, que diabos – ‘chame todo mundo de volta’. Muitas vezes, ele começou a construir um cenário antes de ter realmente uma história. Uma vez eles o enganaram depois que ele fez isso uma ou duas vezes. Ele tinha a ideia, mas ela não estava realmente pronta. Então, para protelar a coisa, dizia: ‘ não quero a janela no fundo, ou a porta desse lado’. Assim levaria alguns dias para fazer as alterações. Então eles se cansaram daquilo e puseram algumas rodinhas no cenário...” (Roland Totheroh, em ROBINSON, 2011, p. 167).

“Quando o filme tinha sido reduzido à extensão necessária e era totalmente aprovado por Charlie, os melhores amigos do comediante certamente não o reconheceriam. Sua barba tinha crescido vários centímetros. Seu cabelo estava desganhado; ele estava sujo, fatigado, faminto e sem colarinho. Mas o filme estava terminado.” (Carlyle T. Robinson, em ROBINSON, 2011, p. 201).

Na Mutual, entre 1916 e 1917, Chaplin realizou os seguintes filmes: “*Carlitos no armazém*”, “*Carlitos bombeiro*”, “*Carlitos vagabundo*”, “*Carlitos noctâmbulo*”, “*O conde*”, “*A casa de penhores*”, “*Carlitos no estúdio*”, “*Carlitos patinador*”, “*Rua da paz*”, “*O balneário*”, “*O imigrante*”, “*O aventureiro*” (Ver tabela nº 3 dos anexos).

Em *Carlitos no armazém*, seu primeiro filme para a Mutual, Chaplin construiu primeiro uma escada rolante. Ele improvisava na frente da câmera, praticando e refinando suas *gags*, incessantemente, como pode-se observar em GILL ; BROWNLOW, 1984.

“Primeiro – as comédias de Chaplin não são criadas. Elas acontecem... O comediante tinha somente três semanas, tempo em que devia decidir sobre o enredo que o habilitaria a chutar o traseiro de alguém, para a satisfação dos milhões de espectadores ansiosos, o dinheiro na mão, aguardando na bilheteria dos cinemas. Duas semanas e seis dias depois, o Sr. Chaplin estava passeando em Nova York, entre o café da manhã no Plaza e o jantar em vários pontos da cidade. Um dia, quando o tempo estava desesperadamente se esgotando, ele estava na 33rd Street, subindo para a 6th Avenue, quando um pedestre infeliz passou e desceu pela escada rolante na estação elevada adjacente. Todos riram, exceto Chaplin. Seus olhos brilharam. E ele também saiu apressado para o estúdio em Los Angeles. Daí nasceu *Carlitos no Armazém* (...) construído sobre a escada rolante, não sobre o fiscal de loja. A história de *Carlitos no armazém* é, em um sentido analítico, típica da construção das comédias de Chaplin. Todas elas foram construídas sobre alguma coisa.” (Terry Ramsaye, em ROBINSON, 2011, p. 169).

O período Mutual foi o período mais feliz da carreira de Chaplin. “Eu me sentia leve e desembaraçado, com apenas vinte e sete anos, com fabulosas perspectivas e um mundo maravilhoso diante de mim.”, diz CHAPLIN, 1998, p. 188.

Sydney, ao final do contrato com a Mutual, negociou com a *First National Exhibitor's Circuit* um contrato milionário para seu irmão. Desta vez, Chaplin exigiu todo o tempo e todo o dinheiro que precisasse para produzir seus filmes, todas as condições para construir os melhores cenários, todos os recursos para comprar o que quisesse para o filme. Estas exigências foram feitas a fim de aumentar a qualidade dos filmes. Chaplin pretendia criar histórias mais elaboradas, ao invés de simples histórias divertidas, afirma ROBINSON, 2011, p. 224.

Nesta época, Chaplin comprou um terreno em Hollywood e construiu o seu próprio estúdio, o *Estúdio Chaplin*, uma perfeita unidade de produção, com instalações para revelação, corte e montagem dos filmes e escritórios (CHAPLIN, 1998, p. 202).

O palco do *Estúdio Chaplin* era excepcionalmente comprido. Durante meses, ele estudou um novo sistema de difusão de luz que dispensasse antigas coberturas, ao mesmo tempo em que conseguisse lidar com as condições climáticas da costa do Pacífico (ROBINSON, 2011, p. 228).

“Mas isso é o suficiente para lhe mostrar como deve ser um dia de trabalho de Charlie. E ele é a mais assombrosa combinação de artista ocupado e anfitrião cortês e bondoso... (...) depois de Charlie vestir as calças engraçadas, os sapatos e a velha camisa na privacidade de seu luxuoso camarim, ele termina a maquiagem em uma mesinha no palco, onde pode vigiar a arrumação do cenário. Isso acontece por volta das nove horas, quando o sol encoraja a fotografia. (...) Eu fui somente uma das muitas pessoas que entrevistaram Charlie. (...) Acho que Charlie consegue a maior parte da sua inspiração quando está brincando”. (Grace Kingsley, em ROBINSON, 2011, p. 235).

“Nunca mais vou me comprometer a fazer comédias de dois rolos. Você precisa ter uma história e a história precisa ser clara. Senão, o público, muito naturalmente, não irá compreender. E também é preciso ter as *gags*, as piadas e o entusiasmo. É preciso pegar essas coisas do ar, onde quer que estejam. É preciso agarrar essas coisas onde quer que elas estejam. Não se sabe de quando ou de onde as ideias vêm – e às vezes elas não vêm!” (Charles Chaplin, entrevista para Grace Kingsley, em ROBINSON, 2011, p. 235).

Em 1918, Chaplin se casou com Mildred Harris, com quem teve seu primeiro filho, Norman Spencer Chaplin, que nasceu com má formação e faleceu três dias depois. Ele sofreu muito com essa perda. “Pode ser presunçoso traçar relações entre seu choque emocional e a súbita eclosão de criatividade que Charlie experimentou depois disso, ou entre a morte do primeiro filho e o tema do filme [*“O garoto”*, 1921] que ele iria fazer em seguida.”, supõe ROBINSON, 2011, p. 253.

Também em 1918, no início do contrato com a First National, Chaplin produziu uma comédia-documentário chamada *“Como fazer filmes”*, que mostra as instalações e o pessoal do Estúdio Chaplin. Este material foi utilizado por BROWLOW e GILL, 1982, e foi visto pela primeira vez em Londres, em 1981, esclarece ROBINSON, 2011, p. 783.

No período da First National, entre 1918 e 1923, Chaplin produziu os seguintes filmes, em ordem cronológica, nos respectivos anos de lançamento: *“Vida de Cachorro”* (1918), *“Laços de Liberdade”* (1918), *“Ombro, Armas”!* (1918), *“Idílio Campestre”* (1919), *“Um dia de prazer”* (1919), *“O Garoto”* (1921), *“Os ociosos”* (1921), *“Dia de pagamento”* (1922), *“Pastor de Almas”* (1923). (Ver tabela nº 4 dos anexos).

Em 1919, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D.W. Griffith criaram a *United Artists*. Chaplin não podia desvencilhar-se da *First National* pois ainda tinha que cumprir seu contrato com a empresa. Na *United Artists*, Chaplin produziu os seguintes filmes, nos respectivos anos de lançamento: *Uma mulher de Paris* (neste filme Chaplin atuou apenas como diretor) (1923), *Em busca do ouro* (1925), *O Circo* (1928), *Luzes da Cidade* (1931), *Tempos Modernos* (1936), *O grande ditador* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947) e *Luzes da Ribalta* (1952). (Ver tabela nº 5 dos anexos).

Em 1921, Hannah Chaplin foi transferida para os Estados Unidos, em Hollywood, onde morou em uma casa de praia, acompanhada de enfermeiras. Após tantos anos, ela pôde rever o filho Wheeler Dryden, que lhe havia sido levado por Leo Dryden.

Hannah morreu em 1928 em Los Angeles, longe de “Lambeth, onde se despedaçara seu coração. E desabou sobre mim todo um mundo de lembranças, a luta incessante que enfrentara, as provações que sofrera, a sua intrepidez e a sua trágica existência desperdiçada... E chorei”, recorda-se CHAPLIN, 1998, p. 289.

Inúmeros episódios de sua vida pessoal deixavam-no preocupado ou deprimido. Algumas vezes, ele não acreditava em seus filmes. Durante a filmagem de “*Ombro, Armas!*”, Chaplin estava deprimido, subitamente havia perdido a confiança no filme e pensou em largá-lo. “Charlie não acreditou que Douglas Fairbanks riu tanto que rolaram lágrimas em suas bochechas.”, relata ROBINSON, 2011, p. 246.

Ao terminar um filme, sentia-se deprimido e exausto. À noite, caminhava um pouco e sentia-se melancólico, com o cérebro embotado. Mas ele não demorava a se recuperar. Durante o trabalho, sempre tivera a ideia de que estimulantes de qualquer natureza embotavam a perspicácia e considerava nada mais necessário do que uma mente alerta para engendrar e dirigir comédias. Sempre foi sério e disciplinado. “Assim como Balzac acreditava que uma noite de prazeres sexuais significava uma grande página literária a menos em sua obra, eu também acreditava que isso me fazia perder um dia de bom trabalho no estúdio.” (CHAPLIN, 1998, p. 205).

Nos últimos estágios de filmagem de *Tempos Modernos*, Chaplin trabalhou com tanta concentração que passou a morar no estúdio e levou consigo seu cozinheiro japonês para cuidar de suas refeições. Paulette Godard, a atriz principal do filme, que estava casada

com Chaplin nessa época, descobriu que o trabalho não deixava espaço para a vida pessoal do esposo, comenta ROBINSON, 2011, p. 476.

Durante as filmagens de *O Grande Ditador*, de vez em quando a temperatura subia acima de 37 graus centígrados no estúdio, mas Chaplin continuava filmando interminavelmente. No intervalo das gravações, ele divertia os figurantes com cenas de “Sherlock Holmes” ou demonstrando tombos em que se cai sentado no chão. No final do dia estava “mortalmente envelhecido, suado, exausto”. Desfalecia no carro, precisava ser carregado à sua casa por seu mordomo e o pessoal no estúdio pensava que ele não iria trabalhar no dia seguinte. “Mas ele voltava”, diz ROBINSON, 2011, p. 510.

“Jean Cocteau se lembrava de que, quando eles se conheceram durante a turnê de Chaplin em 1936, ele lhe disse que sentia que um filme era como uma árvore: você a balança e tudo o que não for necessário cai, deixando somente a forma essencial.”, revela ROBINSON, 2011, p. 403.

Mas, nesta época, surgiu o cinema falado. Chaplin ficou muito preocupado. Quando pensava na possibilidade de fazer um filme falado, essa ideia o incomodava, pois sabia que não conseguiria realizar coisas à altura de seus filmes silenciosos. Isso significaria abandonar o Vagabundo. Por isso, Chaplin resistiu ao máximo para aderir ao cinema falado (CHAPLIN, 1998, p. 367).

### **“Não sou bolchevique”**

Em 1922, começaram dias difíceis na vida pessoal de Chaplin. Ele havia atraído a atenção de um inimigo que iria persegui-lo nos próximos 50 anos – J. Edgar Hoover, o chefe do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), também assistente do Procurador Geral, A. Mitchell Palmer. O Procurador foi famoso por instigar a primeira onda norte-americana de “pânico vermelho” (temor do comunismo) e as primeiras “caças às bruxas” contra os comunistas. A partir de 1922, o FBI fez um esforço incansável, porém infrutífero, para provar que Chaplin tinha feito contribuições ao Partido Comunista e durante os 30 anos seguintes, perseguiu o comediante, numa violenta onda de temor ao comunismo, mesmo

que Chaplin afirmasse inúmeras vezes que não era comunista, esclarece ROBINSON, 2011, pp. 303 - 305.

Além das tribulações que a perseguição *macarthista* causou em Chaplin, ele passou por um período de escândalos pessoais. Em 1924, casou-se pela segunda vez, com Lillita MacMurray (Lita Grey), que havia participado como atriz em *O Garoto*. Com ela, Chaplin teve dois filhos: Charles Spencer Chaplin Jr, nascido em 1925, e Sydney Earl Chaplin, nascido em 1926. Este casamento terminou com um polêmico e desgastante processo de divórcio (ROBINSON, 2011, pp. 381 – 386).

Em 1941, Chaplin conheceu uma moça chamada Joan Barry, que havia chegado em Hollywood, fanática por cinema, diz ROBINSON, 2011, p. 524. Ela o perseguiu com uma persistência incansável. Chaplin estava com um projeto, que foi abandonado, de um filme chamado “*Shadow and Substance*”. Barry foi chamada para participar deste projeto como atriz. Chaplin mandou-a para uma escola dramática muito conceituada, dirigida por Max Reinhardt, segundo ROBINSON, 2011, p. 525. E acabaram tendo um caso. Uma longa história se desencadeou desse romance. Barry tornou-se muito instável emocionalmente, Chaplin interrompeu o namoro e se afastaram.

Em 1942, Barry começou a importunar Chaplin, ir à sua casa completamente bêbada, de madrugada, gritando e atirando pedras nas janelas. Ele se recusou a abrir as portas de sua casa e depois descobriu que ela não mais frequentava as aulas de Reinhardt. Ansioso por livrar-se dela, pagou suas dívidas bancárias e providenciou passagens para Barry e sua mãe para Nova York e elas embarcaram em outubro, revala ROBINSON, 2011, p.527. Mas pouco depois, Barry geraria um episódio “asqueroso” na vida dele.

No mesmo mês, outubro de 1942, Chaplin conheceu Oona O’Neill. “É uma pena – dirá talvez alguém – que tenha sido tão curto o intervalo entre esse episódio asqueroso e o acontecimento mais feliz da minha vida. Todavia, as sombras desaparecem com a noite e ao raiar da madrugada vem a luz do sol.” (CHAPLIN, 1998, p. 424).

Em novembro de 1942, Barry voltou para Hollywood, teve curtos relacionamentos amorosos com outros homens, desequilibrou-se emocionalmente e começou, literalmente, a infernizar a vida de Chaplin. No fim de dezembro, ela usou uma escada para entrar na casa de Chaplin e estava armada. Ele deixou-a entrar e a acalmou, deixando-a passar a noite na casa dele. Na versão de Barry, eles tiveram relações sexuais. Na versão de Chaplin, isso

não aconteceu. Ele tinha trancado porta do seu quarto e ela dormira em outro aposento. No dia seguinte, Barry foi embora, depois de Chaplin lhe dar algum dinheiro, conforme relata ROBINSON, 2011, p. 533.

Joan Barry representou um pesadelo na vida de Chaplin, entre 1943 e 1945. Ela engravidou no período em que voltou a Hollywood de Nova York e fez acusações públicas de que Chaplin não iria assumir sua suposta filha. Chaplin foi indiciado pelo Júri de Acusação por violações ao *Mann Act* (uma lei de 1910 que tinha como objetivo combater prostituição) e por conspiração com a polícia de Los Angeles, a fim de privar Barry de seus direitos civis, fazendo-a ser acusada de vadiagem, esclarece ROBINSON, 2011, p. 716.

Em 1943, Chaplin casou-se com Oona, e “o segredo da fortaleza de Chaplin em aguentar os temporais do fim dos anos 1940 foi o sucesso e a felicidade absolutos do seu casamento.”, comenta ROBINSON, 2011, p. 568.

Chaplin foi inocentado por violar a lei do *Mann Act*. Em dezembro de 1944, começou o julgamento da alegação de Barry de paternidade e em 1945, apesar de um exame de sangue provar que Chaplin não era o pai da filha de Barry, foi dado o veredicto que o obrigava fazer pagamentos mensais à criança, até que ela completasse 21 anos, diz ROBINSON, 2011, p. 545.

Além do escândalo de Joan Barry, Chaplin foi perseguido pelo FBI continuamente, a partir de 1940, quando lançou *O Grande Ditador*. Em 1947, ele lançou seu novo filme, *Monsieur Verdoux*, um filme inteiramente falado, onde Chaplin interpreta o papel de Verdoux, um homem que após ser demitido de seu emprego começa a assassinar mulheres, depois de casar-se com elas, para herdar suas fortunas.

A maneira de filmar este filme foi diferente de qualquer outro filme anterior de Chaplin. A vida na arte de Chaplin não era mais a mesma. As relações no estúdio não estavam boas, os custos dos dias ociosos tornaram-se proibitivos, o que antes não acontecia. Alguns de seus mais importantes funcionários e atores se afastaram ou morreram. Mas, acima de tudo, o que não estava combinando com Chaplin era o cinema falado. E ele havia se tornado perfeccionista com o som, assim como era com suas próprias atuações, de acordo com ROBINSON, 2011, p. 554.

*Monsieur Verdoux* é uma impressionante crítica ao capitalismo, um filme que gera sentimentos muito diferentes dos que Carlitos provocava. Chaplin estava amargurado com o mundo.

“Ao abandonar os sapatos cambaios, o chapéu coco e a bengala do vagabundo em andrajos cujo olhar patético nos partia o coração, Chaplin entra deliberadamente num mundo mais temível, porque mais próximo daquele em que vivemos. Seu novo personagem, com calças bem passadas, gravata com nó impecável, vestido em apuro, e que não pode mais contar com a nossa piedade, não se sente mais à vontade nas boas e velhas situações desenhadas a traços fortes em que o rico oprime o pobre de maneira tão evidente que o público mais infantil capta imediatamente a moral da ação. Antes, podíamos imaginar que as aventuras de Carlitos se desenrolavam num mundo reservado ao cinema, que eram espécies de contos de fadas. Com *Monsieur Verdoux*, não há engano possível. Trata-se claramente de nossa época, e os problemas expostos na tela são, evidentemente, nossos problemas.” (Jean Renoir, em BAZIN, 2006, p. 69).

O último filme que Chaplin fez no seu estúdio de Hollywood foi *Luzes da Ribalta*, lançado em 1952. É um filme que fala sobre a decadência de um ator do teatro de variedades britânico, Calvero, interpretado por Chaplin, e sobre a trajetória da bailarina Terry Ambrose. Chaplin contracenou com Buster Keaton, outro grande comediante do cinema mudo. *Luzes da Ribalta* tem fortes traços autobiográficos de Chaplin, uma obra muito profunda e comovente.

Chaplin esperava que *Luzes da Ribalta* fosse seu derradeiro filme. Satisfeito com sua vida em família e desiludido com a América pós-guerra, de vez em quando ele falava em se aposentar. “Se tivesse feito isso, *Luzes da ribalta*, que remete diretamente às suas origens, teria sido um final perfeito para sua carreira. De qualquer modo, foi o final de sua vida em Hollywood.”, opina ROBINSON, 2011, p. 578.

Em 1952, Chaplin viajou para a Europa com Oona e seus filhos, para o lançamento de *Luzes da Ribalta*. Durante a viagem, recebeu a notícia de que seu visto de entrada aos Estados Unidos fora rescindido pelo procurador-geral do país, baseado no *Código Americano de Estrangeiros e de Cidadania*, que permitia barrar estrangeiros com base na “moral, por motivos de saúde ou de insanidade, ou por defender o comunismo, ou ser associado a organizações comunistas ou pró-comunistas”. Em outras palavras, “Chaplin não tinha mais direito de voltar ao local em que fizera a sua casa nos últimos quarenta anos e para a qual ele tinha trazido tanto amor e brilho”. (ROBINSON, 2011, p. 592).

Na Europa, Chaplin filmou “*Um rei em Nova York*”, lançado em 1957, onde ele interpreta o rei Shadv. Em 1967, dirigiu “*A condessa de Hong Kong*”, onde faz sua derradeira aparição no cinema, uma ponta como mordomo. Seus últimos trabalhos na arte foram composições musicais para as trilhas sonoras dos filmes antigos de Carlitos. Chaplin passou a morar na Suíça, com Oona e seus 8 filhos e a partir de 1971, o mundo começou a homenageá-lo.

### **“A vida é cheia de poesia”**

Em 1962, Chaplin recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* em Literatura, da Universidade de Oxford. Em 1971, o Festival de Cannes concedeu-lhe um prêmio pelo conjunto de sua obra, ao mesmo tempo em que recebeu a insígnia de Comandante da Ordem da Legião de Honra.

Em 1972, Chaplin recebeu um Oscar pelo conjunto da obra e um prêmio especial do Festival de Cinema de Veneza, o Leão de Ouro. Em 1975, Chaplin recebeu o título de Cavaleiro da Rainha Elizabeth II.

Chaplin passou seus últimos anos ao lado da família, em sua mansão na Suíça. Sua saúde estava muito mais frágil. Oona sentava-se ao lado dele durante horas e Chaplin raramente trocava uma palavra com ela. Oona era capaz de “compartilhar aquela estranha solidão dele”, observa ROBINSON, 2011, p. 656.

O crítico de teatro Harold Clurman, que havia entrevistado Chaplin em sua mansão na Suíça em 1960, declarou que Chaplin afirmava constantemente: “a vida é cheia de poesia!”. O entrevistador perguntou sobre como Chaplin concluiria sua autobiografia, que seria lançada em 1964.

“Quando Clurman ia embora da mansão, perguntou a Chaplin como terminaria o livro. ‘Qual é a sua conclusão?’ ‘Que eu estou contente em olhar para trás, para os lagos e montanhas e sentir que, com minha família em torno de mim, não há nada mais nem melhor’, ele respondeu. E apontou para o céu e o espaço aberto em volta – um gesto que declarava mais do que suas palavras podiam expressar, enquanto sua expressão era de malogro ingênuo diante da incapacidade de definir o inefável.” (Harold Clurman, em ROBINSON, 2011, p. 632).

Chaplin morreu dormindo na madrugada de 25 de dezembro de 1977.

## Capítulo 3 - Chaplin-Carlitos: Criação-Conhecimento

**C**haplin renasceu nas gerações de tantos artistas e admiradores que o sucederam e se apaixonaram por Carlitos.

### Monsieur Loyalle

“Não se pode falar de um processo criativo, porque as personalidades são diferentes e o processo criativo de uma pessoa não é igual ao de outra. Na luta pela expressão do ser, muitos seres podem ser expressos. Cada um precisa descobrir sua própria maneira de penetrar e atravessar esses mistérios essenciais”. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 22).

Chaplin viveu e criou a partir da herança do seu passado e do seu ser mais profundo. O aprendiz Charlie conseguiu entrar em contato com sua natureza original, pois tinha uma percepção e uma aceitação de si mesmo muito aguçada. A aceitação gera coragem: “Se o aprendiz não aceitar a si próprio, não permitirá a entrada de si mesmo no mundo dos *clowns* durante o ritual de iniciação (...). Só teremos um *clown* se o sinal da coragem estiver tatuado em seu coração.” (WUO, 2005, p. 72).

Com sua infância *dickensiana*, o pequeno vagabundo e maltrapilho Charlie precisou criar coragem para viver. O sofrimento, a angústia e a sua dor foram grandes educadoras do seu processo de iniciação ao mundo do *clown*, porque o obrigaram a entrar em contato com o seu ser mais profundo, sua natureza original, e aceitá-la.

“Se Chaplin algum dia teve plena consciência de que seu personagem cinematográfico cômico surgira de sua infância trágica, nunca registrou isso por escrito ou ditou para que fosse datilografado (em oposição, talvez, a anotações particulares a mão ou conversas informais).” (WEISSMAN, 2010, p. 222).

“Encontrar o lado cômico de uma pessoa é uma tarefa árdua, uma tarefa de detetive.”. (WUO, 2005, p. 58). Chaplin, detetive de si mesmo e do mundo, passou por um árduo esforço, uma contínua investigação, uma incessante busca de Carlitos, dentro de si mesmo e no mundo, desde sua infância, intuitivamente.

A primeira influência do desenvolvimento artístico de Chaplin é a de sua mãe, a primeira professora de teatro dos filhos Sydney e Charlie. “O teatro era a vida de Lily Harley”. Suas atuações improvisadas tinham o objetivo de inspirar em seus filhos o amor ao teatro e funcionar como “aulas rudimentares de interpretação”. Hannah parava em meio a uma atuação e explicava aos meninos o que estivera fazendo e por quê. Estava ensinando os filhos a observar e analisar a técnica de um ator. (WEISSMAN, 2010, pp. 39 - 40)

“Chaplin recorda em detalhes adoráveis como sua bela e jovem mãe lidou corajosamente com o opressivo trabalho subalterno estafante que ela lutara desesperadamente para evitar, descrevendo nostalgicamente o maravilhoso legado das pausas para o almoço e dos intervalos na pequena mas arrumada água-furtada que eles chamavam de lar. Escreve sobre uma dona de casa meticulosa e uma mãe extremamente dedicada, não derrotada pela pobreza, determinada a estimular os dois filhos a melhorar de vida dando a eles uma educação básica sobre os elementos mais importantes do trabalho de ator e da arte do palco. (...) Ensinando por meio do exemplo, ela mostrou aos garotos como ‘fazer’ pessoas. Seu talento para a imitação foi passado para Charlie, que por ele ficou famoso, improvisando cenas marcantes das quais as pessoas se lembravam pelo resto da vida.” (WEISSMAN, 2010, p. 38).

No período anterior à entrada de Charlie para a trupe de sapateadores *Eight Lancashire Lads*, Hannah o estimulou para o teatro. Ela foi a mestra de Chaplin nas “pantomimas na janela”.

“Se não fosse por minha mãe, duvido que pudesse ter feito sucesso na pantomima. Ela era uma das melhores artistas de pantomima que eu já vi. (...) E o tempo todo ela disparava rajadas de comentários, uma observação atrás da outra. E foi assistindo a minha mãe e a ouvindo que aprendi não só como expressar emoções com as mãos e com o rosto, mas também a observar e a estudar as pessoas.” (Charles Chaplin, em ROBINSON, 2011, p. 23).

Não só Chaplin consideraria esses momentos com a mãe “a experiência de maior influência em seu desenvolvimento artístico”, como também enfrentaria problemas e teria “despesas consideráveis” para que o diretor de arte de seu estúdio construísse para *O Garoto* um cenário reproduzindo sua mansarda em *Pownal Terrace*, diz WEISSMAN, 2010, p. 104.

Também em *Vida de Cachorro*, *Rua da Paz*, *O imigrante*, *Dia de pagamento*, *Tempos Modernos* e *Luzes da Cidade*, Chaplin trabalhou com o grande cenário que reproduzia sua infância. Ele se aquecia para trabalhar sapateando ou caminhando pelo

cenário do antigo bairro reconstruído no estúdio, já vestindo o figurino de Carlitos, cantarolando antigas canções. Ele “concebia seu próprio passo criativo absorvendo lembranças nostálgicas de sua infância no sul de Londres.”, comenta WEISSMAN, 2010, p. 104.

“O legado criativo daquelas brincadeiras infantis com sua mãe contadora de histórias foi muito além da interpretação. (...) Para Charlie, (...) a sensação autoral de vínculo sempre estaria nas ruas onde ele e sua mãe viveram, bem como em outros locais da infância que serviram como cenários visualmente evocativos para seus filmes profundamente pessoais.” (WEISSMAN, 2010, p. 105).

Com relação a Charles Sênior, apesar de ter sido ausente na vida do filho Charlie, ele exerceu grande influência no desenvolvimento artístico do filho. Quando o garoto conviveu com o pai e Louise, seus “olhos de falcão” observavam o pai e cada gesto seu. Aqueles “olhos de falcão” eram o próprio coração do filho em busca do pai, querendo conhecê-lo um pouco mais, se aproximar daquele homem tão interessante e talentoso, tão prejudicado pelo alcoolismo.

Charlie olhava e observava o artista Charles Chaplin Sênior. Observava o pai alcoólatra, artista decadente, perdido em sua desgraça.

“Se o Adorável Vagabundo de Chaplin condensou as identidades de um *dândi* esfarrapado e um pretensioso cavalheiro em uma só *persona*, o pai de Chaplin havia feito um caminho similar, embora mais demorado, da elegância e celebridade para a decadência e a obscuridade em um período de dez anos, entre 1890 e 1900. Charlie testemunhara a decadência do pai. Carlitos a celebrou simbolicamente.” (WEISSMAN, 2010, pp. 233).

“Em meio à cerimônia de um cortejo funerário elaboradamente elegante para seu antes imaculadamente glorioso, (...) Charlie Chaplin, aos 12 anos de idade, jogara um punhado de terra sobre um caixão de carvalho envernizado enquanto ele era baixado para uma cova rasa e talvez tenha, em silêncio, prometido lembrar. (...) Charlie Chaplin começava (...) a reencenar e reviver memórias havia muito enterradas e imagens de seu próprio pai caído, criando um personagem de cinema à imagem dele. A um visitante inglês que conhecera Charlie Sênior que encontrou Chaplin em Los Angeles no inverno de 1919, Chaplin confidenciou: ‘Não consigo lembrar de uma época em que não estivesse tentando seguir os passos de meu pai’.” (WEISSMAN, 2010, p. 234)

Chaplin também foi um grande observador de outro tipo de mestre, que era o público e o riso do público. No teatro *Aldershot*, aos 5 anos, Chaplin observava a reação da

plateia enquanto cantava, dançava e fazia suas imitações. Muito atento às reações do público, percebeu que este adorou quando ele mostrou sua desconfiança em relação ao gerente e “ajudante” que apanhava as suas moedas. Chaplin guardou na memória os momentos em que sua primeira plateia ria, por que ria e quando ria. Aprendeu com o “mestre-público” ao longo de toda a sua carreira no teatro como ator mirim e na Cia. de Fred Karno.

No entanto, o público somente exerceu uma função de mestre no desenvolvimento artístico de Chaplin porque ele exerceu intuitivamente o papel de discípulo perante o riso do público, com total abertura para perceber e observar o que as pessoas estavam gostando ou não.

Com o tempo, Chaplin criou a noção do que tinha um efeito cômico perante a plateia e, naturalmente, não precisou mais em todo momento recorrer a visitantes de seu estúdio para ter noção do que funcionava ou não nas histórias dos filmes. Mas até que Chaplin pudesse se firmar em suas convicções estéticas, quando sabia que uma cena era boa, mesmo sem explicar o porquê, ele observou minuciosamente as suas plateias.

“Por mais simples que pareça, há dois elementos da natureza humana que são visados: um é o prazer do público vendo a riqueza e o luxo em dificuldade; o outro é a tendência do público em experimentar as mesmas emoções que o ator, no palco ou na tela. Uma das coisas mais depressa apreendidas no teatro é o fato do povo, em geral, gostar de ver as pessoas ricas em maus lençóis”. (Charles Chaplin, em NEVES, s/d, p. 19).

“Esta maneira de observar as pessoas era a coisa mais preciosa que minha mãe poderia me ensinar, pois assim é que eu observei o que parecia engraçado às pessoas. Por isso, quando apresento um dos meus próprios filmes ao público, vejo a fita com um olho e guardo o outro e os dois ouvidos para o público. Reparo o que faz rir o público e o que não faz. Se, por exemplo, em vários espetáculos o público não ri de um gesto que eu quis tornar engraçado, esforço-me em seguida, por descobrir o que estava errado quanto à idéia, ou relativamente à execução, ou ainda na fotografia que se tomou. Muitas vezes apercebo-me de um ligeiro riso por um gesto que eu não estudara; logo abro os ouvidos e procuro saber por que esta passagem provocou gargalhadas. De qualquer modo, quando vou ver um dos meus filmes, sou um pouco como o vendedor que vai observar o que a sua clientela leva, compra ou faz”. (Charles Chaplin, em NEVES, s/d, p. 22).

Hoje, a iniciação do *clown* é uma vivência que provoca o desencadeamento de um processo mais longo de criação do *clown*. Nas famílias tradicionais circenses, os *clowns*

constantemente eram expostos a situações constrangedoras para poderem confrontar com o próprio ridículo. (BURNIER, 2001, p. 210).

Existe um exercício chamado *Picadeiro* na tradição da clowneria clássica, que é uma experiência profunda quando um palhaço está diante de um público que lhe ordena: “faça-me rir”.

Na clowneria clássica o mestre do palhaço é chamado *Monsieur Loyalle*, uma figura simbólica do dono do circo que dá ordens ao palhaço – ao *augusto* e ao *branco* –, um ser que exerce uma autoridade sobre o *clown* e, com rigor, ensina-lhe a ele ser leal a si mesmo. *Monsieur Loyalle* poderia ser entendido metaforicamente como uma “senhora lealdade a si mesmo” – à nossa natureza original, ao ser mais profundo de uma individualidade, às idiossincrasias do sujeito.

A experiência do *Picadeiro* pode ser um exercício prático, onde o aprendiz está diante do seu mestre, onde se cria a situação de um artista que quer um emprego no circo e o dono do circo lhe diz: “Então me mostre o que você sabe fazer”. Na verdade, o “dono do circo” está ordenando: “faça-me rir”.

O *Picadeiro* acontece também em apresentações em que o palhaço está diante de uma plateia exigente. A experiência do palhaço no *Picadeiro* consiste em conectar-se consigo mesmo e com o público, criando um espaço entre ambos (um *entre-lugar*) que abre um canal invisível para a graça se derramar. O público que acha a graça ri.

O primeiro *Picadeiro* de Chaplin foi o terrível *Picadeiro* de sua mãe diante da cruel plateia de soldados zombadores do Aldershot. Este público misteriosamente ensinou ao pequeno Charlie a primeiro honrar sua *Monsieur Loyalle* – *LilyHarley* – com a chuva de moedas que recebeu do mesmo público. Afinal, foi ela quem deu a Chaplin a própria vida, o corpo e os genes de que ele precisaria para desenvolver sua genialidade, seu espírito criativo. O gênio, que é etéreo e invisível, precisa da “lâmpada” para não se perder pelos ares.

“Como Dickens, (...) Charlie Chaplin nunca se esqueceu do trágico mergulho de sua família na pobreza e dos momentos brutais de sua infância passados nas ruas do sul de Londres. Ele os relembrou repetidamente na sua *persona* imortal do Adorável Vagabundo. Não só o personagem de Charlie reviveu e algumas vezes triunfou sobre seus problemas de infância, como em certos momentos seu vagabundo também pareceu determinado a corrigir a situação difícil dos pais, embora em clima de pastelão. (...) Em seu *fade-out* mais

memorável, o Adorável Vagabundo deixa a cena em direção ao pôr do sol, desolado e só. O mais impressionante sobre os retratos nostálgicos criados por Chaplin de sua família e do sofrimento solitário de sua infância nessas cenas é o tom agridoce de sua visão cômica e o modo marcadamente magnânimo pelo qual ele festeja seus pais displicentes.” (WEISSMAN, 1998, p. 18).

Podemos supor que no *entre-lugar* Charlie/público, Chaplin imediata e misteriosamente, em recônditos insondáveis de seu gênio, passou a mão na “lâmpada-clown” de sua natureza original, captou a ordenança inconsciente do público e agiu. Ao notar o gerente catando as moedas de sua mãe, imediatamente olhou para o público e fez a sua expressão de braveza e desconfiança: “Perigo! Ele vai roubar as moedas de minha mãe”.

Com esta olhada para a plateia, Charlie *compartilhou* esta sensação com sua expressão facial. O resultado do seu “*compartilhar*” ao abrir o espaço para a graça se derramar foi a estrondosa gargalhada dos espectadores.

Pode-se dizer metaforicamente que, ao final do show, o mesmo público aplaudiu a “herança-chuva-de-moedas” que Hannah deu ao filho Charlie; Chaplin deu a mão à sua mãe nesta ovação, e nunca mais a soltou, dentro do seu próprio ser. O lendário *Monsieur Loyalle* do Aldershot havia aprovado Hannah e o filho, cujo *clown* havia corrigido indiretamente a crueldade daqueles soldados zombadores. Chaplin ali, aos 5 anos, fora contratado pelo circo da pilhéria humana, e tornou-se o seu maior palhaço. O trabalho de Chaplin neste “circo” ainda estava por vir. A vida, circo humano que ofereceu a Chaplin e ao irmão miséria, solidão, dor e desgraça, estava pedindo a ele que transformasse miséria, solidão, dor e desgraça em arte.

O público do *Foresters* criou um novo *Picadeiro* para Chaplin. Desta vez, ele o desaprovou e o vaiou na sua tentativa de fazer piadas *stand-up*. Este público ensinou a Chaplin que naquele mesmo dia ele havia se distanciado de sua originalidade.

Também o público que não gostou de sua imitação do velho da “Loja de Antiguidades”, de Bransby Williams, ensinou ao jovem artista que imitar os tipos de Dickens, feitos por Williams, não era o seu caminho. O caminho de Chaplin era criar sua própria arte, seu próprio clown Carlitos, que por sua vez herdou do universo *dickensiano* da sua infância no sul de Londres.

Chaplin, posteriormente, desejou fazer o personagem Stiffy, que tinha falas no espetáculo *Football Match*. Teria sido acaso o fato de ele ter perdido a voz por causa de uma súbita laringite?

Então, o seu irmão generoso lhe recorda que sua natureza original combinaria muito mais com o Bêbado Elegante de *Mumming Birds*, personagem cheio de *gags* extremamente semelhantes às incríveis e surpreendentes *gags* de Carlitos em *One. Am.*, quando Carlitos apresenta-se com a sua outra face, a do rico, de cartola e roupas finas. Ele é o bêbado que não consegue subir as escadas para o seu quarto, e depois não consegue deitar em sua cama maluca, tendo que dormir numa banheira cheia de água.

No período em que trabalhou para a Keystone, Chaplin passou por um novo *Picadeiro*, pois os diretores e atores desacreditaram dele e o impediam de criar. O dono do “circo Keystone” Mack Sennet estava prestes a demiti-lo, quando o “mestre-público-*Monsieur Loyalle*” foi leal e o salvou naquela manhã, em 1914, através do telefonema que solicitava mais películas de Carlitos. Metaforicamente, *Monsieur Loyalle* havia visto o esforço que Chaplin fez para estar na Keystone, depois de tanta coragem para seguir em frente quando ele se encontrou completamente só, um pequeno vagabundo chamado *Carlitos*, sem eira nem beira, ao dar o último adeus à Hannah de suas pantomimas na janela.

*Monsieur* viu o desejo e a paixão que Chaplin tinha pela arte, a ponto de correr o risco de ser demitido da Keystone e perder o salário que ele tanto precisava para não trair a originalidade de seu *clown* Carlitos.

Enquanto criava seus filmes, junto à sua equipe e sob a proteção do irmão Sydney, Chaplin vivenciou inúmeros *Picadeiros* a cada vez que ia à estreia das aventuras de Carlitos, ansioso por fazer o público se deliciar.

O derradeiro *Picadeiro* de Chaplin aconteceu durante a invenção do cinema falado, contrária à natureza de Carlitos. O público o abandonou por um tempo, envolvido com a novidade. *Monsieur Loyalle* teve compaixão daquele homem amargurado pelo mundo, que já havia espalhado tanta alegria, para torná-lo o homem feliz que via poesia em toda a vida.

## Ver poesia além da vida

Em sua mansão hollywoodiana, Chaplin recebeu de presente um potente telescópio que foi instalado para estudar os céus. Com os seus filhos Sydney e Charles Jr., Chaplin observava com o telescópio as pessoas na rua.

“Ele estava muito mais interessado em observar o que acontecia na terra. É difícil saber se ele estava repassando conscientemente as lições de observação que Hannah lhe tinha dado em sua infância, observando as ruas de Kennington, quando ele apontava o telescópio para algum pedestre distante e dizia aos filhos: ‘Vê aquele homem? Ele deve estar voltando para casa depois de um dia de trabalho. Observe o andar dele, tão vagaroso, tão cansado. A cabeça dele está curvada. Ele está pensando em alguma coisa. O que pode ser!’” (ROBINSON, 2011, p. 337).

Chaplin, com sua capacidade de observação, desenvolveu a capacidade de leitura da vida com um olhar que enxerga além do visível: o seu olhar de falcão, olhar de detetive, o olhar que não procurava as estrelas, mas a humanidade de cada ser humano.

Nas manhãs de domingo, aos 12 anos, olhava admirado os comediantes que se postavam diante da taverna *Tankard*, seus gestos, seus andares, o modo como vestiam, como se comportavam. Chaplin estava a contemplar o Carlitos invisível e etéreo das situações do cotidiano, nas minúcias do mundo.

O vagabundo Charlie, num sábado à noite, após um dia inteiro sem comer, soube sentir a beleza da música tocada pelos dois músicos de rua, dois *carlitos* que consolaram o solitário menino, esperando seu pai. Chaplin inconscientemente viu a poesia de *Carlitos* na figura daqueles dois pobres vagabundos músicos, preencheu-se dela e a espalhou pelo mundo através do Vagabundo.

Sozinho no mundo, depois que sua mãe enlouqueceu, fez amizade com os rachadores de lenha de narizes de batata, verdadeiros *clowns* da vida e dessa situação percebeu a poesia cômica implícita na vida daqueles outros anônimos *carlitos*.

“Sensível observador das idiossincrasias das outras pessoas e um aluno inteligente do tempo e do movimento, Charlie percebera rapidamente como o mais baixo engraxate, tirador de refrigerante ou barman se dava grande importância ao realizar as tarefas e rotinas de seu trabalho como um “malabarista” com “uma fúria de velocidade.” (WEISSMAN, 2010, p. 209).

Chaplin soube observar os artistas de sua época. Além de admirar a mãe e o pai fazendo arte, admirou os palhaços nas pantomimas de Natal, os comediantes do teatro de variedades, os artistas que, mesmo não sendo famosos, eram autênticos, como Zarmo, os Irmãos Griffith, o palhaço Marceline. Chaplin observou nos bastidores, enquanto esperava seu número de sapateado com os *Eight Lancashire Lads*, a talentosa Marie Lloyd e sua disciplina como artista. Seus olhos arregalados sempre viam o que estava ao redor, interagindo com o mundo. Sem antes ver os *clowns* e os artistas, ele não teria escolhido ser um *clown*.

“Se a comicidade corporal é um caminho de exposição do lado patético, ridículo, fragilizado, o que leva as pessoas a escolherem expor esse estilo corporal? Isso tudo tem a ver com uma postura estética de expressão perante a vida. Não sabemos, pois, o que é clown antes de tomar contato com um. E esse território da comicidade é universal. Essa descoberta pode influenciar as pessoas a escolherem ser um clown.” (WUO, 2005, p. 21).

“Grande parte de seu talento e do personagem do Vagabundo era sua capacidade de ver a vida de um ponto de vista infantil. Na relação com Jackie [Coogan], ele conseguia exibir e expandir esse comportamento infantil. Em outro nível, Chaplin, tanto na tela quanto fora dela, adotou um papel paternal com Jackie. Era impossível para as pessoas no estúdio resistirem ao sentimento de que Jackie tinha substituído o filho que Chaplin acabara de perder.” (ROBINSON, 2011, p. 55).

## **Criação, Improvisação, Técnica e Trabalho**

Chaplin gostava tanto de teatro que até mesmo quando brincava, brincava de teatro. Junto com Wally, filho da Sra. McCarthy, ele exercitou sua imaginação, brincando, durante muitas e muitas tarde de sua infância. Quando vemos os filmes de Carlitos, percebemos que, no fundo, Chaplin estava se divertindo. Ao improvisar constantemente as *gags* e cenas do Vagabundo, Chaplin foi encontrando material para sua criação em arte.

Certamente os atores de sua equipe também se divertiam e ofereciam materiais para a criação, senão não conseguiriam acompanhar o ritmo de Chaplin, não conseguiriam encontrar energias para a disposição de improvisar continuamente, junto a ele. Estes artistas merecem ser considerados grandes artistas e improvisadores também.

Somente quando o artista se diverte com a arte poderá improvisar e criar, ainda que seu material se refira a temas como a dor e o sofrimento.

“A improvisação, a composição, a literatura, a pintura, o teatro, a invenção, todos os atos criativos são formas de divertimento, o ponto de partida da criatividade no ciclo do desenvolvimento humano, e uma das funções vitais básicas. Sem divertimento, o aprendizado e a evolução são impossíveis. O divertimento é a raiz de onde brota a arte original; é o material bruto que o artista canaliza e organiza com as ferramentas do conhecimento e da técnica. A própria técnica nasce da diversão, porque não podemos adquirir técnica apenas por meio da prática repetida, da persistente experimentação e utilização de nossas ferramentas, num teste contínuo de seus limites e de sua resistência. O trabalho criativo é divertimento; é a livre exploração dos materiais que cada um escolheu. A mente criativa brinca com os objetos que ama. O pintor brinca com a cor e o espaço. O músico brinca com o som e o silêncio. (...) Os deuses brincam com o universo. As crianças brincam com qualquer coisa que em possam por as mãos”. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 49).

Chaplin precisou estudar as técnicas de palhaço e bufonaria, preparando o seu corpo para tornar-se cada vez mais ágil, para que sua imaginação pudesse encontrar a possibilidade de se manifestar no corpo dele. A imaginação e o divertimento das gags e histórias de Carlitos somente poderiam se materializar no corpo de Chaplin treinado e tendo dominado a técnica.

Na bufonaria clássica, aprendida e treinada por Chaplin quando ele fazia espetáculos de variedades na adolescência, como quando esteve com a companhia *Casey Circus*, ele criou a base técnica de toda a sua arte, primordial para tornar real a imaginação fértil da mente improvisadora de Chaplin.

Quanto maior a técnica de um artista, maior a sua capacidade para realizar o que imagina, improvisando. Somente com o surpreendente preparo técnico de Chaplin, o qual incluía acrobacia, dança, ritmo, coordenação motora, domínio para manipular objetos, equilíbrio, ele pôde gerar *gags* cada vez mais criativas.

O filme *One. Am.* é um exemplo do incrível domínio técnico de Chaplin como ator. Se ele não tivesse técnica não teria sobrevivido a tantas pancadas, às várias quedas das escadas, às inúmeras tentativas do Carlitos “Bêbado-Elegante” de deitar-se na cama rebelde que o castiga numas das mais hilariantes *gags* do filme. Sem saber dar cambalhotas para trás, Chaplin não poderia realizar as incontáveis quedas para trás, após Carlitos receber tapas.

Com a técnica de dar cambalhota para frente, Chaplin pôde fazer com que Carlitos desse um mergulho num rio e, de repente, o rio ser tão raso que o Vagabundo se vê sentado no chão, cercado de um pouco de água, em *Tempos Modernos*.

Com o corpo preparado e treinado, Chaplin pôde dar ao seu público a cena inesquecível de Carlitos na corda bamba de *O Circo* e para que sua imaginação se concretizasse, com a invasão dos macaquinhos neste filme.

Existe uma técnica básica para palhaços que se chama *Triangulação*. Ela consiste em, imaginariamente, criar um triângulo entre *ator-ator-público*, ou *ator-objeto-público*, ou *ator-sensação-público*. Na triangulação, o *clown* compartilha com o público o que está se passando com ele, por breve instante. Chaplin, aos 5 anos de idade, *triangulou* quando viu o gerente catar suas moedas e olhou para o público, comentando que estava desconfiado.

A triangulação às vezes é explicada com a frase “quebrar a quarta parede”, muito comum nas práticas teatrais. A quarta parede seria o espaço invisível entre plateia e público. “Quebrar a quarta parede” é manifestar concretamente a união entre público e artista. Há linguagens teatrais em que o artista atua como se o público não estivesse ali. Na linguagem do *clown*, a relação com o público é essencial.

Chaplin impressionantemente se relaciona com o público no cinema, pela tela. O espetáculo não é um espetáculo vivo, em que a presença viva do artista acontece, mas Carlitos sempre dá uma olhadinha para a câmera e quem assiste parece que está diante de um ator vivo. Chaplin faz um “teatro filmado”. Para se sentir junto com Carlitos, a imaginação do público penetra no seu universo, em si mesmo imaginativo, porque é pantomímico.

No filme *Seu novo emprego*, Carlitos faz uma dupla cômica com Ben Turpin onde é visível o grande domínio técnico de trabalho em dupla. A técnica é tão precisa que o espectador não percebe que ela existe. Por isso Chaplin foi tão misterioso quanto aos seus métodos de trabalho. Ele afirma que se o público conhece a técnica, a graça vai embora.

“Para criar, é preciso ter técnica e libertar-se da técnica. Para isso, precisamos praticar até que a técnica se torne inconsciente. (...) Parte da alquimia gerada pela prática é uma espécie de livre trânsito entre consciente e inconsciente. Um conhecimento técnico deliberado e racional surge de longa repetição, a ponto de podermos executar nosso trabalho até dormindo. (...) Quando a técnica atinge certo nível, não se consegue percebê-la. Muitas obras de arte que parecem extremamente simples na verdade podem ter representado uma

batalha de vida e morte para o artista durante o processo de criação. Quando a técnica se oculta no inconsciente, revela esse mesmo inconsciente. A técnica é o veículo capaz de trazer à tona o material inconsciente contido no mundo onírico e mítico para que ele possa ser visto, falado ou cantado. (...) Uma vez que a prática é um repertório de procedimentos que criamos, cada pessoa tem uma prática diferente. (...) ao me preparar pra criar já estou criando; a *prática* e a *perfeição* se fundem numa coisa só.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 75).

Chaplin observou e imitou os pais e o mundo, exercitou sua imaginação quando criança e durante toda a carreira, aumentou amplamente por meio de sua dedicação e divertimento a capacidade de improvisar e dominou a técnica do seu ofício. Ainda assim, ele precisou *desaparecer* para criar, para que sua arte aparecesse. Este *desaparecer* é o estado de entrega total do artista no momento de criar, como diz NACHMANOVITCH, 1993:

“Para que a arte apareça, temos que *desaparecer*. Isso pode parecer estranho, mas na verdade é uma experiência comum. Para a maioria das pessoas, ela ocorre quando o olho ou o ouvido é atraído por alguma coisa: uma árvore, uma rocha, uma nuvem, uma pessoa bonita, o balbúcio de um bebê, o reflexo do sol nas folhas cobertas de orvalho, o som de uma guitarra que escapa inesperadamente de uma janela. Mente e sentidos ficam por um momento inteiramente presos na experiência. Nada mais existe. Quando “desaparecemos” dessa maneira, tudo à nossa volta se torna uma surpresa, nova e fresca. O ser e o ambiente se unem. Atenção e intuição se fundem. Vemos as coisas exatamente como elas são, embora continuemos capazes de guiá-las numa direção em que elas se tornem exatamente o que queremos que elas sejam. Esse vivo e vigoroso estado mental é o mais favorável à germinação de um trabalho original. Ele tem suas raízes na brincadeira infantil e floresce numa explosão de plena criatividade.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 57).

“Charlie Chaplin, abandonado pelo pai alcoólatra, viveu seus primeiros anos na angústia de ver a mãe ser levada para o asilo; depois, quando a internaram definitivamente, na aflição de ser perseguido pela polícia. Era um pequeno vagabundo de nove anos que se esgueirava pelos muros de Kennington Road, vivendo, tal como escreve em suas *Memórias*, ‘nas camadas inferiores da sociedade’. Se volto a essa infância, tão frequentemente descrita e comentada a ponto talvez de perdemos de vista sua crueza, é porque convém examinar o que há de explosivo na miséria – se ela é total. Quando Chaplin entra na Keystone para rodar ‘filmes de perseguição’, correrá mais rápido e mais longe que seus colegas do *music-hall*, pois, embora não fosse o único cineasta a descrever a fome, foi o único a conhecê-la, e isso é o que iriam perceber os espectadores do mundo inteiro quando os filmes começaram a circular a partir de 1914”. (François Truffaut, em BAZIN, 2006, p. 09).

Através dos elementos citados neste capítulo, e de muitos outros insondáveis ou desconhecidos, Chaplin construiu o seu conhecimento em arte .

## Considerações Finais

Conhecer não é discursar sobre as coisas, mas *ser* sobre as coisas. O conhecimento não está nos livros, mas na vivência do mundo, que pode ser rica e amplamente influenciada pelos livros. O conhecimento acadêmico, os cursos, escolas e faculdades de arte agem para que o aprendiz entenda a estrutura do conhecimento em arte. Mas o conhecimento em si é obtido pela vida. A academia é passagem, não é o lar. A vida é o lar.

Nas artes do silêncio, baseadas na linguagem não verbal, que fala com o corpo, com gestos e a expressão do rosto, Chaplin é um artista pioneiro. Ele contribuiu muito para a formação do público do cinema, fazendo os espectadores sorrirem com as fraquezas humanas.

A história de vida dele é fundamental para que se conheça um pouco mais a criação artística do adorável *clown* Carlitos. No entanto, o artista que pretende crescer na compreensão do conhecimento em arte não precisa passar pelas mesmas experiências que Chaplin passou. Não é necessária a miséria e a loucura para despertar para a educação estética.

A história de vida de Chaplin é a história de todo pioneiro, que desbrava a selva desconhecida e cria caminhos para os que virão. Chaplin, com sua história de vida na arte, é o mestre a ensinar a ver os tantos *carlitos* que ainda existem no mundo e dentro de nós. Ele nos convida a conhecer a arte através da arte. O caminho que Chaplin traçou para os artistas e aprendizes das gerações que o sucederam não é a dor, o sofrimento e a desgraça. A dor é a força motriz de todo pioneiro, enviado ao mundo para transformar uma época, para doar uma herança cultural. Existe uma misteriosa sabedoria cultural que o cria, porque algo está precisando acontecer.

O caminho que Chaplin traçou é o caminho da dedicação e da entrega à criação, a fidelidade à natureza original e ao impulso de nosso ser mais profundo. É o caminho de ver

além da vida, com o coração aberto para a experiência estética e a poesia do mundo, que vagam nas instâncias invisíveis do desconhecido. Certamente, pode-se dizer que Charlie foi salvo e adotado pela arte que, em si mesma, educa.

Com Carlitos caminhamos um pouquinho, em contato com a arte de Chaplin. Carlitos é o perdedor que segue em frente. Com ele rimos e choramos. Mas, como cada um precisa tomar seu rumo, Carlitos vai embora. Mexe os ombros e prossegue, como a dizer:

*- Ei! Psiu! O que há com você? Me dê sua mão e vem comigo! Não sei para onde vamos, mas... Smile!*

## Bibliografia

- ALBANO, Ana Angélica Medeiros. *Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação*. São Paulo: Plexus, 1998.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BERTOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2008.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CLARET, Martin (Org.). *Chaplin por ele mesmo*. (Edição ilustrada). São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.
- FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. *De palhaço e clown: que trata das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação: Campinas, 2004.
- FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: LPM Editores, 1974.
- FERRACINI, Renato. *As setas longas do palhaço*. Revista Sala Preta – ECA – USP, n. 6, 2006.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUGILL, Beryl. *Bring on the Clowns*. New Jersey: Chartweel Books Seacaucus, 1980.
- KASPER, Kátia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação, Unicamp: Campinas, 2004.
- LARCHER, Jérôme. *Charlie Chaplin – Masters of Cinema Collection*. Cambridge: First Edition Translations, 2011.
- LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.
- MAST, Gerald. *The comic Mind: comedy and the movies*. Chicago, London: Univ. of Chicago, 1979.
- MENDONÇA, Paulo. *Carlitos: o único gênio autêntico do cinema*. (Coleção Hoje). São Paulo: Editora Três, 1975.
- MILTON, Joyce. *Chaplin: contraditório vagabundo*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.

- NEVES, João Alves das (Org.). *Carlitos: uma antologia*. São Paulo: Editora Iris, s/data.
- PIZA, Joana de Toledo. *Quem veio primeiro? O ovo ou a galinha? Questões de uma clown em formação*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp: Campinas, 2006.
- ROBINSON, David. *Chaplin – Uma Biografia Definitiva*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.
- SOUZA, Jesser de. *Chão de terra batida*. Revista Sala Preta – ECA – USP, São Paulo, n. 5, 2005, p. 95-99.
- TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- THEBAS, Cláudio. *O Livro do Palhaço*. (Coleção Profissões). São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- WEISSMAN, Stephen. *Chaplin – Uma Vida*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.
- WUO, Ana Elvira. *Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. Campinas – 2005.
- \_\_\_\_\_. *Clown, um passageiro ao avesso*. Bife, Porto Alegre, p. 01-06, 2000.

## **Documentário**

- BROWNLOW, Kevin; GILL, David. *O Chaplin que Ninguém Viu*, 1984.

## **Sites**

- <http://www.charliechaplin.com>  
<http://www.charliechaplinarchive.org>  
<http://www.chaplinmuseum.com>

## Anexos

Tabela nº 1:

### FILMES DE CHARLES CHAPLIN NA KEYSTONE COMPANY – 1914.

MÊS DE LANÇAMENTO	TÍTULO (português e inglês)
Fevereiro	<i>Carlitos repórter</i> [ <i>Making a living</i> ]
	<i>Corrida de automóveis para meninos</i> [ <i>Kid auto races at Venice</i> ]
	<i>Carlitos no hotel</i> [ <i>Mabel's strange predicament</i> ]
	<i>Dia chuvoso</i> [ <i>Between Showers</i> ]
Março	<i>Dia de estreia</i> [ <i>A Film Johnnie</i> ]
	<i>Carlitos dançarino</i> [ <i>Tango Tangles</i> ]
	<i>Carlitos entre o bar e o amor</i> [ <i>His favourite pastime</i> ]
	<i>Carlitos marquês</i> [ <i>Cruel, cruel Love</i> ]
Abril	<i>Carlitos e a patroa</i> [ <i>The star boarder</i> ]
	<i>Carlitos banca o tirano</i> [ <i>Mabel and the Wheel</i> ]
	<i>Vinte minutos de amor ou Carlitos e o relógio</i> [ <i>Twenty minutes of Love</i> ]
	<i>Carlitos garçom de café ou Bobote em apuros</i> [ <i>Caught in a cabaret</i> ]
Maio	<i>Carlitos e a sonâmbula</i> [ <i>Caught in the rain</i> ]
	<i>Carlitos ciumento</i> [ <i>A busy day</i> ]
Junho	<i>A maleta fatal</i> [ <i>The fatal mallet</i> ]
	<i>Carlitos ladrão elegante</i> [ <i>Her friend the bandit</i> ]
	<i>Carlitos árbitro ou Dois heróis</i> [ <i>The Knockout</i> ]

	<i>Carlitos e as salsichas</i> <i>[Mabel's busy day]</i>
	<i>Carlitos e Mabel se casam</i> <i>[Mabel's married life]</i>
Julho	<i>Carlitos dentista ou O gás hilariante</i> <i>[Laughing gas]</i>
Agosto	<i>Carlitos na contra-regra</i> <i>[The property man]</i>
	<i>Pintor apaixonado ou Sobrado mal-assombrado</i> <i>[The face on the bar-room floor]</i>
	<i>Divertimento</i> <i>[Recreation]</i>
	<i>Carlitos coquete</i> <i>[The masquerader]</i>
	<i>A nova colocação de Carlitos</i> <i>[His new profession]</i>
Setembro	<i>Carlitos na farra, Na farra ou Que farra</i> <i>[The rounders]</i>
	<i>Carlitos porteiro</i> <i>[The new janitor]</i>
Outubro	<i>Carlitos rival no amor</i> <i>[Those Love pangs]</i>
	<i>Dinamite e pastel</i> <i>[Doug and Dynamite]</i>
	<i>Carlitos e Mabel assistem às corridas</i> <i>[Gentlemen of nerve]</i>
Novembro	<i>Carregadores de piano</i> <i>[His musical carrear]</i>
	<i>O engano</i> <i>[His Trysting place]</i>
Dezembro	<i>O casamento de Carlitos</i> <i>[Tillie's punctured romance]</i>
	<i>Carlitos e Mabel em passeio</i> <i>[Getting acquainted]</i>
	<i>O passado pré-histórico</i> <i>[His prehistoric Past]</i>

Tabela nº 2:

**FILMES DE CHARLES CHAPLIN – ESSANAY COMPANY.**

<b>MÊS / ANO DE LANÇAMENTO</b>	<b>TÍTULO</b> (português e inglês)
Fevereiro/1915	<i>Seu novo emprego</i> [His new job]
Fevereiro/1915	<i>Carlitos se diverte ou Uma noite fora</i> [A night out]
Março/1915	<i>Campeão de boxe</i> [The Champion]
Março/1915	<i>Carlitos no parque</i> [In the park]
Abril/1915	<i>Carlitos quer casar</i> [The jitney elopement]
Abril/1915	<i>O vagabundo</i> [The tramp]
Abril/1915	<i>Carlitos à beira-mar</i> [By the sea]
Junho/1915	<i>Carlitos limpador de vidraças ou Trabalho</i> [Work]
Julho/1915	<i>A senhora Carlitos</i> [A woman]
Agosto/1915	<i>O banco</i> [The bank]
Outubro/1915	<i>Carlitos marinheiro</i> [Shanghaied]
Novembro/1915	<i>Carlitos no teatro</i> [A night in the show]
Março/1916	<i>Carlitos policial</i> [Police]
Abril/1916	<i>Carmem às avessas ou Os amores de Carmem</i> [Carmem]
(data não encontrada)	<i>Carlitos em apuros</i> [Triple trouble]

Tabela nº 3:

**FILMES DE CHARLES CHAPLIN – MUTUAL FILM CORPORATION.**

<b>MÊS/ANO DE LANÇAMENTO</b>	<b>TÍTULO</b> (português e inglês)
Maio/1916	<i>Carlitos no armazém</i> [The floorwalker]
Junho/1916	<i>Carlitos bombeiro</i> [The fireman]
Julho/1916	<i>Carlitos vagabundo ou O Vagabundo</i> [The vagabond]
Agosto/1916	<i>Carlitos noctâmbulo</i> [One a.m.]
Setembro/1916	<i>O conde</i> [The count]
Outubro/1916	<i>A casa de penhores</i> [The pawnshop]
Novembro/1916	<i>Carlitos no estúdio</i> [Behind the screen]
Dezembro/1916	<i>Carlitos patinador</i> [The rink]
Fevereiro/1917	<i>Rua da paz</i> [Easy Street]
Abril/1917	<i>O balneário</i> [The cure]
Junho/1917	<i>O imigrante</i> [The immigrant]
Outubro/1917	<i>O aventureiro</i> [The adventurer]

Tabela nº 4:

**FILMES DE CHARLES CHAPLIN NA FIRST NATIONAL.**

<b>MÊS / ANO DE LANÇAMENTO</b>	<b>TÍTULO</b> (português e inglês)
(não foi lançado)	<i>Como fazer filmes</i> [How to make movies] (documentário)
Abril/1918	<i>Vida de cachorro</i> [Dog's Life]
Dezembro/1918	<i>Laços de Liberdade</i> [The Bond] (filme publicitário)
Outubro/1918	<i>Ombro, armas! ou Carlitos nas trincheiras</i> [Shoulder Arms]
Junho/1919	<i>Idílio Campestre</i> [Sunnyside]
Dezembro/1919	<i>Um dia de prazer</i> [A day's pleasure]
Fevereiro/1921	<i>O Garoto</i> [The Kid]
1921	<i>Os ociosos</i> [The idle class]
1922	<i>Dia de pagamento</i> [Pay Day]
1923	<i>Pastor de Almas</i> [The Pilgrim]

Tabela nº 5:

**FILMES DE CHARLES CHAPLIN NA UNITED ARTISTS.**

<b>ANO DE LANÇAMENTO</b>	<b>TÍTULO</b> (português e inglês)
1923	<i>Uma mulher de Paris</i> [A woman of Paris]
1925	<i>Em busca do ouro</i> [The Gold Rush]
1928	<i>O Circo</i> [The circus]
1931	<i>Luzes da Cidade</i> [City Lights]
1936	<i>Tempos Modernos</i> [Modern times]
1940	<i>O grande ditador</i> [The great dictator]
1947	<i>Monsieur Verdoux</i> [Monsieur Verdoux]
1952	<i>Luzes da Ribalta</i> [Limelight]

Tabela nº 6:

**FILMES DE CHARLES CHAPLIN NA EUROPA.**

<b>ANO DE LANÇAMENTO</b>	<b>TÍTULO</b> (português e inglês)
1957	<i>Um rei em Nova York</i> [A king in New York]
1967	<i>A condessa de Hong Kong</i> [A countess from Hong Kong]