



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – IEL

DIOGO ROSSI AMBIEL FACINI

TEMPOS MODERNOS: UMA DISCUSSÃO SOBRE  
A(S) LÍNGUA(S) NO CANTO DE CHARLES  
CHAPLIN

CAMPINAS

2013

i

DIOGO ROSSI AMBIEL FACINI

TEMPOS MODERNOS: UMA DISCUSSÃO SOBRE A(S) LÍNGUA(S) NO  
CANTO DE CHARLES CHAPLIN

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da  
Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas,  
como requisito parcial para a obtenção do título de  
Licenciatura em Letras – Português.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Rita Salzano Moraes

CAMPINAS

2013

Aos meus pais, namorada e orientadora pela  
compreensão e incentivo durante a minha  
travessia na universidade.

## **AGRADECIMENTOS**

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Rita Salzano Moraes pela aceitação de minhas ideias, orientação, incentivo e ajuda em toda a pesquisa e escrita para a monografia.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Viviane do Amaral Veras pela sua leitura do trabalho e comentários muito produtivos.

À minha mãe Carmen e meu pai Deuro, que me acompanharam desde o “meu sempre” e estiveram ao meu lado em todas as ocasiões.

À Nayara, pela paciência, compreensão e estímulo para seguir adiante.

“The way of life can be free and beautiful, but we have lost the way. Greed has poisoned men’s souls; has barricaded the world with hate; has goose-stepped us into misery and bloodshed. We have developed speed, but we have shut ourselves in. Machinery that gives abundance has left us in want. Our knowledge has made us cynical; our cleverness, hard and unkind. We think too much and feel too little. More than machinery, we need humanity. More than cleverness, we need kindness and gentleness. Without these qualities, life will be violent and all will be lost.”

Charles Spencer Chaplin

## RESUMO

O presente trabalho visa discutir os elementos linguísticos da cena do canto do filme “Tempos Modernos”, de Charles Chaplin, primeira e única vez em que o seu personagem Vagabundo “solta a voz” nas telas do cinema. Procura-se discutir esta cena, em relação com elementos contextuais e o enredo do filme, a partir de questões relativas à língua. Além disso, este trabalho traz questionamentos mais amplos relacionados à língua, sobretudo a relação entre língua materna e língua estrangeira. A discussão é feita com base em dois eixos centrais: a Linguística de Ferdinand de Saussure (que traz contribuições relacionadas ao conceito de língua e seus elementos) e a Psicanálise, sob a perspectiva de Sigmund Freud e Christine Revuz (que trazem questões relacionadas à língua, inconsciente e a relação língua materna e língua estrangeira).

**Palavras-chave:** Charles Chaplin; “Tempos Modernos”; língua; língua materna; língua estrangeira.

## **ABSTRACT**

The present study aims to discuss the linguistic elements of the singing scene of the movie “Modern Times”, by Charles Chaplin; it’s the first and only time that his character The Tramp speaks on the big screen. This study aims to discuss this scene, in relation with contextual elements and the movie plot, through issues related to the language. Moreover, this work brings and discusses broader issues related to the language, mainly the relation between mother language and foreign language. The discussion is made based on two central axes: the Linguistics by Ferdinand de Saussure (which brings contributions related to the concept of language and its elements) and the Psychoanalysis from the perspective of Sigmund Freud and Christine Revuz (which bring contributions related to the language, unconscious and the relation between mother language and foreign language).

**Keywords:** Charles Chaplin, “Modern Times”, language, mother language, foreign language.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>Objetivo</b> .....	<b>2</b>
<b>Justificativa</b> .....	<b>2</b>
<b>Metodologia</b> .....	<b>3</b>
<b>1. <u>TEMPOS MODERNOS: PRINCIPAIS ELEMENTOS</u></b> .....	<b>5</b>
<b>1.1 Contexto do Filme</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2 Enredo e Elementos Gerais</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2 A Cena do Canto e o Encerramento do Filme</b> .....	<b>9</b>
<b>1.3 Considerações Iniciais Sobre a Cena do Canto</b> .....	<b>11</b>
<b>2. <u>O CAMPO DA LÍNGUA: A LINGUÍSTICA DE SAUSSURE</u></b> .....	<b>12</b>
<b>2.1. Língua, Linguagem e Fala</b> .....	<b>13</b>
<b>2.2 O Signo Linguístico</b> .....	<b>14</b>
<b>2.3 A Arbitrariedade do Signo</b> .....	<b>17</b>
<b>2.4 Valores</b> .....	<b>18</b>
<b>2.5 Relações Sintagmáticas e Associativas</b> .....	<b>19</b>
<b>3. <u>A FUNÇÃO DA FALA: A PSICANÁLISE FREUDIANA</u></b> .....	<b>21</b>
<b>3.1 Um Caso de Esquecimento e o Inconsciente</b> .....	<b>22</b>
<b>3.2 Os Chistes, a Língua e o Canto</b> .....	<b>23</b>
<b>3.3 O Caso de Anna O.</b> .....	<b>26</b>

<b>4. <u>OS CANTOS DA LÍNGUA E AS LÍNGUAS DO CANTO</u></b> .....	28
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	33
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	35

## INTRODUÇÃO

O filme “Tempos Modernos”, de Charles Chaplin (1936), pode ser visto de variados ângulos: um filme de humor, destinado a fazer rir os povos de todo o mundo; uma crítica ácida a um sistema econômico excludente, e que na época dava sinais de esgotamento (com a crise da bolsa de valores de 1929); um apelo humanista contra a mecanização do homem na sociedade de massas... No entanto, outra característica do filme, essencial dentro do conjunto da história de Chaplin, não deve ser esquecida: historicamente, esse é considerado o último filme mudo do diretor. Depois de “Tempos Modernos”, Chaplin filmaria “O Grande Ditador”, de 1940, ácida crítica a Adolf Hitler e ao Nazismo, filme totalmente falado.

Apesar de ainda ser considerado um filme mudo, “Tempos Modernos” já apresenta o uso de som e de diálogos<sup>1</sup>, tais como as falas do presidente da empresa<sup>2</sup>. E isso também se reflete sobre a maior criação de Chaplin. O personagem Vagabundo (*The Tramp*), ao longo de quase todo o filme, permanece fiel à sua essência “muda” e de pantomima. Passa por inúmeras aventuras e decepções na luta pela sobrevivência nos “tempos modernos”, tentando se encaixar em uma sociedade injusta e opressiva.

No fim do filme, porém, Charles Chaplin surpreende o público e oferece um dos momentos mais emblemáticos da história do cinema: uma cena em que o Vagabundo, ícone do cinema mudo, “solta a sua voz”, e se expressa não através de mímicas e sinais, mas através de um canto, no qual utiliza alguns recursos de uma língua (fonemas, vocabulário, sintaxe etc.). Logicamente, Charles Chaplin não iria tornar esse momento comum e genérico, e é por isso que essa cena apresenta muitas particularidades.

Esse canto, no entanto, não é constituído de uma fala no sentido estrito, mas sim de algo, de cuja letra o personagem tinha conhecimento, mas da qual se esquecera antes de começar a cantar. Outra característica do canto, e mais importante, é que a “língua” utilizada pelo personagem não é uma língua comum. Em seu canto, o Vagabundo se utiliza do som de palavras de mais de uma língua, inventa palavras, modifica as estruturas... Desse modo, na primeira e única cena falada pelo Vagabundo (única, pois o personagem foi aposentado por

---

<sup>1</sup> Deve ser mencionado que o primeiro filme falado da história, “O cantor de Jazz”, é de 1927, portanto nove anos antes de “Tempos Modernos”.

<sup>2</sup> Não deixa de ser curiosa no filme a presença da fala no patrão, uma pessoa com autoridade e poder, enquanto os empregados e subordinados permanecem (literalmente e figurativamente) mudos, sem voz.

seu criador Charles Chaplin após este filme), a língua é sacudida, reinterpretada, pode-se dizer até reinventada, o que coloca importantes questões para os estudos da língua e de linguagem.

Este trabalho, assim, trará uma discussão sobre esse canto do Vagabundo em “Tempos Modernos”, na qual consideraremos as questões relativas à língua (e às línguas) que permeiam essa cena, em sua relação com o conteúdo do filme, com a visão do diretor/ator Charles Chaplin e com o contexto de produção.

## **Objetivo**

O principal objetivo deste trabalho será a discussão dos fatos linguísticos mais relevantes que envolvem a cena do canto em “Tempos Modernos”. Algumas questões são colocadas: Pode-se dizer que há uma língua no canto do Vagabundo? Que língua (ou outra coisa) é essa? Por qual motivo foi usada “isso” e não uma língua “convencional”? Quais são as contribuições trazidas por esta cena para o estudo sobre a relação língua materna / língua estrangeira? Essas questões serão levantadas ao longo da discussão, à luz de teorias que envolvem a língua – a linguística e a psicanálise – sempre tendo o material linguístico (no caso, o canto) como referência constante e base para os estudos.

## **Justificativa**

A dimensão da obra de Charles Chaplin vai muito além dos aspectos cinematográficos. Sua obra, além da grande relevância nos aspectos fílmicos, que influenciaram e continuam influenciando inúmeras gerações, extrapola esses limites. A obra de Chaplin, desde o início, foi além do filme: ele sempre trouxe questões, não teve medo de mostrar as suas convicções, fugiu de padronizações intelectuais que tentavam enquadrá-lo, mesmo que isso significasse (e significou) a intolerância contra ele, a perseguição, a incompreensão. Ele representou um dos raros casos em que a sua figura e a sua criação (O Vagabundo) se tornaram mais conhecidos que os próprios filmes, além de vencerem os próprios limites do tempo e de sobreviverem a novas técnicas, novas tecnologias, novas visões de mundo. Pode-se dizer que Chaplin constituiu um mundo próprio dentro da arte e da história cinematográfica modernas.

Porém, Chaplin não atingiu apenas os especialistas em cinema; seus filmes, suas histórias, seus personagens, suas mensagens chegaram ao grande público; não apenas fizeram

rir, mas fizeram pensar todo um conjunto de gerações. Até o seu último filme ele se manteve fiel a seus propósitos, a sua história e a esse público.

Desse modo, as contribuições do autor são muito significativas e amplas, e, nesse sentido, os questionamentos sobre a língua não devem ser menosprezados. A sua obra provocou e ainda provoca reflexões constantes. Se pensarmos, então, mais especificamente no aspecto da língua (recortado neste trabalho na cena do canto do Vagabundo), as possibilidades são muito animadoras. A língua é caracterizada, como um de seus elementos fundamentais, pelas possibilidades: de escolha, de combinação, de significação, de interpretação, de criação. Chaplin foi um dos atores mais criativos de todos os tempos e a linguagem estava presente em sua obra, com toda a sua importância.

## **Metodologia**

Na primeira parte deste trabalho serão apresentados alguns pontos relevantes sobre Chaplin e mais especificamente sobre o filme “Tempos Modernos”: informações sobre o contexto de produção do filme, enredo, repercussão e relação com as outras obras de Chaplin. Essas informações, além de ajudarem na localização de “Tempos Modernos” dentro da obra de Chaplin, fornecem subsídios para as discussões posteriores deste trabalho. Será também apresentada uma transcrição aproximada do que foi dito pelo personagem de Chaplin na cena do canto.

A seguir, será feita a revisão da literatura, com a exposição e discussão de assuntos e questões relevantes para o trabalho. Basicamente, serão abordadas teorias sobre a língua, seus elementos e funcionamento. O elemento inicial consistirá no recorte de alguns pontos da obra de Ferdinand de Saussure, considerado o pai da Linguística Moderna, elementos esses oriundos do “Curso de Linguística Geral” ([1916] 2012), obra atribuída ao linguista suíço. Serão trazidos e discutidos os seguintes temas de sua obra: língua, linguagem e fala; o signo linguístico; a arbitrariedade do signo; valores; relações sintagmáticas e associativas. A seguir, serão abordados e discutidos alguns trabalhos do psicanalista alemão Sigmund Freud, criador da psicanálise, trabalhos estes que trazem importantes contribuições ao estudo da língua, influenciadas pelas descobertas dos estudos do inconsciente. A partir de Freud, e prosseguindo com o artigo de Christine Revuz (1997) continuaremos o trabalho com a discussão da relação entre língua materna e língua estrangeira sob a perspectiva da psicanálise, tema central suscitado pela cena; espera-se que esta discussão traga contribuições

para o comentário do filme e que a cena traga novos subsídios e recursos para a discussão dessa relação.

Na terceira parte do trabalho, paralelamente à revisão teórica, será feita a discussão dos elementos linguísticos do canto do Vagabundo<sup>3</sup>. Para esta discussão, serão observadas as características do canto, seus elementos, construção, significados, provocações. E, parte mais importante, serão discutidas as questões já apresentadas, envolvendo a língua e as suas dimensões no canto. Serão utilizadas as teorias já mencionadas como base para esta discussão, e se voltará a elas sempre que necessário. Também serão feitas referências e comparações à própria obra de Charles Chaplin, e outros aspectos importantes (como a história do cinema), na medida em que esses elementos contribuam para o enriquecimento da discussão e para o esclarecimento das questões apresentadas.

---

<sup>3</sup> Neste trabalho, quando houver a menção a “canto” ou “canção” do Vagabundo, nos referimos principalmente ao material linguístico do canto. No entanto, outros elementos constituintes da cena também são discutidos, como a mímica de Chaplin e o contexto de produção do filme.

# 1. “TEMPOS MODERNOS”: PRINCIPAIS ELEMENTOS

## 1.1 Contexto do filme

O filme “Tempos Modernos”, apresentado ao público em 1936, produzido nos Estados Unidos em uma ainda emergente Hollywood, está inserido em um contexto de grandes transformações, tanto nos aspectos políticos e econômicos (como se verá abaixo), quanto nos culturais, com destaque aqui para o cinema.

Talvez o grande fato envolvendo a economia ocorrido nessa época tenha sido o *crack* da Bolsa de Valores de Valores de Nova York, em 1929. Muitas pessoas, que tinham ações na bolsa, faliram; empresas fecharam; o desemprego aumentou; e o próprio capitalismo passou a ser questionado. Como alternativa, o presidente americano Franklin Delano Roosevelt implantaria, através de ações do Estado, uma série de medidas de incentivo e de retomada da economia, como a redução da jornada de trabalho e o incentivo às obras públicas.

No aspecto político, o mundo passava por transformações. Há o estabelecimento de regimes totalitários. Na União Soviética, impõe-se o stalinismo, que apesar da adesão de alguns intelectuais na época, depois mostraria as suas marcas de opressão e ausência de liberdade. Na Alemanha, o Nazismo de Hitler (retratado por Chaplin em “O Grande Ditador”, de 1940) já existia e dava sinais de suas reais intenções. Isso acabaria culminando, três anos depois, no início da Segunda Guerra Mundial, que envolveria as principais potências do mundo, e levaria, com o seu fim, ao estabelecimento dos Estados Unidos como a sua grande potência mundial (seguido pela União Soviética). Além disso, nesse período os trabalhadores começavam a lutar por seus direitos e a se organizar através de sindicatos e associações. É nesse contexto, de efervescência política e de ameaças iminentes, que Chaplin produz seu filme, deixando suas marcas. Nesse sentido, é exemplar o comentário de Everton Luís Sanches:

[...] O período em que Charlie viveu foi de efervescência de ideias, no qual o cientificismo e a racionalidade – que, por sua vez, deram origem ao modo de vida predominante – estavam sendo postos em debate e a sua credibilidade, perdendo fôlego. Charles Spencer Chaplin não soube articular devidamente um discurso político; entretanto, conseguiu agir de forma politizada, defendendo suas posturas e interesses pessoais. (SANCHES, 2012, p. 144).

Com relação aos aspectos cinematográficos, talvez o fato mais significativo tenha sido o estabelecimento do cinema sonoro como uma realidade que passa a ser a norma para todos

os filmes feitos na época. O próprio Charles Chaplin comenta sobre o assunto em sua autobiografia (ainda sobre a época de seu filme anterior, “Luzes da Cidade”, de 1931):

(...) Era a largada... De um dia para o outro, todos os cinemas começavam a equipar-se para o cinema sonoro. Foi o crepúsculo das fitas silenciosas. Dava pena, porque elas começavam a melhorar. (...) Um bom filme silencioso constituía atração para qualquer plateia, da mais intelectualizada à mais simples. E tudo isso agora estava para se perder. (CHAPLIN, [1964] 2012, pp. 377-378).

Pode-se notar, apenas por esse trecho, que a relação de Chaplin com o cinema falado, durante um certo tempo, não foi amistosa. E um dos motivos declarados pelo próprio Chaplin é que o seu cinema era o que era devido ao cinema mudo, e era lá que residia toda a sua força e genialidade: “Mas decidi firmemente continuar a fazer filmes silenciosos, na certeza de que havia lugar para todos os gêneros de entretenimento. Além disso, era um ator de pantomima; nessa arte, único e, sem falsa modéstia, um mestre.” (op. cit., p. 378).

No entanto, já na época da produção de “Tempos Modernos”, Chaplin não estava mais tão decidido sobre o assunto, como se pode ver no comentário de David Robinson abaixo, relacionado a Chaplin e a Paulette Goddard, atriz do filme:

Mesmo que suas declarações públicas fossem firmes nessa questão, na privacidade do estúdio Chaplin claramente estava menos convencido. No final de novembro, ele e Paulette tinham feito testes de som: como ambos tinham vozes agradáveis que faziam um bom registro, é improvável que Chaplin tenha ficado insatisfeito com elas. Agora está claro que nessa época Chaplin tinha se forçado a rodar o filme com diálogos, incluindo suas próprias cenas (ROBINSON, [1986] 2011, p. 473).

Mesmo assim, os resultados finais das gravações aparentemente não satisfizeram o diretor:

Chaplin aparentemente ficou profundamente insatisfeito com os resultados. A unidade foi avisada que a sequência da casa dos sonhos seria filmada com som no dia seguinte. Na verdade, não houve mais cenas com diálogos rodadas para Tempos Modernos. (ROBINSON, op. cit., pp. 473-474).

Isso mostra que a recusa de Chaplin se motivava em razões estéticas. Deve-se lembrar que os sistemas de captação, sincronização e produção de som eram rudimentares, e ainda não haviam chegado aos níveis de qualidade dos aspectos já antigos do cinema mudo (como a qualidade de captação das imagens). Não obstante, apesar de as únicas cenas com voz presentes no filme (com exceção da cena final do Vagabundo) aparecerem no início, Chaplin realizou nesse filme um amplo uso do som em efeitos, como em uma cena em que eles são utilizados para representar os sons do estômago (ele assoprou bolhas em um balde de água).

“O fato de Chaplin ter se interessado o bastante para criar ele mesmo os efeitos sugere a extensão de sua curiosidade sobre os problemas do som naquela época” (ROBINSON, op. cit., p. 474).

Segundo Chaplin ([1964] 2012), “Tempos Modernos” foi um grande sucesso. Porém, o diretor já não encontrava saída para o seu conflito: “Até então a sorte me protegera, porém era desencorajador continuar, com a impressão de que a arte da pantomima ia aos poucos ficando obsoleta” (op. cit., p. 446). Ele continuava pensando que, se fizesse um filme falado, a qualidade dos seus filmes mudos não seria superada e, se falasse na tela, acabaria por se tornar um comediante comum. No entanto, mesmo com essa relutância e as suas resistências artísticas, o filme seguinte de Chaplin, “O Grande Ditador” (1940), foi totalmente falado. Apesar dos medos do autor, ao menos o público aprovou a sua incursão no cinema falado: “O filme (...) foi o de maior renda entre todos os meus” (op. cit., p. 458).

Desse modo, percebemos que “Tempos Modernos” é um filme feito em um contexto de muitos conflitos, que já estavam ocorrendo, e que anunciavam uma chegada iminente de inúmeras transformações. O filme simboliza mudanças irreversíveis (a mudança no som do cinema talvez seja a mais notável), culturais, sociais, políticas, algumas assimiladas pelas pessoas, outras enfrentadas e combatidas.

Talvez o fato mais interessante com relação a essa produção seja o de que ela é a última considerada muda, com relação a essa época em Hollywood. Como já mencionado, “O Cantor de Jazz”, de 1927, é considerado o primeiro filme falado de longa duração. “Tempos Modernos”, de 1936, ou seja, nove anos após o início da mudança, é um filme, portanto, marcado pela resistência de Chaplin, mas já anunciando as transformações que viriam. Pode ser considerado um filme de transição: os efeitos sonoros já estão presentes, a música já está presente, algumas vozes já estão presentes; porém, na essência, ainda é um filme mudo. Não há sequências de diálogos; e os elementos visuais ainda são primordiais no estabelecimento da comunicação no filme, sobretudo a pantomima (ou mímica), de que o próprio Chaplin afirmava ser mestre. De fato, Chaplin, com “Tempos Modernos”, confirmou ainda mais o seu legado como gênio do cinema mudo, e mesmo que ele não conseguisse fazer filmes de expressão depois desse (o que felizmente não ocorreu), seu nome já estaria gravado na história do cinema.

## **1.2 Enredo e elementos gerais**

Segundo David Robinson ([1986] 2011, p. 466), “*Tempos Modernos* não tem a estrutura orgânica e integrada dos longas anteriores de Chaplin”. O filme se constituiria mais de uma união de pequenos filmes, unificados pelo tema comum da luta pela sobrevivência empreendida pelo personagem do Vagabundo (Charles Chaplin) e da Moleca (Paulette Goddard).

David Robinson traz um resumo bem significativo de parte do enredo do filme:

O filme concluído abre com a justaposição simbólica de cenas de carneiros sendo conduzidos e um fluxo de operários saindo de uma fábrica. Carlitos é visto no trabalho em uma correia transportadora de uma fábrica. Ele é pego pelos dentes de uma máquina gigante, é usado como cobaia em um alimentador automático, e finalmente se descontrola, em uma fúria frenética. Liberado do hospital psiquiátrico, ele rapidamente aterrissa em uma prisão, acusado de ser um agitador comunista (ele havia só pegado uma bandeira vermelha que havia caído de um caminhão). Depois que ele inadvertidamente evita uma fuga da prisão, a vida na penitenciária se torna tão agradável que ele fica de coração partido quando recebe o perdão. Ele faz o melhor que pode para ser preso de novo, mas muda de ideia depois de conhecer a Moleca, uma pequena e corajosa órfã que está fugindo das autoridades. Juntos, eles fazem seu lar em uma choupana à beira da água, onde Carlitos dorme do lado de fora, na casinha do cachorro. Porém, agora que ele valoriza a liberdade, Carlitos é mandado de volta para a prisão, depois que alguns de seus amigos companheiros de cela roubam a loja de departamentos onde ele trabalha como vigia noturno. Depois de solto, Carlitos encontra a Moleca trabalhando como dançarina em um cabaré, onde ela lhe consegue um emprego como garçom cantor. Chamado para substituir o tenor romântico, Carlitos escreve a letra da música no punho das mangas, que inconvenientemente saem voando no seu primeiro gesto dramático. (ROBINSON, [1986] 2011, p. 467).

Como a sequência posterior envolve a cena do canto, objeto central desta discussão, nos deteremos neste ponto.

Observa-se, pelo enredo, que o personagem Vagabundo tenta de diversas maneiras sobreviver em uma sociedade injusta, autoritária e que não oferece muitas perspectivas às pessoas que nela se encontram, sobretudo os pobres. O Vagabundo tenta, de todas as formas, ajustar-se a essa sociedade, nela se “enquadrar”, atuando em variados empregos e buscando fontes de renda e condições de vida que garantam o seu sustento. Porém, todas as suas tentativas se mostram infrutíferas, embora os dois personagens principais terminem o filme de modo otimista, esboçando um sorriso e andando em direção ao horizonte. Mas essa incapacidade do Vagabundo não deve ser vista como um defeito; pelo contrário, dadas as suas características de apego à liberdade e à vida, e às características dos “tempos modernos”

mencionadas no filme, esse desconcerto do personagem é mais um sinal de sua nobreza e força (e dos problemas da sociedade representada). De certa forma, o Vagabundo se mostra maior do que os problemas de sua época e não consegue ser enquadrado por eles. E enquanto a sociedade se modificou (e continua se modificando), o Vagabundo sobreviveu, seja nos seus filmes, seja na cultura, seja no imaginário popular.

Nesse sentido, são exemplares as palavras de Celso Sabadin sobre Chaplin:

Quanto a Chaplin, é praticamente impossível acrescentar algo que ainda não tenha sido dito, escrito ou filmado. Seu nome está profundamente associado à própria história do cinema, e se fosse necessário eleger um único ícone que representasse a atividade cinematográfica como um todo, talvez essa imagem devesse ser a do vagabundo criado por ele. (SABADIN, [1997] 2009, p. 116)

### 1.3 A cena do canto e o encerramento do filme

Depois que as letras da canção do Vagabundo saem voando, ele precisa cantar algo. Essa é uma cena histórica, pois é a primeira e única em que o Vagabundo solta sua voz nas telas.<sup>4</sup> “Quando ele abre a boca e canta, foi em uma língua de sua própria criação, expressiva de tudo e de nada” (ROBINSON, [1986] 2011, p. 475). Vejamos qual é o conteúdo material do canto do Vagabundo, em uma transcrição aproximada<sup>5</sup>:

*Se bella giu satore  
Je notre so cafore  
Je notre si cavore  
Je la tu la tu la twah*

*La spinash o la bouchon  
Cigaretto portobello  
Si rakish spaghaletto  
Ti la tu la ti la twah*

---

<sup>4</sup> No filme posterior de Chaplin, “O Grande Ditador” (1940), o personagem seria abandonado, entrando em cena o Barbeiro Judeu e Adenoid Hynkel, paródia de Adolf Hitler; nos filmes posteriores entrariam outros personagens, mas nunca mais o Vagabundo retornaria.

<sup>5</sup> Chaplin teria se baseado em outra canção, também cômica, para realizar a sua. Segundo o site Wikipedia, “Modern Times was the first film where Chaplin's voice is heard as he performs Léo Daniderff's comical song *Je cherche après Titine*.” (Esta informação pode ser conferida em [http://en.wikipedia.org/wiki/Modern\\_Times\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_Times_(film))). Segundo o verbete do cantor, a música é de 1917 ([http://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o\\_Daniderff](http://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Daniderff)). Ela pode ser encontrada e ouvida no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=CjYyUzC16zU>. É importante ressaltar que, embora a citação indique que Chaplin tenha cantado exatamente a mesma canção, pela comparação entre elas pode-se afirmar que não são idênticas, e que houve mais um ato de inspiração de Chaplin na canção francesa.

*Senora Pilasina  
Voulez-vous le taximeter  
Le zonta su la seata  
Tu la tu la tu la wa*

*Sa montia si n'amora  
La sontia so gravora  
La zontcha con sora  
Je la possa ti la Twah*

*Je notre so lamina  
Je notre so cosina  
Je le se tro savita  
Je la tossa vi la twah*

*Se motra so la sonta  
Chi vossa l'otra volta  
Li zoscha si catonta  
Tra la la la la la la*

Após a cena, o personagem é aplaudido entusiasticamente pelo público, e seria efetivado no emprego; no entanto, quando a Moleca vai apresentar seu número de dança, as autoridades a impedem, pois querem levá-la a um orfanato (por ela ser menor e órfã). Ela e o Vagabundo enfrentam-nos, e conseguem enfim fugir.

A cena final do filme inicia-se com a legenda com fundo preto (típica dos filmes mudos) *dawn* (aurora), com os dois personagens em um campo, sentados. A moleca, arrumando uma trouxa provavelmente de roupas, em um momento de desespero, começa a chorar, já não encontrando perspectiva. A última “fala” (que não deve ser entendida no sentido literal aqui, pois não há som, apenas uma indicação através de outra legenda) do Vagabundo pode ser considerada um resumo do personagem e de sua trajetória em toda a filmografia de Charles Chaplin:

“Buck up!! Never say die. We'll get along”. (“Levante a cabeça! Nunca abandone a luta. Vamos conseguir vencer.”<sup>6</sup>).

Ao fim, ambos, já animados, se levantam, e andam em direção ao horizonte, agora com um sorriso estampado em seus rostos. Toda a cena roda ao som da famosa música *Smile*

---

<sup>6</sup> Tradução oficial, retirada das legendas do filme.

de Charles Chaplin (*Sorrir*). Aqui aparece uma das características conhecidas da obra de Charles Chaplin, afirmada na legenda de apresentação do filme “O Garoto”, de 1921: “Um filme com um sorriso... e talvez uma lágrima”.

Após a apresentação dos elementos principais envolvendo o filme (contexto, enredo, estrutura, personagens principais) e a apresentação da transcrição do canto do Vagabundo, faremos uma reflexão sobre esse canto em seus elementos linguísticos, considerando as questões já apresentadas neste trabalho. De início, comentaremos alguns elementos materiais e formais; a seguir se discutirão as questões propriamente ditas e as teorias implicadas, e as possíveis significações e provocações da canção, envolvendo tudo o que já foi apresentado até aqui e o que ainda se discutirá.

#### **1.4 Considerações iniciais sobre a cena do canto**

Observemos agora mais detidamente a cena do canto do Vagabundo, sobretudo o que sai da sua boca, o que é “dito” por ele. Com relação à estrutura, podemos observar claramente a existência de estrofes, todas elas formadas por quatro versos. A existência da estrofe como tal na canção é facilmente comprovada uma vez escutada: pode-se dizer que a melodia da canção ocorre ao longo de cada conjunto de quatro versos, em um ciclo que se repete sem interrupção até o fim da música. Temos um total de seis estrofes, todas bastante parecidas com relação à extensão de seus versos, como se pode ver acima, o que estrutura o ritmo da canção, em consonância com a já mencionada presença constante da melodia (que também é notada facilmente, observando-se as sílabas mais fracas e mais fortes na canção).

No entanto, (e isso deve ser dito antes de qualquer discussão posterior), não se deve nunca ignorar ou menosprezar as características fundamentais envolvendo esse canto, sobretudo o que talvez pareça óbvio em um primeiro olhar: o fato de ser um canto. A cena ocorreu em um contexto bastante específico (relacionado a uma expressão musical, em uma cena envolvendo elementos como banda, público), e tudo o que saiu da boca de Carlitos nessa cena foi cantado por ele. Essas contextualizações básicas são fundamentais para que se trate o objeto principal com o devido respeito: retirando da cena completamente as suas especificidades e elementos que não só a detalham, mas a constituem, ela se transforma em um objeto vazio, desprovido de vitalidade, e podemos dizer até mesmo que proclamamos a sua morte.

Esses elementos da cena, em conjunto com as já mencionadas condições de produção (contexto sociopolítico, filmografia de Chaplin, própria história do cinema etc.), portanto, são levados em conta sempre que necessário neste trabalho, principalmente quando a negação das especificidades e características do objeto significar a própria negação do objeto.

Prosseguindo na observação da cena do canto, e para além dos aspectos formais, chegamos ao seu ponto mais destacado, e que motivou todo este trabalho: Carlitos, quando finalmente solta a voz, não canta em sua língua materna, o Inglês, como seria esperado. Além disso, o canto do personagem também não pode ser identificado com nenhuma outra língua estrangeira específica. O que acontece nesse canto, a princípio, não pode ser enquadrado nem definido exatamente. Podemos perceber no canto de Carlitos recortes de línguas estrangeiras, do seu próprio Inglês, e muitas mostras de invenção do autor (uma língua inventada?). Tais elementos linguísticos, expressos em um momento tão decisivo da obra do autor, como já mencionado, não podem ser ignorados ou menosprezados. A seguir, apresentando algumas contribuições teóricas relevantes para as questões, prosseguiremos com o comentário dos aspectos de Língua e Linguagem nesta cena.

## **2. O CAMPO DA LÍNGUA: A LINGUÍSTICA DE SAUSSURE**

A Linguística moderna deve muito de seu desenvolvimento ao trabalho de Ferdinand de Saussure, considerado o seu pai. E a importância de Saussure para esta ciência reside em grande medida à obra “Curso de Linguística Geral” (“Cours de linguistique générale”, no original). Publicado em 1916, após a sua morte (que ocorreu em 1913), o livro na verdade não é de sua autoria. Ele é fruto de anotações dos alunos de três conferências realizadas por Saussure, em 1907, 1908-9, e 1910-11, anotações reunidas e publicadas por Ch. Bally e A. Sechehaye, “colegas que não haviam assistido eles próprios às conferências” (CULLER, [1976] 1979, p. 10).

Talvez o fato mais importante do Curso de Linguística Geral seja que através dele é delimitado um objeto de estudo específico, a ser estudado por uma ciência própria: A língua. Deste modo, mesmo que talvez inconscientemente, o passo fundamental da nova ciência já estava dado, e agora só restava desenvolvê-la em suas possibilidades. Por isso, consideramos relevante utilizar elementos da obra de Ferdinand de Saussure como ponto de partida para a discussão da cena do canto em “Tempos Modernos”, já que foi a sua contribuição que

inicialmente deu o caráter de ciência para o estudo da Língua, que é o que foco principal de nossa observação.<sup>7</sup>

## 2.1 Língua, linguagem e fala

Na definição do seu objeto de estudo, a língua, Saussure estabelece uma diferenciação entre três conceitos básicos: língua, linguagem e fala.

Mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade aos indivíduos. (...) é um todo por si e um princípio de classificação. (...) O exercício da linguagem repousa numa faculdade que nos é dada pela Natureza, ao passo que a língua constitui algo adquirido e convencional, que deveria subordinar-se ao instinto natural em vez de adiantar-se a ele. (SAUSSURE, [1916] 2012, p. 41).

Desse modo, segundo Saussure, todas as pessoas possuiriam uma faculdade de linguagem que é “ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence ao domínio individual e ao domínio social; não se pode classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade”. (SAUSSURE, op. cit., p. 41). Já a língua deve ser entendida como um sistema, construído socialmente, mas que existe previamente ao ato individual de cada pessoa. Essa característica, aliás, separa a língua da fala.

Com o separar a língua da fala, separa-se ao mesmo tempo: 1º - o que é social do que é individual; 2º - o que é essencial do que é acessório e mais ou menos acidental. (...) A língua é produto que o indivíduo registra passivamente; não supõe jamais premeditação. (...) A fala é, ao contrário, um ato individual de vontade e inteligência. (p. 45).

A linguística estudaria, portanto, esse sistema, uma manifestação social da faculdade de linguagem, e que existe indiferentemente às manifestações individuais das pessoas. Mas como é construído esse sistema, a língua? Através dos signos linguísticos, como se verá a seguir.

---

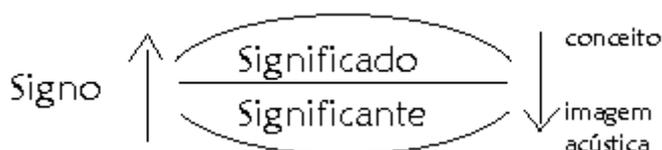
<sup>7</sup> Deve ser mencionado também, para se esclarecer possíveis mal entendidos, que neste trabalho, ao se dizer que Saussure “afirma”, “diz” algo, ou declarações semelhantes, estamos cientes, como já foi mencionado, do processo de atribuição de autoria realizado; no entanto, preferiu-se assim proceder nas referências às ideias de Saussure por uma questão prática.

## 2.2 O signo linguístico

A língua, em Saussure, é um “sistema de signos” (SAUSSURE, op. cit., p. 46). O signo é definido por Saussure como a união entre um conceito e uma imagem acústica. Com relação à imagem acústica, ele especifica: “Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos”. (op. cit., p. 106). Estes dois elementos que compõem o signo, o conceito e a imagem acústica, “estão intimamente unidos e um reclama o outro” (op. cit., p. 107). Eles não existem separadamente, apenas na constituição do signo.

Para dissipar ambiguidades e confusões no uso desses termos, Saussure estabelece uma nomenclatura própria: “Propomo-nos a conservar o termo signo para designar o total, e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante” (op. cit., p. 107). O signo linguístico, por Saussure, poderia ser representado assim:

Conceito / Imagem Acústica  
ou  
Significado / Significante (S/s, chamado de algoritmo Saussuriano)



Pensando nos constituintes do signo linguístico por Saussure, percebemos que um de seus lados, o significante (ou imagem acústica) é facilmente identificável ao longo da canção (sobretudo se observada em sua transcrição já segmentada). Podemos perceber sem muita dificuldade esta base material da palavra, através de seus fonemas e da própria melodia da canção, expressa nas repetições e retornos. Algumas “palavras” (se é que podem ser chamadas assim), em alguns casos até nos lembram facilmente palavras identificáveis de alguma forma, e quase podem ser traduzidas para nossa língua: *bella*; *taximeter*; *notre* (não); *volta*; *cigaretto* (do inglês *cigarette*, cigarro)... Se tais palavras, entre outras, nos veem à mente como

próximas de palavras de nosso próprio vocabulário, é por causa de sua semelhança material, sonora, fonética, e ainda não saímos da parte significante.

No entanto, quando partimos para a observação do outro lado do signo linguístico, o Significado (Conceito), chegamos a um ponto mais problemático, cheio de incertezas. Isso se dá, basicamente, porque uma das primeiras impressões que nos fica ao ver a letra do canto do Vagabundo transcrita é a da aparente ausência de significado, como se até mesmo o canto não significasse nada. De fato, observamos que, embora até seja possível relacionar algumas “palavras” do canto com palavras próximas a nós, as suas “palavras” não apresentam um significado aparente, que estaria ligado com suas imagens acústicas na constituição do signo linguístico.

Assim, se a teoria Saussuriana for entendida de modo estrito, vemos que há uma dificuldade até mesmo em caracterizar as “palavras” do canto como signos, já que para Saussure, o signo é composto indissociavelmente por significante e significado, o que não ocorre exatamente na canção “sem sentido” de Chaplin. Por isso, não faremos uma leitura tão fechada da obra de Saussure, que dificultaria ou impossibilitaria muitas reflexões do nosso objeto, e também, em certo sentido, desrespeitaria as possibilidades de uma obra tão importante (e tão instauradora) como a do linguista suíço. Obra essa que influenciou e trouxe contribuições para outras ciências e campos de pensamento, como a Semiologia, a Antropologia, a Teoria Literária, e correntes teóricas, como o Estruturalismo, e que tornou Saussure uma “figura seminal na história intelectual moderna” (CULLER, [1976] 1979, p. 2).

Deve ser mencionado também que essa característica do material linguístico do canto de Chaplin, de apresentar um material sonoro que se assemelha a alguma coisa próxima a nós, mas que não significa nada apresenta fortes relações com um conceito que não será desenvolvido profundamente neste trabalho, mas que deve ser comentado. Trata-se da ideia de tradução homofônica. Arlindo Machado define essa tradução sucintamente como aquela que “procura manter a mesma sonoridade do texto original, desprezando-se os aspectos semânticos” (MACHADO, 1993, p. 177). Apesar de nesse caso não haver exatamente um texto original, podemos pensar nessa tentativa de se aproximar o canto com várias línguas misturadas (como se pode observar nas “palavras” do canto já mencionadas), aproximação

essa que ocorre no nível do som (podemos dizer até, do significante), mas que não se importa com os significados<sup>8</sup>.

Avançando um pouco neste comentário de uma possível tradução homofônica na cena, podemos relacioná-la também com dois outros momentos da produção de Charles Chaplin, um anterior e outro posterior, que apresentam características parecidas. Em “Luzes da Cidade” (1931), logo ao início do filme, em uma inauguração de um monumento, quando as “personalidades” abrem a boca para realizar seus discursos, não se ouvem suas vozes reais e um discurso verbal, mas espécies de sons de buzina. Apesar de não haver um significado, a sonoridade do que é “dito” pelos personagens faz com que ela se pareça com uma linguagem verbal; há, inclusive, variações de ritmo e tom (inclusive de mais grave para o homem e mais agudo para a mulher). Tais semelhanças fazem com que se possa considerar esse fato como uma tradução homofônica de Chaplin. Além disso, essa tradução pode ser vista com claros tons críticos, já que o autor ridiculariza o discurso de pessoas “importantes”, colocando buzinas no lugar do material linguístico real e indicando uma possível falta de importância do conteúdo de suas falas.

Outro uso dessa tradução, ainda mais clara e que ocupa maior extensão do filme, ocorre em “O Grande Ditador” (1940), filme já pertencente ao cinema falado e seguinte a “Tempos Modernos”. Aqui, no entanto, não há a manifestação da homofonia em apenas uma cena, mas ao longo de todo o filme, em maior ou menor intensidade. Chaplin, ao representar um de seus personagens, o ditador Adenoid Hynkel, além de trazer o seu inglês falado (contribuição do cinema sonoro), faz sair da boca do ditador uma espécie de “versão” do alemão, composta por uma sonoridade parecida com a da língua alemã, no entanto sem apresentar significado algum. Esta fala “alemã”, de Chaplin, aliás, parodiando e ridicularizando os trejeitos de Hitler, é um dos principais recursos cômicos (e críticos) do filme. Sem aprofundar muito esta discussão sobre a tradução homofônica nesses filmes de Chaplin, podemos ao menos observar a importância dos elementos de linguagem (aqui entendida em um sentido mais amplo, abarcando elementos não verbais) na obra do autor;

---

<sup>8</sup> Deve ficar claro que, ao dizermos que a tradução homofônica não se importa com os significados, estamos levando em conta uma visão semântica tradicional da palavra “significado”, que aparece inclusive no termo “significado” formador do signo linguístico de Saussure. Como pretendemos discutir, o canto do Vagabundo pode apresentar vários significados, que vão além da semântica, relacionados a todo o contexto da canção (enredo do filme, mímica de Chaplin, história do cinema) e à própria interpretação que cada expectador pode construir, na negação de um sentido único para o conteúdo linguístico da cena.

eles são usados para fazer o público rir, mas também pensar, refletir, se posicionar em relação ao mundo.

Retornando às ideias de Saussure, definido o signo linguístico, o autor enuncia dois princípios primordiais, que orientarão os estudos. Um deles é o do caráter linear do significante: ele se representa uma extensão no tempo, que é medida em uma dimensão apenas, uma linha (SAUSSURE, [1916] 2012). Mas o mais importante para este trabalho é um princípio que orienta a relação entre significado e significante e a própria unidade do signo: a arbitrariedade do signo.

### **2.3 A arbitrariedade do signo**

“O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer simplesmente: *o signo linguístico é arbitrário*”. (SAUSSURE, op. cit., p. 108). Com isso, Saussure quer dizer que, dentro da língua, não há nenhuma relação natural, essencial entre o significante e seu significado. Apesar de simples, essa concepção tem implicações profundas na ideia do signo linguístico. A relação entre o conceito e a imagem acústica é construída socialmente, e estabelecida dentro do sistema linguístico. No entanto, a palavra *arbitrário* “não deve dar a ideia de que o significado dependa da livre escolha do que fala (...); queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade”. (op. cit., p. 109). Esta noção da arbitrariedade do signo traz uma consequência fundamental, que será mais discutida a seguir: já que não há nenhuma ligação natural, intrínseca, entre significante e significado, estes elementos do signo não apresentam nenhum valor positivo: “ambos, significante e significado, são entidades puramente relacionais ou diferenciais. Porque são arbitrários, são relacionais” (CULLER, [1976] 1979, p. 18).

A ausência de uma relação íntima e profunda entre significante e significado é sempre pensada dentro do sistema da língua e toma o arbitrário como o que se opõe ao natural; o que não compreenderia os usos individuais e associações específicas de cada falante, associações essas que corresponderiam, para Saussure, ao campo da fala.

É interessante comentar aqui a relação deste conceito com o que ouvimos nas “palavras” do Vagabundo. O canto (entendido aqui em seu material linguístico),

contraditoriamente, ao mesmo tempo abarca a arbitrariedade e se opõe a ela. Primeiramente, ao negar qualquer relação natural entre conceito e imagem acústica, Saussure, de certo modo, acaba justificando o que ocorre na cena, visto que nela esses dois lados (se os há) não possuem nenhuma ligação natural, havendo talvez um significado apenas posterior, mais interpretativo e pragmático. Por outro lado, o caráter arbitrário do signo de Saussure e a canção se chocam no momento em que Saussure diz que esta ligação é construída socialmente dentro do sistema da língua, ao passo que no canto não há esta imposição social, apenas um ato de expressão individual do Vagabundo. Como se discutirá ao longo deste trabalho, essa característica de manifestação individual, mais livre, do falante, acaba relacionando o que é “dito” no canto mais com a categoria da fala de Saussure do que a da língua.

## 2.4 Valores

Para Saussure, o valor do signo, assim como o seu caráter arbitrário, é estabelecido pela coletividade, através do uso e do consenso geral (SAUSSURE, [1916] 2012). Um aspecto importante da teoria saussuriana é que o valor de um signo não é formado positivamente, como uma essência do signo:

“(…) Os valores (…) são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica exata é ser o que os outros não são.” (p. 164). Saussure aprofunda mais ainda essa visão, agora com relação ao significante: “em sua essência, este não é de modo algum fônico; é incorpóreo, constituído não por sua substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam sua imagem de todas as outras. (...) Os fonemas são, antes de tudo, entidades opositivas, relativas e negativas.” (p. 104). Como mencionado, o caráter diferencial do signo não se opõe, pelo contrário, afirma seu outro caráter, o arbitrário: “Arbitrário e diferencial são duas qualidades correlativas” (p. 165), já que ambos apontam para uma não essencialidade da língua, para um valor dos elementos apenas quando dentro de um sistema.

A noção de valor, apesar de fortemente ligada ao sistema mais amplo de línguas que a ocorrências individuais (fala), pode ser conferida claramente no conjunto dos elementos que compõem o canto do Vagabundo. As “palavras” no canto não apresentam valor em si (e essa característica é levada a graus extremos nesse caso, já que não há significado prévio). O seu valor se dá apenas na oposição, no jogo que estabelecem umas com as outras, e com a

totalidade da canção. Aqui é muito importante pensarmos nessa questão da totalidade: apesar de os elementos linguísticos não apresentarem significado profundo (um dos lados do signo), podemos dizer que eles têm um valor dentro de todo o contexto que os envolve e os constitui dentro da cena<sup>9</sup>.

Cabe até perguntar (mesmo que na ausência de uma resposta objetiva), dados os elementos já apresentados: até que ponto esta relação específica entre os elementos da canção não acabaria por resultar na criação de um próprio sistema, uma própria língua feita ao mesmo tempo da afirmação e da negação de todas as línguas?

## 2.5 Relações sintagmáticas e associativas

As relações que orientam toda língua estabelecem-se, para Saussure, de duas formas: a primeira se dá dentro da linearidade da língua, entre as combinações chamadas de *sintagmas*, que ocorrem quando um termo se alinha após o outro na fala. (SAUSSURE, [1916] 2012). Estas relações são chamadas de relações sintagmáticas, e não se aplicam apenas às palavras, mas a grupos de palavras e a todas as unidades que tenham um valor no sistema.

Este tipo de relação aparece em toda a canção; ela orienta as “palavras” em sua organização linear que culmina, ao menos em uma observação superficial, na formação das “frases” da canção, os seus versos. O sintagma, em conjunto com o princípio de linearidade do signo, permite com que as “palavras” do canto se disponham em uma sequência com uma palavra sucedendo à outra, em uma temporalidade definida.

A questão da temporalidade da canção, por sinal, é também bastante importante, pois a canção não é apenas “sonora”, não apenas a ouvimos: ao longo de toda sua extensão o Vagabundo cria uma apresentação de mímica (pantomima) complexa, com uma espécie de enredo cômico, como se estivesse “ilustrando” o conteúdo da música<sup>10</sup>.

A outra forma de orientação da língua consiste em relações entre as palavras que se dão fora dos limites da linearidade e da extensão da fala; segundo Saussure, “sua sede está no

---

<sup>9</sup> Novamente, percebemos a importância dos elementos contextuais da canção, que envolvem e se relacionam com o material linguístico.

<sup>10</sup> Podemos nos perguntar: não seria essa “ilustração” feita através da mímica uma espécie de criação de significado na canção? A invenção de uma referência, que aparentemente não há nas “palavras” em si? Desse modo, entendido o canto como o conjunto do material linguístico e da mímica, não abarcaria esse canto um conjunto de signos “completos” (significante e significado)?

cérebro” (SAUSSURE, [1916] 2012, p 172). Essas relações, chamadas de associativas, podem ocorrer por semelhança entre os significantes (começos ou fins de palavras parecidos, letras iguais etc.), ou entre os conceitos, os significados de determinadas palavras, que podem ser relacionadas de algum modo pelo falante. Uma metáfora de Saussure é bastante elucidativa na diferenciação dos dois tipos de relações:

(...) Uma unidade linguística é comparável a uma parte determinada de um edifício, uma coluna, por exemplo; a coluna se acha, de um lado, numa certa relação com a arquitrave que a sustém; essa disposição de duas unidades igualmente presentes no espaço faz pensar na relação sintagmática; de outro lado, se a coluna é de ordem dórica, ela evoca a comparação mental com outras ordens (jônica, coríntia etc.), que são elementos não presentes no espaço: a relação é associativa. (p. 172).

De certa forma, são as relações associativas que nos permitem estabelecer diversos pontos de contato entre o conteúdo linguístico da canção e outros conteúdos (o inglês, línguas estrangeiras, a invenção do autor...). Através desta relação do material dos versos com outros materiais, utilizando-se de semelhanças entre significantes (neste caso apenas eles, pois canção é aparentemente “sem significado”) sentimos que há alguma coisa acontecendo nesta canção em termos de língua, que ela aponta para algum lugar. Mas que lugar é esse? Qual é o sentido deste canto sem sentido?

Ao final desta apresentação de alguns pontos da teoria de Ferdinand de Saussure, relacionados com a cena do canto de “Tempos Modernos”, podemos perceber que a Linguística, através de alguns seus conceitos mais fundamentais, traz algumas observações importantes para a discussão desta cena e o seu caráter linguístico. De fato, ela apresenta alguns elementos que podem ser relacionados com a organização dos sistemas linguísticos, como as relações sintagmáticas, o valor diferencial dos significantes, entre outros.

No entanto, também fica claro que a cena apresenta algumas peculiaridades que apontam para leituras que ultrapassam os elementos que recortamos de Saussure. O próprio fato de a cena se relacionar mais com a categoria da fala de Saussure, pelo seu caráter individual e “antissocial”, traz problemas (mas também possibilidades), em seu estudo. Como já foi comentado, para Saussure a Linguística estudaria a língua, sistema social; a fala, formada por atos individuais, espontâneos de cada pessoa, seria relegada a uma posição de menos importância<sup>11</sup>. Por isso, julgamos que outra abordagem sobre os fatos da língua e

---

<sup>11</sup> Todos os elementos da obra de Saussure apresentados aqui, portanto, foram trazidos com a ciência dessa sua característica (a predominância da língua, da estrutura, do social). No entanto, como já dito, este trabalho

linguagem é importante, com a finalidade de avançar em questionamentos e discussões já deixados pelo canto (sobretudo seus materiais linguísticos). A psicanálise, criada pelo alemão Sigmund Freud, ao realizar uma nova abordagem de alguns fatos da língua, como se verá, pode trazer importantes contribuições para a discussão desta cena, tão rica de dúvidas e possibilidades.

### **3. A FUNÇÃO DA FALA: A PSICANÁLISE FREUDIANA**

Sigmund Freud, em 1923, diz que a psicanálise

é o nome de (1) um procedimento para a investigação de processos mentais que são quase inacessíveis por qualquer outro modo, (2) um método (baseado nessa investigação) para o tratamento de distúrbios neuróticos e (3) uma coleção de informações psicológicas obtidas ao longo destas linhas, e que gradualmente se acumula numa nova disciplina científica. ([1923] 1996, p. 253).

Segundo Freud, as pedras angulares da teoria psicanalítica seriam a pressuposição de existirem processos mentais inconscientes, o reconhecimento da teoria da resistência e do recalque, a importância da sexualidade e do complexo e Édipo. (p. 265). O inconsciente representa um lugar não topológico, mas temporal, que geralmente é inacessível à atividade consciente das pessoas, mas que existe (dessa pressuposição depende toda a psicanálise) e que exerce grande influência na vida de todos; porém, a sua existência pode ser verificada através da interpretação da fala do paciente na associação livre, processo em que os pacientes deveriam comunicar o que sucedia em suas mentes de maneira livre, com o mínimo de organização consciente de sua parte e a ausência de atitude crítica; além disso, também pode se manifestar através de alguns fatos cotidianos, como se verá a seguir. Já se pode perceber, no entanto, a importância da fala, do discurso individual de cada pessoa, como material de referência para o estudo psicanalítico.

Esse campo de investigação surgiu praticamente como uma alternativa aos distúrbios neuróticos, como no item (2) da citação acima, cujos tratamentos anteriores eram impotentes na sua solução. Porém, depois, Freud partiria para uma articulação da psicanálise com fatos do dia a dia, em estudos das chamadas formações do inconsciente, que constituem, dizendo de maneira simples, “manifestações” do inconsciente em fatos cotidianos: sonhos, chistes,

---

procurou trazer uma visão mais aberta da obra de Saussure, discutindo-a em suas possibilidades (e também impossibilidades).

lapsos, esquecimento de palavras. Tais fatos são importantes nesta discussão, pois, além de ocorrências “normais”, comuns no cotidiano, apresentam fortes relações com a língua. Tomaremos como ponto de partida de nossa discussão dois fatos discutidos por Freud, um envolvendo esquecimento, e outro, um chiste.

### **3.1 Um caso de esquecimento e o inconsciente**

Em “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana” (FREUD, [1901] 1996), Freud analisa mais de perto fenômenos da língua, em seu uso (a expressão “vida cotidiana” no título não nos deixa mentir). Esquecimentos de nomes próprios, trocas de nomes, lapsos de fala etc. são estudados pelo autor com base na teoria psicanalítica que Freud estava construindo. Vejamos, por exemplo, o estudo do esquecimento de um nome próprio (caso Signorelli). Lembremos que a cena do canto do Vagabundo poderia ser considerada uma situação de esquecimento: o personagem sabia a letra da canção, mas esquece-a e, além disso, perde também a sua “cola”. De sua tentativa de “recordar” surge o canto que ouvimos (e vimos).

Nesse estudo, o autor aborda um acontecimento em que o nome (o do pintor italiano Signorelli) não apenas foi esquecido, mas, na tentativa de recordá-lo, vieram à tona nomes substitutos, que não eram os corretos. Logo no início Freud aponta que “esse deslocamento não está entregue a uma escolha psíquica arbitrária, mas segue vias previsíveis que obedecem a leis” (FREUD, op. cit., p. 19). Portanto, haveria um motivo para o esquecimento do nome adequado e para o aparecimento dos nomes substitutos. Como se veria mais tarde, o inconsciente atuaria nesse sentido. O autor aponta que não havia nada no conteúdo do nome nem no contexto psicológico em que ele surgiu que levasse ao esquecimento. Ao contrário, o esquecimento seria um “caso de perturbação do novo tema emergente pelo tema que o antecedeu” (op. cit., p. 20). Em uma tentativa de esquecer (recalar) um tema de um diálogo anterior, que lhe era doloroso, Freud teria recalcado (e o recalco é um processo inconsciente, não depende da vontade consciente) outro nome em um diálogo posterior; além disso, as palavras que viriam como substitutas apresentariam uma relação com o tema recalcado. Mas que tipo de relação seria essa?

A relação entre os nomes recalcos e os nomes substitutos se dá através da parte material do signo linguístico: fonemas, sons, letras, sem haver uma relação profunda de conteúdo entre os nomes. Freud chama essa relação de “associação externa” (op. cit., p. 23),

pois, como dito, não é interna aos nomes, não está relacionada com os seus sentidos. Se nos lembrarmos de que tais associações são feitas pelo inconsciente, através do recalçamento e deslocamento, informações importantes sobre a relação entre inconsciente e língua nos são mostradas: o inconsciente, em sua manifestação através do esquecimento de um nome próprio com substituição, articula-se através de elementos da língua. Porém, como visto, não são todos os elementos da língua, mas os elementos “externos”, a parte material, audível, visível da língua que atuam na constituição do inconsciente.

Essa ênfase de Freud no lado material da língua (correspondente ao Significante de Saussure), que articularia o processo de esquecimento do nome próprio e a emergência dos nomes substitutos aproxima este estudo de todo o acontecimento do canto de Chaplin. Ambas as situações se relacionam de alguma forma com fatos de esquecimento, e é claro que no canto pouco (ou quase nada) importa o conteúdo/significado/conceito para sua articulação<sup>12</sup>. Se justamente o que a destaca é a sua aparente falta de sentido, pode-se perceber que é na articulação material da “língua” da canção, de suas “palavras”, que está a sua grande força criadora e criativa.

Também se percebe já aqui as contribuições trazidas para a psicanálise na discussão do canto, pois Freud dá um destaque inédito para fatos da língua considerados menos importantes (até então): a fala, a ocorrência individual de um sujeito, é levada em consideração e ele dá relevância a essa manifestação, conferindo a ela significações e efeitos. Além disso, para a psicanálise de Freud, considerando a linguagem e o inconsciente, o signo linguístico tem um estatuto próprio. Vimos que significado e significante não necessariamente estão intimamente ligados como na obra de Saussure; o significante, como elemento de articulação do inconsciente, corresponderia quase a um fator independente e organizador dos materiais linguísticos.

### **3.2 Os chistes, a língua e o canto**

Na obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (FREUD, [1905] 2006), Freud aborda principalmente o tema dos chistes, como são constituídos, sua classificação, como

---

<sup>12</sup> Deve-se enfatizar: a aparente ausência de significado apontada é observada no material linguístico, considerando-se o significado a partir de uma visão semântica tradicional, como um dos lados do signo, das “palavras” (o que não impede que haja outros elementos além dos linguísticos, como já observado, que contribuam para a criação de sentido na cena do canto como um todo).

produzem seu efeito nas pessoas, e a relação desses processos com o inconsciente. É importante notar a dificuldade enfrentada por Freud na definição do que seria um chiste e nas diversas classificações com relação às técnicas de chistes.

Devido à própria dificuldade conceitual e complexidade envolvida neste estudo, serão abordados apenas alguns aspectos da obra, que apresentem uma relação mais direta com o objetivo deste trabalho. No entanto, este fato não afasta a importância da obra, e as relações com o nosso objeto de estudo, visto que é o único livro de Freud que trata com rigor temas relacionados com o riso, o cômico, o humor, temas tão intimamente ligados à obra de Chaplin, no nosso caso, o canto do Vagabundo.

Discutiremos aqui um dos chistes estudados por Freud, talvez o mais conhecido, o chiste do “familiarão”, com foco nos aspectos relativos à técnica do chiste.

Eis o relato freudiano:

Na parte de seu *Reisebilder* intitulada ‘die Bäder Von Lucca [os banhos de Lucca]’ Heine introduz a deliciosa figura do agente de loteria e calista hamburguês, Hirsch-Hyacinth, que se jacta ao poeta de suas relações com o rico Barão Rothschild, dizendo finalmente: ‘E tão certo como Deus há de me prover todas as coisas boas, doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como um seu igual – bastante familiarmente. (op. cit., p., 25, grifos do autor).

Ao buscar o que converte o comentário de Hirsch-Hyacinth em um chiste, Freud se pergunta se o que provoca tal conversão é o pensamento expresso na sentença (conteúdo), ou a expressão que o pensamento encontrou na sentença (forma) (FREUD, [1905] 2006, p.25). Parafrazeando o dito do agente, Freud escreve: “Rothschild tratou-me como um igual, muito familiarmente, isto é, na medida em que isso é possível a um milionário. A condescendência de um homem rico (...) sempre envolve alguma coisa pouco agradável para quem a experimente”. (p. 26). Esta paráfrase (que mantém o conteúdo básico da sentença) mostra a Freud que uma das características principais do chiste, que é a de fazer rir, já não existe mais. Portanto, a ideia presente em um comentário deve estar disposta de alguma forma específica, o material linguístico deve estar organizado de um jeito que configure a sentença como chiste. Aqui, novamente, é dado destaque ao material linguístico (no caso, do chiste), ao significante; não é o conteúdo das palavras que provoca o riso, mas as próprias palavras, através de suas características fonéticas e sua organização. É impossível não lembrar-se do canto, de seus “jogos de palavras” (jogos de significantes), quase como uma brincadeira de criança, que, justamente por esse jogo, por essa brincadeira, trazem o riso.

“A palavra familiär (familiarmente), na expressão não chistosa do pensamento, transformou-se no texto do chiste em familionär (familiarmente).” (p. 27). Para Freud, o núcleo do chiste estaria na expressão “familiarmente”, e a técnica do chiste poderia ser descrita como uma “condensação acompanhada pela formação de um substituto” (p. 28). A condensação é facilmente notada quando observamos a necessidade de se acrescentar enunciados à sentença quando é feita a paráfrase. No entanto, há a presença de um substituto para o nome original (de familiarmente para familiarmente), substituto esse que permite que o significado básico do enunciado seja mantido, mesmo com a retirada de palavras.

É importante ressaltar que os chistes, em sua produção, envolvem também o inconsciente (principalmente atuando na manifestação de discursos recalçados ou de circulação proibida, que dificilmente seriam ditos sem a forma chistosa). Segundo Freud, “um pensamento pré-consciente é abandonado por um momento à revisão do inconsciente e o resultado disso é imediatamente capturado pela percepção consciente”. (p. 157). Por isso, embora o chiste e o canto do Vagabundo se assemelhem com relação à sua formação, como um jogo de “significantes”, a forte relação do chiste com o inconsciente impossibilita maiores aproximações entre eles, e poderia levar a uma “aplicação” da psicanálise no nosso objeto.

Apesar de esse caso ser apenas um exemplo, e de as técnicas observadas por Freud serem muitas, ele é representativo de toda a discussão até aqui levantada envolvendo a língua (e a fala) e o canto (principalmente seu material linguístico). Podemos notar que um mesmo conteúdo pode ou não ser chistoso, pode ou não fazer uma pessoa rir. O que diferenciaria, então, um enunciado do outro vai ser o uso da língua, através das palavras, letras, fonemas etc. Uso esse realizado pelo inconsciente. Assim como no estudo do esquecimento de nomes próprios, o inconsciente é relacionado fortemente com a língua em seu suporte material, podendo-se mesmo dizer que ele se articula através desses elementos.

Até agora nos focamos mais na questão (fundamental) das formações do inconsciente, sobretudo ao demonstrar a importância do material linguístico (significante) na articulação destes fatos, e, em consequência, do próprio canto. No entanto, uma questão indispensável trazida pela cena se refere às “línguas” trazidas por ela. Como poderíamos comentar a presença dessas “línguas”? E o que o canto nos diz sobre a relação entre as nossas línguas, materna(s) e estrangeira(s)? A leitura de um caso por Freud pode nos trazer importantes contribuições.

### 3.3 O caso de Anna O.

Apesar de a presença de a língua nos estudos freudianos estar mais localizada nos textos que abordam as formações do inconsciente, a análise de um caso clínico traz importantes contribuições para nosso fim. Um estudo representativo é o do caso de Anna O, publicado em Estudos Sobre Histeria (FREUD, [1892-1893] 1996). Esse caso, um dos precursores na teoria psicanalítica, e o primeiro em que o termo “inconsciente” aparece em seu sentido psicanalítico (p. 79), é importante tanto pelas peculiaridades do caso em si, quanto pelo lado exemplar de sua resolução.

Anna O., austríaca, que cuidava do pai doente (depois, com a morte do pai, seu estado só piorou), passou por uma situação traumática que levou a alucinações com figuras aterrorizantes. Nesse momento, o único material de que se lembrou foi de uma prece (ou poema) em inglês. Posteriormente, com o desenvolvimento de sua histeria, ela foi deixando gradativamente de usar o alemão, desaprendendo o seu vocabulário, conjugações e até mesmo a sintaxe básica da língua, chegando ao ponto de não utilizar mais o alemão, e passar a usar apenas a língua inglesa (sem se dar conta disso, o que levava a desentendimentos frequentes) (p. 61). Em conjunto com essa mudança repentina de língua, Anna também manifestou outros sintomas como paralisias nos braços e pernas, dificuldade de enxergar, surdez etc. Além disso, a paciente se caracterizou pela presença de dois estados de consciência: um, “normal”, em que ela ficava consciente e lúcida, e outro, denominado “condition seconde” (p. 67), em que a paciente não tinha consciência e controle dos seus atos, e ficava em um estado de alienação.

É interessante notar aqui o aspecto das línguas, que aponta para este caso ser o que mais se assemelha à cena do canto do Vagabundo. Apesar de Anna ter o alemão como sua língua materna, no momento de maior necessidade ela só foi encontrar em outra língua, o inglês, o suporte para sua expressão. O Vagabundo, por outro lado, apesar de ter o inglês como sua língua materna<sup>13</sup>, no momento de maior necessidade também encontrou amparo em outra “língua” (ou línguas), diferente da materna. Essa mudança de Anna O. do alemão para o inglês no momento de crise e a mudança de línguas no seu uso cotidiano, apresentada em

---

<sup>13</sup> Essa afirmação é feita com base no fato de que o inglês é a língua que aparece em todo o filme (na fala do patrão, no jornal que o Vagabundo lê, nas legendas, até mesmo na letra “original” da canção, que Chaplin levava no seu pulso, entre outros elementos do filme).

relação com o canto de “Tempos Modernos”, traz questionamentos sobre os próprios limites entre a língua considerada “materna” e a língua “estrangeira”. Como, em um momento de dificuldade, a jovem se apoiou em uma língua estrangeira (de um lugar aparentemente mais estranho a ela, mesmo que ela dominasse bem os aspectos linguísticos), enquanto a sua língua materna, língua mãe, constante em seu desenvolvimento e uso cotidiano, não lhe deu condições de ser utilizada? Apesar de Freud levantar mais indícios do que afirmações em todos os aspectos que envolvem a língua (suas ideias eram contemporâneas e muitas vezes anteriores à formação da linguística como ciência), esta questão, da dissolução dos limites entre as línguas materna e estrangeira, é apontada por ele. No caso estudado, não havia uma barreira intransponível entre os dois idiomas, que seriam escolhidos de forma consciente e moderada por ela; no uso inconsciente, não há barreiras. Anna se utilizou (inconscientemente) dos idiomas conforme a necessidade, sem separação ou obstáculos com relação ao idioma estrangeiro.<sup>14</sup> Assim como na discussão do chiste, a ação do inconsciente, fundamental no caso de Anna O., impossibilita grandes aproximações entre o seu caso e a cena do canto, sobretudo com relação à “escolha” em cada situação. O Vagabundo, depois de esquecer a letra do canto, aparentemente muda conscientemente para a “língua” que o canto assume em sua versão do filme, escolhe esta mudança (o que se relaciona com uma ação consciente do “autor Chaplin”), diferentemente do que ocorre com Anna O.

O tratamento e a cura para enfermidade de Anna também merecem ser comentados. Caso representativo do lado terapêutico da psicanálise, Anna apresentava melhoras toda vez em que se manifestava verbalmente (às vezes hipnotizada), contando histórias relacionadas com suas alucinações ou relatando as ocasiões em que as alucinações ocorriam. Segundo Freud, “sua mente ficava inteiramente aliviada depois que, trêmula de medo e de horror, havia reproduzido essas imagens assustadoras e dado expressão verbal a elas” (FREUD, [1892-1893] 1996, p. 65). A própria paciente denominou esse método terapêutico de “talking cure”, ou cura pela fala (p. 65). Isto reforça o já mencionado caráter linguístico do inconsciente e, por consequência, da psicanálise, e a relevância deste campo de saber para a discussão de nosso objeto proposto: o canto do Vagabundo. Segundo Freud, os sintomas, construídos com linguagem, apesar de também apresentarem efeitos concretos no corpo da paciente (como paralisias e dormências) se resolviam através da fala, do uso da língua.

---

<sup>14</sup> A questão dos limites entre as línguas será discutida com mais detalhe a seguir.

Os sintomas de Anna O., no geral, eram constituídos por fatos que aconteciam com ela, mas não eram verbalizados, estavam recalcados, sendo manifestados sob essa forma travestida. Pode-se dizer, então, que os sintomas, justamente por serem constituídos por linguagem, manifestavam-se na língua, e nela também eram desenodados (através da verbalização). Se lembrarmos do já comentado caráter linguístico do inconsciente no esquecimento de nomes próprios, através da associação externa, já teremos observado alguns pontos bastante relevantes da relação entre língua(s) e inconsciente, e também teremos discutido algumas questões importantes apresentadas pelo canto do Vagabundo em “Tempos Modernos”. O caso de Anna O., através do estudo de uma situação relacionada com a atividade do inconsciente e o uso das línguas, mostra que língua materna e língua estrangeira, ao contrário do senso comum, não estão separados por limites intransponíveis, assim como na canção do personagem de Charles Chaplin, em um filme limite sobre vários aspectos: limite entre o mudo e o falado; limite entre a língua e as línguas (e a antilíngua); limite entre o cômico e o trágico; limite entre a arte e o mito.

#### **4. OS CANTOS DA LÍNGUA E AS LÍNGUAS DO CANTO**

Prosseguindo essa discussão sobre a relação língua, linguagem e inconsciente, em relação com o nosso objeto de estudo, observemos mais a fundo a questão língua materna / língua estrangeira, fundamental para este trabalho.

Christine Revuz (1997) aponta que “a língua estrangeira é, por definição, uma segunda língua, aprendida depois e tendo como referência uma primeira língua, aquela da primeira infância” (p. 215). Desse modo, a língua estrangeira irá se deparar sempre com uma língua que já estava sob o uso de determinado sujeito. No caso do personagem Vagabundo, a sua língua é a inglesa (presente tanto na sua terra natal, Reino Unido, como nos Estados Unidos, país em que ele produziu a maioria de seus filmes).

Indo além, Revuz afirma que a língua estrangeira acaba estruturando-se sobre as bases da “linguagem, a língua chamada materna” (responsável, ela complementa, pela nossa estruturação psíquica) (p. 217). A autora afirma que “a língua é o material fundador de nosso psiquismo e de nossa vida relacional” (p. 217), portanto, tudo que vier a ser formado através desse psiquismo (inclusive outra língua), se estruturará sobre essa língua primeira, a língua materna. Percebemos, tomando como referência a Psicanálise de Freud, que esse psiquismo a

que Revuz se refere nada mais é que o Inconsciente, construído por linguagem, e já comentado em algumas situações neste trabalho.

A língua materna, desde o início de sua vida no sujeito, quando ainda é um ser não falante, é atravessada por um “outro”, que “fala” a língua pelo sujeito. “A nomenclatura aponta o referente enquanto existente e como ele existe na psique do porta-voz, então o recorte que a língua materna opera no referente está sempre provido de uma carga afetiva, marcada pelo desejo do “porta-voz”” (p. 223).

Esse “outro” na infância, formado geralmente pelos pais (não é de se estranhar a palavra “materna” ao lado de “língua”), ao realizar o processo de nomeação, traz para o inconsciente (e, portanto, para a linguagem, manifestada sob a forma da língua materna), uma carga de valores afetivos e do desejo dos pais de que, ao mesmo tempo em que constituem o sujeito, fazem-no sob a forma da alteridade, visto que o sujeito trará esse outro de forma marcante na sua constituição como tal.

Além disso, podemos pensar no “outro” do sujeito com relação à sua própria existência como sujeito e sua “ilusão de consciência”. O inconsciente, formando-o e atravessando-o, é visto pela consciência, pelo sujeito pensante, como sendo um “outro”, um desconhecido, um estranho que o habita. Esse estranho, que é formado por linguagem, se manifesta nas chamadas formações do inconsciente, como já visto e comentado, nos lapsos, esquecimentos, chistes, sonhos etc., e também nos sintomas, como no caso de Anna O. Não podemos esquecer que essa manifestação ocorre sob a forma da língua, que traz este inconsciente “à tona”.

Desse modo, a língua (aqui entendida a princípio como língua materna), é constituída e tem que conviver com um estranho, que foge ao seu controle – isto mostra, fato importante para o estudo aqui empreendido, que a existência da língua materna como um lugar familiar para o sujeito, quase como um lar em que ele ancoraria suas angústias e incertezas e afirmaria sua segurança de si é uma ficção. Esta nomeação de “materna”, na visão da psicanálise, pode ser entendida, portanto, como uma marca da divisão desse sujeito, que tenta ser uno, mas é sempre dividido (pode-se até dizer, atravessado) pelo inconsciente.

Essa língua materna, que se apresenta como “estranha”, leva-nos ao estatuto da língua estrangeira, apresentado por Revuz:

(...) a operação de nomeação em língua estrangeira, mais do que uma regressão, vai provocar um deslocamento das marcas anteriores. A língua estrangeira vai confrontar o aprendiz com um outro recorte do real mas

sobretudo com um recorte em unidades de significação desprovidas de sua carga afetiva. A língua estrangeira não recorta o real como o faz a língua materna. (REVUZ, 1997, p. 223).

Assim, a língua estrangeira se coloca em uma posição diferenciada com relação ao sujeito e à sua “nomeação do mundo”: “O que se estilhaça ao contato com a língua estrangeira é a ilusão de que existe um ponto de vista único sobre as coisas” (p. 223). Além disso, “pela intermediação da língua estrangeira se esboça o deslocamento do real e da língua”. (p. 223). Assim, como já mencionado, a língua estrangeira traz um recorte diferente, novo, muitas vezes criador para o real.

A língua estrangeira, ao deslocar o nexos necessário entre o referente e os signos linguísticos da língua materna, abre um espaço a outras significações, a outros enunciados, que identificam o sujeito cujo porta-voz original não pode mais ser a fonte. (REVUZ, 1997, p. 225).

Esse deslocamento do sujeito pode causar nele certo estranhamento. Mas podemos ver facilmente que esse não é o mesmo estranhamento da língua materna, de um “outro” que constitui o sujeito, falando-o nele e através dele, “assujeitando-o”. Aqui, pode haver um choque devido à mudança dessa relação estabelecida (inconscientemente) nos atos de nomeação; mudança esta que pode amedrontar o sujeito, assustá-lo, mas também maravilhá-lo, perante um horizonte de possibilidades de liberdade; liberdade colocada de forma exemplar (e extrema) por Charles Chaplin, no primeiro e único momento em que seu personagem fala no cinema.

O “falar estrangeiro”, então, traz ao sujeito a perspectiva de utilizar uma língua que o coloca em uma situação diferente e diferenciada com relação ao seu “recorte do mundo”, e Revuz vai além: “aprender uma língua é sempre, um pouco, tornar-se um outro”. (p. 227). Outro, porque revela ao sujeito uma faceta que ele próprio desconhecia: um “outro-outro”, com novas possibilidades, e por mais estranho que possa parecer, que estabelece uma relação mais familiar com a língua estrangeira do que com a própria língua materna. O sujeito, “assujeitado” pela língua materna marcada por um outro que fala a língua por ele pode, enfim, na língua estrangeira “se encontrar” como sujeito do mundo e da linguagem (dividido e atravessado pelo inconsciente), como aponta Revuz (p. 226).

Podemos, por fim, fazer um retorno de todo o material teórico que já foi apresentado até aqui, principalmente a análise de Freud do caso de Anna O., e também voltar ao nosso objeto de estudo, o canto do Vagabundo em “Tempos Modernos”, agora com alguns subsídios para enriquecer a discussão.

A língua materna, para Anna O., nos seus momentos de maior necessidade (quando ela apresentou alucinações), simplesmente desapareceu. Pode-se dizer que essa língua, no caso o alemão, apresentou-se como completamente estranha a ela; a língua estrangeira, o inglês, apresentou-se como a familiar, como uma posição a partir da qual ela realmente podia trazer, inconscientemente, suas angústias. Do mesmo modo, em todo o período posterior, foi a língua inglesa, língua estrangeira, que passou a ser utilizada por ela (inconscientemente), e que serviu de expressão de desejo de Anna. De fato, a língua estrangeira era a familiar, e a familiar, estranha. Com relação ao personagem Vagabundo, a sua língua materna, o inglês, em um momento de maior necessidade (uma cena de canto, de cuja letra o personagem deveria se lembrar) desaparece, ou é substituída por “outra coisa”.

No entanto, o seu caso apresenta complicações diferentes. Quando o personagem solta sua voz, o que emerge no canto são várias línguas, projetos e invenções de línguas, cuja principal característica, que aparece logo de cara, é não apresentar aparentemente sentido nenhum. Além disso, podemos retornar ao fato já apresentado da resistência de Chaplin (o diretor) a colocar a fala (através da língua inglesa) no seu personagem Vagabundo. Não há como não relacionar o que acontece no canto em termos de linguagem com essa característica, e podemos pensar em algumas questões relacionadas a este ato do personagem (e mais que dele, do autor Chaplin).

O diretor/ator, no momento em que seu personagem (produto do cinema mudo, da pantomima, como ele próprio reconhece) vai falar, ao invés de escolher o caminho mais “natural”, realizar algum canto na língua inglesa, realiza-o em uma mistura de todas as línguas e nenhuma. Além disso, realiza um canto centrado no jogo de significantes, em uma brincadeira de “palavras”, um canto *nonsense*. Por que o personagem escolheria esta “antilíngua”, o *nonsense*, nesse momento?

Pensamos, por um lado, que essa ação de Chaplin aponta para uma coerência (levada ao grau máximo) de suas concepções artísticas. Em um gesto paradoxal, o personagem Vagabundo finalmente fala em um filme, mas não diz nada; solta sua voz, mas essa voz não se prende a língua nenhuma. Pode-se dizer até mesmo que, falando, o personagem continua mudo (principalmente se pensada a língua no sentido tradicional da linguística). Assim, em uma jogada de teimosia e genialidade, Charles Chaplin se utiliza de novos recursos do cinema (o som, a fala) para reafirmar sua arte; se utiliza da própria história para se levantar acima de qualquer imposição dela, rompendo os seus limites (como os limites da língua).

Além disso, o uso de uma “antilíngua”, que nada diz, pode indicar alguns efeitos e conseqüências bastante interessantes, relacionados com a língua. O personagem canta em uma “língua”, que ao mesmo tempo não é nenhuma língua específica. Essas línguas específicas, como português, inglês, francês, apesar de levarem a “algum sentido”, seriam compreendidas apenas por uma parte dos espectadores, que fosse seu falante<sup>15</sup>. Deste modo, Chaplin, defensor da universalidade do cinema mudo, de sua arte, e aclamado pelas plateias de todo o mundo, ao apresentar uma “língua” que não é nenhuma língua, apresenta uma que é todas, que passa por todas. Ao romper as barreiras entre línguas, as barreiras entre sentidos, ele cria algo único, que atinge todas as pessoas. Em um canto que pode ser considerado surrealista (lembramos as relações do surrealismo com o inconsciente), o Vagabundo, nada dizendo, diz tudo. E nós, nada entendendo, somos provocados a pensar em vários possíveis sentidos dessa arte de Chaplin, ao mesmo tempo cômica, trágica, irônica, mas, sobretudo, humana.

Destacadas algumas questões sobre a quebra de limites do canto do Vagabundo, podemos agora retornar e apontar algumas indicações finais à discussão sobre os limites entre as línguas e relação língua/linguagem e psicanálise.

Diferentemente do que é aceito/veiculado pelo senso comum, língua materna e estrangeira não estão separadas, assentam-se sobre uma mesma base: a base da linguagem, que é a base do inconsciente. De acordo com a psicanálise, se ambas habitam esse mesmo lugar, não existe uma separação de fato, e o que há é diferenças entre as línguas, principalmente no caso do sujeito, que primeiramente é falado pelo outro na língua materna, o que pode não ocorrer exatamente da mesma forma na língua estrangeira; mas, observando-se que a familiaridade pode se constituir mais na língua estrangeira que na língua materna para alguns sujeitos, vemos que a situação se configura de outra forma, e com possibilidades muito mais ricas. O inconsciente, outro no eu, eu no outro, no silêncio do não dito, traz algumas (fagulhas de) respostas.

É importante ressaltar que muito do aqui abordado envolvendo a linguagem sob o ponto de vista da psicanálise passaria despercebido ou seria intencionalmente ignorado pela Linguística tradicional (aqui apresentada por alguns apontamentos baseados na obra de Ferdinand de Saussure). Como aponta Milner:

---

<sup>15</sup> É interessante pensar que, nesse sentido, toda língua pode ser *nonsense* para alguns, que não sejam falantes dela.

(...) se tomamos a fala no sentido Saussuriano, é ela precisamente que determina o domínio em que se exerce a psicanálise. Temos, então, que as dimensões da linguagem que mais importam à psicanálise são justamente aquelas de que a linguística não trata. Na medida em que a linguagem importa à psicanálise, esta se constitui principalmente nos limites da linguística – uma vez admitido, contudo, que, ao dizer limite, diz-se também contato constante. (MILNER, 2010, p. 3)

Partindo de campo comum, a linguagem, a Psicanálise toma por objeto o que a Linguística descarta para se constituir como ciência: a fala. A psicanálise toma para si a análise dos fenômenos de linguagem (neste trabalho, mais especificamente, a relação entre linguagem e inconsciente e os limites entre língua materna e estrangeira, em relação com o canto do Vagabundo em “Tempos Modernos”), mostrando que é possível outra concepção, mais provocadora (porque independente da visão de um ser consciente dominador de toda a experiência e de todo o saber) e, portanto, capaz de dar lugar ao objeto deste estudo: um canto que não se importa com as palavras. Um canto que, por falar tudo, diz nada. Um canto que, sem falar nada, diz tudo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho teve como objetivo central a discussão dos materiais linguísticos de uma cena curta, singela, mas de grandes significações, do filme “Tempos Modernos”, de Charles Chaplin, de 1936. Tal cena, a primeira e única em que o clássico personagem Vagabundo fala, constitui-se de um canto. No entanto, no momento do canto o personagem contraria as expectativas, e solta sua voz em uma “língua” que é na verdade a mistura de várias línguas: materna, estrangeira, línguas inventadas e nenhuma língua. A partir de tal especificidade empreendeu-se toda a discussão que seguiu, pensando principalmente na constituição do material linguístico do canto como língua (ou outra coisa), e principalmente a relação entre línguas, materna e estrangeira.

Para realizar esta discussão foram trazidos alguns aspectos sobre o contexto de produção do filme e elementos gerais, alguns pontos da obra de Ferdinand de Saussure, e, sobretudo, o olhar da psicanálise, que trouxe muitas contribuições positivas, ao mesmo tempo questionando e indicando caminhos para os pontos levantados. Através de seu olhar, que se coloca em uma posição diferenciada com relação às ideias de Saussure para os fatos de língua, a psicanálise traz, ao menos nesta discussão de nosso objeto, uma abordagem mais

aberta, mais provocadora, criando laços com uma obra também tão provocadora como a de Charles Chaplin. Ao mesmo tempo, espera-se que este objeto de estudo também tenha trazido novos subsídios e questionamentos para os estudos das relações entre língua materna e língua estrangeira, através de seu exemplo de uma situação “limite”, de dissolução de limites.

Chegamos ao fim deste trabalho lembrando que, de fato, pouco se encerra nesta seção, e as “conclusões” esperadas poderiam mais limitar o nosso objeto de estudo do que enriquecê-lo. Objeto esse que se caracteriza fundamentalmente pela quebra das barreiras, pelo seu questionamento, pela sua condição de liberdade.

Justamente pela sua configuração tão especial, mais do que respostas, soluções, fórmulas prontas, o canto do Vagabundo suscita inúmeros questionamentos e reflexões. Por isso, neste trabalho, julgamos mais importantes as perguntas deixadas pela cena e discutidas em suas possibilidades, críticas, contribuições. Esperamos, ao menos de forma básica, de iniciantes na arte e no conhecimento, ter mostrado a especificidade de toda a cena, especificidade que não anula o objeto, pelo contrário, o coloca em uma posição privilegiada para sempre novos questionamentos.

Por fim, podemos encerrar esta monografia retornando à impressão que talvez mais fique nos espectadores ao assistir e ouvir a cena: o canto não significa nada? Mais que um significado, uma verdade inquestionável, podemos afirmar que ele traz a possibilidade de vários significados, construídos através dos questionamentos e das reflexões que nos provocou, nos provoca, e continua provocando este canto. Chaplin, ao longo de boa parte de sua obra, não precisou falar nada para conquistar e dar esperanças para as populações de todo o mundo. Quando falou pela primeira vez, não disse nada. Mas foi tudo o que era preciso dizer naquele momento, naqueles “tempos modernos” do homem, da arte, da política, e – por que não? – da linguagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAPLIN, Charles Spencer. *Minha vida*. 16. ed. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, [1964] 2012.

CULLER, Jonathan. *As ideias de Saussure*. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Cultrix, [1976] 1979.

FREUD, Sigmund. *Casos Clínicos (Breuer e Freud) – Caso I – Srta. Anna O*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. II, [1892-1893] 1996.

\_\_\_\_\_. *O esquecimento de nomes próprios*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. VI, [1901] 1996.

\_\_\_\_\_. *Os chistes sua relação com o inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. VIII, [1905] 2006.

\_\_\_\_\_. *Dois verbetes da enciclopédia*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII, [1923] 1996.

\_\_\_\_\_. *Uma breve descrição da psicanálise*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIX, [1924] 1996.

LÉO DANIDERFF. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o\\_Daniderff](http://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Daniderff)>. Acesso em: 08/09/2013.

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

MODERN TIMES (FILM). In: WIKIPEDIA. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Modern\\_Times\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_Times_(film))>. Acesso em: 08/09/2013.

MILNER, Jean-Claude. *Linguística e Psicanálise*. Tradução de Paulo Sérgio de Souza Jr. *Revista de Estudos Lacanianos*, vol. 3, n° 4, Belo Horizonte, 2010.

REVUZ, Christine. *A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio*. Tradução de Silvana Serrani-Infante. In: SIGNORINI (org.) *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

ROBINSON, David. *Chaplin: Uma biografia definitiva*. Tradução de Andrea Mariz. Osasco: Novo Século Editora, [1986] 2011.

SABADIN, Celso. *Vocês não ouviram nada: A barulhenta história do cinema mudo*. 3. ed. São Paulo: Summus, [1997] 2009.

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

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 34. ed. São Paulo: Cultrix, [1916] 2012.