

MODERN TIMES / 1936

(Tempos Modernos)

um filme de Charles Chaplin

Realização, Argumento, Música e Montagem: Charles Chaplin / **Fotografia:** Roland Totheroh e Ira Morgan / **Assistentes de Realização:** Carter De Haven e Henry Bergman / **Direção Artística e Cenários:** Charles D. Hall e Russell Spencer / **Arranjos Musicais:** Edward Powell e David Raksin / **Temas musicais usados para além da composição original:** "Halleluiah, I'm a Bum", "Prisoner's Song" (C. Massey), "How Dry Am I", "In the Evening by the Moonlight" (Bland), "Je Cherche après Titine" (Dancan e Daniderff) / **Direção Musical:** Alfred Newman / **Interpretação:** Charles Chaplin (um trabalhador), Paulette Goddard (miúda da rua), Henry Bergman (o dono do restaurante), Stanley J. Sanford (Big Bill e um trabalhador), Chester Conklin (mecânico), Hank Mann (ladrão), Louis Natheaux (o outro ladrão), Stanley Blystone (Sheriff), Allan Garcia (o patrão da Companhia), Sam Stein (o capataz), Juana Sutton (a Senhora dos botões no rabo), Dick Alexander (prisioneiro), Dr. Cecil Reynolds (o capelão da prisão), etc.

Produção: Charles Chaplin para a United Artists / **Cópia:** dcp, preto e branco, intertítulos em inglês traduzidos para português, 86 minutos / **Estreia Mundial:** Londres, Tivoli Theatre, 11 de Fevereiro de 1936 / **Estreia em Portugal:** Cinema S. Luis, a 15 de Março de 1937 / **Reposição mundial em nova cópia:** 1955 / **Reposição em Portugal:** Eden, a 24 de Abril de 1956.

Modern Times é mostrado com Por Primera Vez de Octavio Cortazar (1967/folha distribuída em separado)

*Se bella piu satore, e notre so catore
Je note qui cavore, je la qu', la qui, la quai!
Le spinash or le busho, cigaretto toto bello
Ce rakish spagoletto, si la tu, la tu, la tua!
Senora pelafima, voulez-vous le taximeter,
La zionta sur le tita, tu le tu le wa!*

(Palavras ditas por Charlot, durante a canção de **Modern Times**: as únicas palavras de Charlot)

Cinco anos decorreram entre a estreia de **City Lights** (30 de Janeiro de 1931) e a de **Modern Times** (11 de Fevereiro de 1936). Mesmo considerando os grandes espaços de tempo que sempre mediaram entre as longas-metragens de Chaplin (entre dois a três anos), desta vez a pausa foi enorme. Enormes continuariam a ser no futuro, para os cinco filmes que Chaplin ainda faria, em cerca de mais trinta anos de carreira. Não corresponderam a acasos nem a peso dos anos (Chaplin tinha 41 anos quando estreou **City Lights**). Traduzem, antes, a fundamental incerteza em que ficou após a estreia daquela obra. Por maior que tenha sido o seu sucesso (e, meu Deus, se ele o foi!) por maior que tenha sido a aclamação ao Vagabundo (nunca tão cantado, nem tão decantado, como depois de **City Lights**) Chaplin sabia que o personagem estava condenado. Condenado pela evolução do cinema (o triunfo do sonoro, contra o qual ele fora o último a lutar) condenado pela evolução do mundo (cada vez mais "todo o mundo" para que o personagem pudesse ser "de nenhuma parte") condenado pela própria evolução de Chaplin, crescentemente consciente do fosso aberto entre o anarquismo congénito da sua criação (e porventura dele próprio) e o colectivismo que inspirava as grandes movimentações proletárias.

O Vagabundo ainda aparece *tel qu' en lui-même* em **Modern Times**. Parcialmente, embora já despido de alguns dos seus atributos mais perenes, ainda entrará no barbeiro de **The Great Dictator**. Mas as aparências enganam mesmo. Em **Modern Times**, apesar de exteriormente imutável, Charlot já não é Charlot. Em **Modern Times**, *the tramp* deu lugar a *the worker*. Um operário muito *lumpen* e que passa grande parte do filme desempregado? É certo. Um operário que, na cena final, parece escolher a rota da vagabundagem? Certo é. Mas entre desemprego e vadiagem há uma grande diferença, como há uma grande diferença entre a vagabundagem como opção revoltada e a vagabundagem como destino próprio. O Charlot de **Modern Times** já não vive num mundo próprio, ou já não leva o seu mundo próprio para todos os *décors* ou moradas. Tenta integrar-se num mundo alheio (o mundo do trabalho) e é expulso dele mais por culpa desse mundo do que por culpa própria. Da primeira fábrica é expulso por "excesso de zelo", o mesmo "excesso de zelo" que o leva a ser expulso da prisão. Do grande armazém é expulso por causa dos ladrões. Da segunda fábrica, por causa da greve que outros decidiram sem o consultar. E no último emprego (o restaurante) até triunfa. Só sai por causa de Paulette Goddard. E se no fim vira as costas a tudo (e nos vira as costas até a nós) é para ficar com Paulette Goddard, e não porque o tivessem ou o tivéssemos deixado sozinho. Esta personagem que vão ver, este protagonista de **Modern Times**, já não é Charlot, embora com ele o confundamos. É uma personagem diversa, em certo sentido única, como diversas e únicas serão o barbeiro do **Dictador**, Verdoux, Calvero ou o rei de Nova Iorque. A grande diferença dela para todas as outras é que ainda apareceu como Charlot, ainda o lembra a cada passo. Mas, interiormente é outro, é diferente. E essa diferença provem, essencialmente, do facto de viver noutros tempos, de viver nos tempos modernos de que fala o título do filme. E com a mudança dos tempos mudaram-se as vontades. Olha-se à roda (à roda de Chaplin): onde estão os seus companheiros de outrora? Em parte nenhuma, já que em parte nenhuma ressuscitam os seus velhos comparsas, com a eventual excepção do dono do restaurante. Onde estão as suas mulheres de outrora? Certamente não em Paulette Goddard, primeira *young rebel* da sua obra, primeira dona e senhora do seu nariz. Onde estão a rua em T, as velhas casa, os velhos baldios? Não tem lugar em **Modern Times**, onde os *décors* são os de **Metropolis** e as ruas as do teatro de Brecht e de Piscator, com as manifestações e as cargas da polícia. Chaplin em **Modern Times** já não habita o espaço dickensiano da civilização pré-industrial, como já não vive (e respira) o cinema primitivo de Hollywood dos anos 10. É esmagado pelo modernismo das megalópolis, e o seu cinema deixa-se atravessar pelo imaginário dos filmes alemães ou dos filmes russos dos anos 20. A própria inocência revolucionária se perdeu. Agora, em cada gesto, em cada cena, há uma intenção. **Modern Times** é um filme de mensagens, um filme empenhado. O personagem pode ainda escolher bandeiras revolucionárias por acaso. Mas já não é por acaso que as revoluções o escolhem a ele. Chaplin já não se confunde com Charlot. Dirige-o para levar a água ao seu moinho, o moinho em que a sua inocência só é útil se se tornar caudal e torrente. E se assim é, e assim me parece ser, pela primeira vez, na sua obra, haverá razão em perguntar: porque não fala a personagem? Ou, melhor dito, à personagem só lhe falta falar. Chaplin percebeu-o tão bem que, no fim do filme, não resistiu e fê-lo falar mesmo. Palavras sem nexos? Pelo contrário, palavras com todo o nexo. O nexo necessário a que essas palavras lhe permitam, pela primeira vez, triunfar. E alguma e obscura relação haverá entre elas e os sons (igualmente desconexos) que, cinco anos depois, Chaplin colocou na boca de Hinkel (Hitler) em **The Great Dictator**.

Estarei com isso a querer dizer que **Modern Times** é um filme falhado, ou um filme menor? M'arrenegaria se tal dissesse. O que estive e estou a dizer é que com este filme se opera o primeiro grande corte na obra de Chaplin. Exactamente porque este filme - o último dos filmes de Charlot - é o filme que postula o desaparecimento de Charlot e, parecendo-o fazer viver, o aniquila. Quando nos volta as costas no fim, volta-nos as costas todas. Charlot leva Charlot com ele. Para sempre e para nunca mais. Porque já não nos pode ver, recusa-se a que o vejamos. Do fim daquela estrada, Charlot voltou nunca mais.

Tudo isto, Chaplin o presentiu ou sentiu no amargurado parto desta obra o mais torturado e torturante de toda a sua carreira.

Começou no "ano sabático" que Chaplin se deu a si próprio, logo a seguir à estreia de **City Lights** (no dia seguinte à estreia de **City Lights**) quando partiu para uma viagem pela Europa e pela Ásia que havia de o manter fora de Hollywood até 10 de Junho de 1932, durante cerca de ano e meio.

O estado de espírito, apesar do êxito apoteótico de **City Lights** (ou talvez porque soubesse que as "luzes da cidade" não voltavam mais) era tudo menos eufórico. *"As desilusões que o amor, a fama e a fortuna me deram deixaram-me numa espécie de apatia (...). Precisava de estímulos emocionais (...). Como todos os egocêntricos, virei-me para mim próprio. Queria voltar a viver a minha juventude"*. E, admitiu, *"estava obcecado pelo medo de me tornar 'old-fashioned'"*.

A viagem (Inglaterra, França, Alemanha, Áustria, Itália, depois o Oriente e o Japão) pode ter-lhe reconfortado o ego, entre o delírio das multidões e as recepções dos grandes deste mundo, da política à arte. Mas não lhe reconfortou as convicções. Viu muito cinema, e esse cinema pareceu-lhe bem melhor do que o cinema que se fazia na América. Muitas vezes, repetiu o juízo, eminentemente europeu, que, fora ele, Griffith, ou Stroheim, Hollywood era um rosário de inépcias. Mas saberia e poderia pôr-se a par da vanguarda europeia, do melhor cinema alemão, do melhor cinema russo? Quando lhe perguntavam pelo próximo filme, refugiava-se no mutismo. Desta vez, não era a sua obsessão pelo segredo. Desta vez, ele próprio não sabia como é que podia continuar.

O regresso a Hollywood não foi fácil. Rapidamente se deu conta de quanto a indústria mudara entre 1930 e 1932. Como ele próprio disse, *"the world was no more"*. Chegou a falar em sair da América e ir viver para a China... E a sua acentuada depressão, só melhorou quando conheceu Paulette Goddard, que ia ser a sua *leading lady* para **Modern Times** e **The Great Dictator** e a sua terceira mulher.

E por essa mesma altura, os seus interesses políticos, sempre mais alegados do que reais, começaram a ter uma maior precisa orientação. Chaplin começou a estudar a sério economia política e sociologia e a preocupar-se com o mundo industrial. É então que ele começa a falar de que chama, confusa e misteriosamente, a Solução Económica, que já se disse estar muito mais perto do capitalismo utópico do que do socialismo. Pouco a pouco, a génese de **Tempos Modernos** desenhava-se, "contra um mundo de autómatos, contra um mundo alienado".

Mas voltaram mais perplexidades. Chaplin reapareceria? Pela primeira vez, Chaplin admitiu que não. O filme seria falado ou mudo? Pela primeira vez, Chaplin chegou a escrever diálogos. Mas não gostou nada das primeiras experiências. E, nos finais de 1933, anunciou que continuaria mudo e que continuaria Charlot. Já vimos que só aparentemente continuou Charlot. Já vimos que falou (ou cantou). E também deu voz ao patrão da fábrica, tão semelhante a Alfred Abel, o patrão de **Metropolis**.

Mas essa crise, essa divisão, essas contradições, conferem a **Modern Times** o seu lugar único. Se é o filme mais ambíguo de Chaplin, se é o seu filme mais irregular, é também um dos seus filmes mais reveladores e, eventualmente, aquele em que mais chaves deu sobre si próprio. Porque se é o seu filme mais pessimista (a loucura provocada pelo trabalho "em cadeia", a refeição-cobaia, a greve, o final, contam-se entre os momentos mais negros do seu cinema) é também o filme, onde em duas sequências, irrompe uma alegria exultatória em que o personagem parece ainda acreditar que o mundo e o seu mundo continuam. Refiro-me à sua dança em patins à beira do abismo, no grande armazém, e à canção triunfal. A primeira desemboca nos ladrões. A segunda, na polícia.

Em 1921, ao tempo da sua primeira viagem pela Europa, Chaplin respondeu assim a um jornalista que queria saber se ele gostava mais de Lloyd George ou de Lenine: *"Um trabalha, o outro representa"* (ou o outro "brinca" já que usou o verbo *to play*). Não explicou qual deles trabalhava ou qual deles brincava. E não respondeu à pergunta. Penso nessa resposta de cada vez que vejo esta aparição final de Charlot. *Worker* (trabalhador) como lhe chama o "guião" e o genérico? Ou *player* (actor, *jongleur*, como sempre foi)? Entre uma imagem e outra, ou seja entre a imagem de Charlot a apertar porcas e a de Charlot a afastar-se na estrada, este filme indefinido a sua situação. Ou seja, a situação do filme, a situação de Charlot e a situação de Chaplin. Só que essa identificação - no último momento de mito e no primeiro da posteridade dele - é talvez a mais poderosa das exegeses, das exaltações e das autópsias alguma vez feitas a esse mito e ao seu criador.

JOÃO BÉNARD DA COSTA