

O HUMANISMO D'O VAGABUNDO: A FILOSOFIA SARTREANA E O CINEMA CHAPLINIANO

RAFAEL COSSETI

Mestrando em Estudos Linguísticos (UFES)

E-mail: rafaelcosseti@gmail.com

Recebido em 13/abril/2019

Aprovado em 30/abril/2019

Sistema de Avaliação: *Double blind review*

Resumo: Este ensaio objetiva traçar uma aproximação entre conceitos da filosofia sartreana e temas chaplinianos, personificados em Carlitos. Para tanto, analisamos as trajetórias do filósofo francês Jean-Paul Sartre e do cineasta britânico Charles “Charlie” Chaplin, a fim de isolar os principais conceitos e temas de suas obras. Em sequência, empregamos como *corpus* o filme *Luzes da cidade*, lançado em 1931, para estreitar a relação entre a filosofia existencialista e os temas que Chaplin desenvolve por meio de seu célebre personagem. Esta pesquisa pretende tomar a filosofia existencialista em seu viés mais otimista e, por isso, evitamos estereótipos que circulem por meio do senso comum e apontamos de que forma essa filosofia pode ser compreendida como defensora da liberdade absoluta, o que, em consequência, diz respeito a uma grande responsabilidade.

Palavras-chave: Existencialismo. Sartre. Chaplin.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste ensaio, examinamos as aproximações entre conceitos da filosofia sartriana e temas do cinema chapliniano, personificados em Carlitos. Traçamos essa relação a partir da análise das trajetórias do filósofo francês Jean-Paul Sartre e do cineasta britânico Charles “Charlie” Chaplin. Não temos aqui como objetivo analisar profundamente os escritos de Jean-Paul Sartre, nem definir Charles Chaplin como um cineasta existencialista. Pretendemos, ao contrário, aproximar os conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês dos temas trabalhados pelo cineasta britânico.

A motivação principal para a realização desse trabalho foi a possibilidade de relacionar dois universos tão ricos, tão distintos e ao mesmo tempo tão humanos: a filosofia e o cinema. Optamos pela filosofia da existência de Jean-Paul Sartre, o existencialismo, e pelo cineasta Charles Chaplin, por meio do seu personagem Carlitos – ou O Vagabundo – e do filme *Luzes da cidade*, lançado em 1931.

Recorremos aos estudos de Penha (1982), Bochenski (1962), Huisman (2001), Weissmann (2010) e de Robinson (2011), além das obras de Sartre (1970, 1978, 1990, 2005) e de Chaplin (1965, 2006). Em seus escritos, Sartre apresenta uma investigação sobre o homem, uma consciência que existe sempre em relação ao mundo, é compreendido como estruturalmente incompleto. Isso implica na total liberdade humana. Para Sartre, “o homem está condenado a ser livre” (Sartre, 1978, p. 9). Chaplin foi um artista que contribuiu incontestavelmente para a formação do público do cinema, fazendo os espectadores sorrirem com as fraquezas humanas. Nesse sentido, indagamos sobre a sabedoria cultural popular que está por trás do Carlitos.

Para melhor traçarmos a aproximação, tomamos o filme *Luzes da cidade*, obra que colocou Sartre, como espectador, e Chaplin, como diretor e ator, em contato, como confirma Beauvoir (1984, p. 52). Perguntamos, então: como a liberdade, tanto referenciada no pensamento existencialista, relaciona-se com a arte cinematográfica? Até que ponto Carlitos pode ser apontado como um personagem que representa traços existencialistas?

“O EXISTENCIALISMO É UM HUMANISMO”: INTRODUÇÃO À FILOSOFIA SARTREANA

Não é em sabe-se lá qual retraimento que nos descobrimos: é na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens.
[Jean-Paul Sartre, 2005]

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, uma forma de pensar e de entender o mundo ganhou grande força: o existencialismo. Este movimento surge na Europa e, impulsionado principalmente pelo panorama de crise generalizada, difunde-se pelo mundo inteiro (PENHA, 1982). A visibilidade alcançada foi tamanha que podemos dizer que este movimento, que nasce bastante erudito, passa a ser identificado, num momento posterior, como um “estilo de vida”:

[...] uma forma de comportamento, a designar toda atitude excêntrica, que os meios de comunicação divulgavam com estardalhaço, criando uma autêntica mitologia em torno do movimento e seus adeptos. A imaginação popular caricaturava a figura do existencialista; aparência descuidada, cabelos abundantes e desgrenhados; brusco nas maneiras; mal asseado; avesso às normas estabelecidas; amoral, sobretudo, pois o existencialista típico, inimigo da hipocrisia, recusava a moral tradicional; depravado e promíscuo, promovia orgias, entregando-se aos prazeres mais degradantes (Penha, 1982, p. 7).

Como nos lembra Bochenski (1962), os filósofos existencialistas, em especial Sartre, não desfrutaram de tal popularidade por causa de suas obras filosóficas ou palestras, mas sim por causa de seus romances e peças teatrais; e, ao mesmo tempo que tal fama laureou seus escritores, também trouxe consigo equívocos em relação ao existencialismo enquanto filosofia. A princípio, conseguimos apontar duas imprecisões que precisam ser esclarecidas.

Apesar de o existencialismo ocupar-se das inúmeras questões referentes ao homem, questões essas que podem ser chamadas de “existenciais”, devemos evitar a generalização nesse sentido.¹ Não podemos classificar como existencialistas ou filósofos da existência escritores ou dramaturgos apenas pelo fato de estes se debruçarem sobre os diversos problemas humanos.

Além disso, devemos atentar para o fato de que não existe apenas uma única corrente existencialista; temos diferentes correntes que, embora partam de um ponto comum, atingem em certos momentos conclusões divergentes. Para tanto, assumiremos que “o existencialismo não é em nenhum caso uma ‘doutrina’, um ‘sistema’,

¹ Bochenski (1962) aponta como exemplos dessa generalização Santo Agostinho, Pascal e alguns escritores modernos, como o grande romancista russo Fiódor M. Dostoiévski (1821-1881) e o poeta alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926).

um ‘corpo’ de teses muito claras todas bem etiquetadas de antemão. É muito mais uma ‘atitude filosófica’ adotada por certos pensadores num momento histórico particular, que visavam à realidade concreta mais do que uma verdade teorética” (Huisman, 2001, p. 9).

A obra sartreana, enquanto fundamentada em bases fenomenológicas, parte da admissão de uma subjetividade, em detrimento de qualquer determinismo. Ou seja, não há natureza humana. O homem está abandonado e isso que dizer livre. Defender que a existência precede a essência implica, como esclarece Sartre em “O existencialismo é um humanismo”, na posituação da ação. Esta é a saída para o homem. Por mais cotidiano que seja, por menos reflexivo que seja, cada ato está ligado ao projeto de vida que esse homem constrói para si. No mesmo momento em que ele inventa a si próprio por meio de seus atos, ele também inventa uma imagem ideal de homem (Sartre, 1978, p. 19).

Na virada do século XX, o contexto de mudança nas ciências físico-matemáticas, que passaram a adotar naquele momento um referencial humano, muito contribuiu para o desenvolvimento da fenomenologia. Por conseguinte, é nesse processo de revisão de verdades inabaláveis e de “humanização” das ciências que Husserl apresenta o conceito de intencionalidade. Esse princípio indica que “toda consciência é consciência *de* alguma coisa” (SARTRE, 2005, p. 56, grifo do autor), que sempre está voltada para um objeto, para o mundo. Essa relação entre a consciência e o mundo é indissolúvel. Segundo Sartre (2005, p. 56), “a consciência e o mundo são dadas de uma só vez: por essência exterior à consciência, o mundo é, por essência, relativo a ela”. Ou seja, do mesmo modo que a consciência se dá em relação ao objeto, o objeto só pode ser definido em relação a ela, dado que ser um objeto é ser um objeto para uma consciência, para um sujeito.

Duas características são, em especial, compartilhadas pelos filósofos conhecidos como existencialistas. Em primeiro lugar, todos eles têm como objeto principal de investigação a existência, a saber, o homem; em Sartre, é o Para-si. Se este possui uma essência, esta essência é a existência ou provém dela. Em segundo lugar, a existência é compreendida como um esboço, um projeto. Ela nunca é, mas se faz em liberdade. Bochenski (1962) defende que, nesse aspecto, podemos assegurar que a existência corresponde à temporalidade. Também se pode concluir que, para os existencialistas, o homem não se cria fechado em si mesmo, ao contrário, ele está intimamente ligado ao mundo e aos outros homens.

Sartre, ao especificar que o Para-si é liberdade, que é um ser que está o tempo todo escolhendo seu modo de ser no mundo, considera-o também como o único responsável por suas escolhas. É quando entramos em contato com o conceito de responsabilidade. À medida que o homem constrói seu projeto sem recorrer à má-fé, ele

se vê como único autor de todos os seus atos. Nesse caso, o homem, ao mesmo tempo que não pode fugir à liberdade, também não pode deixar de responder por ela. Ele está condenado a ser livre.

De 1945 a 1960, o existencialismo toma conta da vida política, da vida literária, do teatro, do cinema e, indiscutivelmente, da filosofia. Entretanto, os ataques contra as posições tomadas por Sartre multiplicaram-se tão incisivamente que a moda mudaria nos anos 60, sob a influência dos defensores do estruturalismo: o marxista Althusser, o psicanalista Lacan, o etnólogo Lévi-Strauss e, sobretudo, o filósofo Michel Foucault. O enfraquecimento do movimento não impedira Sartre de voltar a ser estrela em maio de 68 e continuar, até 1980, a sustentar posições políticas militantes avançadas.

O CINEMA MUDO A PARTIR DE CHARLES CHAPLIN E CARLITOS

Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade [...].

[Charles Chaplin, 2006]

A partir de 1917, Hollywood passa a se destacar como polo cinematográfico, e os gêneros cinematográficos já são mais diferenciáveis. Havia a comédia sentimental, o melodrama, o drama épico-histórico, o western, o filme de gângster e comédia pastelão (*slapstick comedy*) (Costa, 1989). Mesmo perdendo força e eventualmente desaparecendo após o aparecimento do cinema sonoro, o autor defende que este último gênero é o único a ser exibido ao público até os dias atuais.

Os filmes cômicos originam-se de formas de espetáculo também populares, como o *music hall* e o *vaudeville*, e, mesmo com sua aparente falta de cuidado, apresenta grande precisão rítmica e elegância de composição que se traduz na forma de uma *gag*, “a mais antiga forma de narrativa completa no cinema” (COSTA, 2006, p. 33). Este termo se refere a uma piada visual com duas fases, a preparação e o desfecho inesperado. Para serem bem-sucedidas, essas piadas precisam ser perfeitamente executadas, exigindo muito da direção, no caso do cinema. Chaplin, por exemplo, chegava a gravar mais de 27 mil metros de película e acabava utilizando menos de 600 metros. O *slapstick* traz elementos do circo, do teatro e dos espetáculos de variedades e quando se transforma em gênero cinematográfico, o *slapstick comedy*, apropria-se de situações, objetos e ritmos mais condizentes com os espaços urbanos (COSTA, 1989).

A personagem Carlitos é cria desse contexto e representa aqueles que vagam pelo mundo sem lar, sem família e com roupas sujas e

desgastadas. Ele pode ter empregos temporários, mas não tem uma carreira. É tratado e reconhecido pelos outros como um improdutivo, um mendigo. Esse *tramp*, como é denominado nos Estados Unidos, alheio ao seu passado, é um solitário que perambula pelo mundo com uma trouxa de roupa pelas estradas poeirentas. Nesse sentido,

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

Carlitos é o desajeitado, o desajustado que provoca o riso por meio de suas *gags*. Em relação à sua gestualidade, Sklar (1975) argumenta que Chaplin, ao assumir a forma de filme muda ou ‘quase-muda’, deu destaque ao que Hollywood desprezaria no futuro: a função narrativa dos atores. Inclusive, eram as performances e as trilhas sonoras que costumavam cativar o público e garantir o sucesso dos filmes. Os atores representavam “a força expressiva (o trabalho vivo) de um cinema não subsumido às inovações técnicas (som, cor e os sofisticados efeitos especiais)” (SKLAR, 1975, p. 63).

Apesar de seus antecedentes e de suas influências populares remotas, o Carlitos, de Chaplin, é atuante em seu tempo. Ele se mostra como crítica aos problemas da sociedade moderna. Como assinala Cony (1967), ele se torna um símbolo de resistência às condições precárias da vida moderna. Assim, o célebre personagem chapliano pode ser compreendido por meio de um viés de denúncia; ele denuncia e se contrapõe à realidade injusta e tenta mostrar que um futuro melhor é possível.

Com sua inabalável gentileza, Carlitos consegue cativar o espectador e o faz refletir sobre o meio social em que vive. Ele é um grande antagonista frente à insensibilidade e à indiferença sempre presentes na vida moderna. De sua desfavorecida posição social, ele consegue apontar as fraquezas dos que estão em posição semelhante a dele e principalmente dos que estão socialmente e economicamente acima dele. E, apesar de raramente vencer, ele continua lutando contra a realidade miserável.

O HUMANISMO D'O VAGABUNDO: O FILME *LUZES DA CIDADE*

No cinema, o homem é colocado no meio, é inseparável e é o que dá a cada aventura – a mais banal – seu tom particular. [...] O filme dá a sensação do todo.

[Jean-Paul Sartre, 1990]²

Além de ser geralmente apontado como um dos melhores filmes ou a obra-prima³ de Charles Chaplin, *Luzes da cidade* é uma combinação bem equilibrada de melodrama e comédia pastelão, conseguindo prender profundamente a atenção dos espectadores. Com o subtítulo de “Uma comédia romântica em pantomima”, o filme foi lançado em torno de três anos após o surgimento do cinema falado como uma forma de resistência a essa nova tecnologia. Mesmo preferindo o cinema mudo ao falado, Chaplin incluiu trilha sonora completa e alguns efeitos sonoros, mas nada de diálogos.

Os temas do filme dizem respeito às consequências e ao sofrimento resultantes das tentativas d'O Vagabundo para ajudar uma florista e um milionário. Ele pretende, por meio disso, convencê-los de que a vida vale a pena. Ambos os personagens, porém, não o reconhecem pelo que ele é. Carlitos salva a vida do milionário bêbado algumas vezes, mas ele não o reconhece quando sóbrio. A florista, não podendo enxergar, acredita que se trata de um homem bem-sucedido que pretende ajudá-la.

Além dos fatores técnicos, da fotografia e das coreografias *slapstick* perfeitamente executadas, o que destaca *Luzes da cidade* dos outros filmes desse período são seus aspectos temáticos, seu enredo. Optamos por analisar o filme a partir do seu nível temático, uma vez que a técnica do diretor, seu famoso perfeccionismo, está a favor da narração, seja para fazer rir, seja para emocionar.

Antes de nos concentrarmos nas temáticas propriamente ditas do filme, destacamos a questão sonora. *Luzes da cidade* é considerado um filme “mudo” unicamente por não veicular diálogos. No entanto, alguns momentos apontam um cuidadoso uso do som, que aparentemente tentam ironizar seu uso e também provar suas potencialidades.

Nessa época, por volta de 1931, considerável parte dos críticos e também do público era resistente à ideia de cinema falado. Kozloff (2000, p. 6) sintetiza os principais argumentos negativos que os au-

² “Au cinéma l’homme est replacé dans son milieu, il en est inséparable et c’est ce qui donne à chaque aventure – la plus banale – son ton particulier [...] Le cinéma donne la sensation de l’ensemble” (SARTRE, 1990, p. 445-446).

³ Na lista de 2007 dos melhores filmes americanos do American Film Institute (AFI), *Luzes da cidade* ficou na 11ª posição. Em 1998, conquistara a 76ª posição. Além disso, Bazin assinala que este é “considerado muitas vezes sua obra-prima” (BAZIN, 2006, p. 24).

tores e teóricos do cinema dos anos 20 e 30 apresentavam contra os filmes sonoros do seguinte modo:

o som restringe a montagem; o som restringe os movimentos de câmara; os filmes mudos criaram a sua própria poética porque se criaram substitutos visuais para o som; os diálogos vão criar barreiras linguísticas na circulação de filmes pelo mundo; os diálogos são uma distração para a câmara que captura o mundo natural; os diálogos vão encorajar o aprofundamento da psicologia das personagens; e os diálogos vão transformar o cinema em 'teatro enlatado'.

Isso significa dizer que parte da crítica e diversos realizadores consideraram a inovação uma afronta contra o refinamento expressivo alcançado pelo cinema mudo. Esse momento de transição entre o cinema mudo e o falado é marcante tanto para o Chaplin, enquanto ator e cineasta, quanto para Sartre, enquanto cinéfilo e grande defensor da imagem e do cinema puramente visual⁴. Aliás, é plausível sugerir que ambos concordaram nesse ponto. Eles acreditavam no poder do cinema enquanto arte exclusivamente visual. Para Chaplin, havia seu personagem Carlitos que sobrevivia da pantomima, arte de origem muda; para Sartre, havia a força do distanciamento que o cinema mudo proporcionava.

Chaplin e Sartre acreditavam na imagem. Bazin (1989) defende que, a propósito da representação fílmica, sempre houve duas atitudes por parte dos cineastas: os que acreditam na imagem, no universo fílmico, e os que acreditam na realidade, gravando o que é real, o que é verossímil. Em outras palavras, há cineastas que destacam a imagem e seus recursos, como a montagem, como sendo a essência do cinema; e há aqueles que usam a imagem para construir uma representação fiel da realidade. Charles Chaplin foi um cineasta que acreditou na imagem, na comicidade visual e física, no poder da interpretação e na imagem universal do personagem Carlitos. Ele permitiu que seu público transformasse simples objetos em novas formas de comunicação e expressão de ideias.

Luzes da cidade aborda vários temas típicos dos filmes do Carlitos de Chaplin: as falhas endêmicas do mundo dos ricos, a luta do indivíduo deslocado num ambiente urbano na América e também o cuidado com o qual esse personagem se relaciona com os outros.

A primeira cena apresenta a personagem O Vagabundo (Chaplin) e satiriza os eventos governamentais, funcionando também como uma *gag* que zomba do cinema falado. Em uma cidade grande, um monumento denominado “Paz e Prosperidade” é pomposamente revelado a um grupo de pessoas. O discurso que precede a revelação

⁴“Talvez também pareça irônico discutir a beleza da arte muda no momento em que somos invadidos pelos filmes falados” (SARTRE, 1970, p. 548).

do monumento é proferido por dois representantes governamentais, cujas vozes são substituídas por grunhidos ininteligíveis. Esse som, que imita a entonação do discurso político, serve como paródia e crítica a esses personagens e também ao advento do som. Os diálogos tornariam o cinema uma mera cópia da realidade?

Quando o lençol é removido da estátua, revela-se O Vagabundo dormindo serenamente no colo da figura central. A multidão fica indignada com a presença daquele sujeito. Nesse momento, a personagem torna-se aos olhos do público uma visão indesejável que transmite o oposto do decoro, o que aquele monumento público buscava comunicar. Durante grande parte do resto do filme, ele vai se esforçar, como aqui, para se encaixar de alguma forma.

O Vagabundo é livre. Mesmo com suas dificuldades de integração social, ele não rejeita o mundo e os outros. Ele perambula pelo mundo, sempre tentando estabelecer um novo contato com esse espaço e seus seres e, dessa forma, tenta descobrir a si mesmo, inventar-se. Ele se descobre como livre “na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens” (SARTRE, 2005, p. 57). Também tem consciência de sua liberdade. Ele sente, de tempos em tempos, a responsabilidade de suas escolhas e a angústia originada por essa liberdade ontológica e concreta. Apesar disso, continua perambulando com sua trouxa, seu chapéu e suas roupas desganhadas; e, pelo caminho, reconhece, aliás, a liberdade dos outros.

Continuando seu passeio, ele evita o engarrafamento entrando e saindo de uma limusine parada para, em seguida, dar de cara com uma florista cega (Virginia Cherrill), chamada nos créditos apenas de Uma Garota Cega. Ela escuta a porta do carro bater e entende, por isso, que se trata de um homem muito bem-sucedido. Ela o oferece uma flor. O Vagabundo fica encantando e usa sua última moeda para pagar pela flor.

Depois de escutar outra porta de carro bater, ela acha que ele foi embora. Mas, na verdade, ele a assiste com adoração. À noite, a florista vai para casa onde mora com sua avó (Florence Lee). Lá, ela liga a vitrola, molha suas plantas e sonha com mais encontros com aquele sujeito.

Naquela mesma noite, Um Excêntrico Milionário (Harry Myers), como é denominado nos créditos, tenta desajeitadamente acabar com sua própria vida, atirando-se na água. O Vagabundo desce as escadas e, ao perceber a situação, aconselha: “Amanhã os pássaros cantarão!” e “Seja corajoso! Encare a vida!”. Na cena que se segue, O Vagabundo tenta intervir e salvar a vida do outro. Ambos acabam na água, mas ele consegue evitar que o milionário se afogue. Os dois se tornam amigos e o milionário diz: “Estou curado. Você é meu amigo para a vida”.

Essa cena guarda aspectos caros à filosofia sartriana. Se tomarmos “O existencialismo é um humanismo” como base, somos capazes de destacar que a atitude d’*O Vagabundo* em relação ao Excêntrico Milionário é a atitude de quem compreende o homem como uma sucessão de possibilidades, de projeções. Apesar disso não diminuir sua responsabilidade por suas ações e suas escolhas, sempre há possibilidade de mudança. Por não possuir uma natureza anterior, como defende Sartre, o homem pode resignificar seu projeto. Endentemos aqui “projeto” como uma trajetória que cada homem (Para-si) traça para si mesmo a fim de ser fazer completo. Por mais difícil que seja ou pareça ser, é possível mudar o projeto. Por essa perspectiva, a filosofia da existência ganha ares otimistas. A doutrina que Sartre apresenta se opõe, logo, ao quietismo. Há necessidade de se fazer a cada escolha, a cada momento: “Só há realidade na ação; [...] o homem não é senão o seu projeto, só existe na medida que se realiza” (Sartre, 1978, p. 13).

Assim sendo, o existencialismo se coloca como uma “dureza otimista”, uma “doutrina da ação”, ou seja, uma filosofia que enche a ação de positividade. De acordo com Sartre, “não há doutrina mais otimista, visto que o destino do homem está nas suas mãos” (Sartre, 1978, p. 15). O existencialismo encoraja “o homem a agir, visto que lhe diz que não há esperança senão na sua ação, e que a única coisa que permite ao homem viver é o ato” (Id. *Ibid.*).

O *Vagabundo* pega dinheiro emprestado com o milionário e vai comprar flores. Ele procura pela florista e, quando a encontra, compra toda sua cesta de flores usando o dinheiro emprestado. Com a limusine que o milionário lhe deu, ele leva a garota cega para casa. A essa altura, dispondo de dinheiro e carro, ele literalmente se torna a pessoa que ela havia imaginado que ele seria. Mais uma vez, ela fica encantada com sua atenção; e agora tem certeza que se trata de um milionário. Ele se contenta em fazê-la acreditar que é muito rico.

Ao longo do filme, percebemos o sentimento d’*O Vagabundo* em relação à Garota Cega não somente para ele, abstrato em mundo de adoração; há esse sentimento porque é construído por meio de suas ações. A personagem, por se afeiçoar a ela, sacrifica-se para ajudá-la. Quando exemplifica sobre uma situação semelhante, o filósofo francês afirma: “Não posso determinar o valor desse afeto a não ser que, precisamente, eu pratique um ato que o confirme e o defina” (SARTRE, 1978, p. 11). Nesse âmbito, a ação é indispensável ao ponto de declararmos que um sentimento que se finge e um que se vive são “quase indiscerníveis”. É razoável dizer que o personagem chapliniano opera da mesma forma; ele transforma seus sentimentos em relação aos outros em atos.

Após reencontrar o milionário bêbado e, por isso, amigável em uma festa, a manhã traz um despertar desagradável. O milionário

sóbrio novamente não o reconhece e, de novo, brutalmente o expulsa da mansão. Ao meio-dia, o milionário planeja partir para a Europa. Desiludido, novamente, O Vagabundo tenta encontrar a florista na esquina na qual ela vende suas flores, mas ela não está lá. Olhando pela janela de sua casa, ele descobre que ela está com febre. Ele se senta na escada com um olhar desanimado.

No próximo intertítulo, lê-se “Determinado a ajudar a garota, ele encontra trabalho”. Vemos, então, uma série de *gags*, nas quais ele tenta ser gari e participar de uma competição de boxe aparentemente falsa. A sequência da luta se dá como uma dança cômica detalhadamente coreografada. Novamente, o som é usado de forma criativa e sincronizado com a ação. Em certo momento durante a luta, a corda que serve para tocar o sino se enrosca no pescoço do personagem e ouvimos o sino tocar cada vez que ele vai ao chão. Em pouco tempo, O Vagabundo é nocauteado.

A cena da luta de boxe, assim como a cena na qual O Vagabundo tenta salvar o milionário e a si próprio, é um exemplo da estrutura cômica que tornou Chaplin famoso. Já experiente, ele sabia que não bastavam piadas separadas, elas deveriam ser desenvolvidas a favor da história. Ainda assim, as *gags* que Chaplin usa durante sua carreira são, de alguma forma, formas de interferir no mundo. Nesse estilo de comédia, usa-se o que está próximo, o que é cotidiano e, geralmente por meio de um desfecho inesperado, consegue-se produzir uma ressignificação do objeto em questão: muitas vezes, o homem é esse “objeto”.

De acordo com Chaplin, ele não precisou recorrer aos livros para saber que a vida é repleta de conflito e dor e, por isso, criou um método para lidar com isso: fazendo comédia. “Meus meios de engendrar um enredo de comédia eram simples. Bastava-me o processo de colocar as criaturas em dificuldades e fazê-las sair dessas dificuldades” (CHAPLIN, 1965, p. 210). Na mesma autobiografia, quando comenta sobre um livro sobre de Max Eastman⁵, o cineasta alega que

Ele [Max Eastman] acha que [o humor] consiste em brincar com a dor. Sustenta que o *Homo sapiens* é masoquista, gozando a dor sob várias formas, e que as plateias gostam de sofrer vicariamente – como fazem as crianças quando brincam de índio, quando gostam de receber tiros e de morrer estrebuchando aos golpes inimigos. Com tal teoria eu concordo. Mas isso é mais uma análise do drama do que do próprio humorismo, embora um e outro sejam quase a mesma coisa. Em outras palavras: no humorismo vemos o irracional nas coisas que parecem racionais e o que não é importante nas coisas que parecem importantes. Isso também acentua o nosso sentido de sobrevivência e preserva a nossa sanidade. Porque o *humorismo nos alivia das vicissitudes*

⁵ Trata-se do livro *The sense of humor* de 1921.

da vida, ativando o nosso senso de proporção e nos revelando que a seriedade exagerada tende ao absurdo (CHAPLIN, 1965, p. 210, *grifos nossos*).

Dessa forma, o “humorismo” é para Chaplin e suas personagens uma forma de lidar com a contingência humana⁶ e com a dureza que o mundo nos impõe. Seu humor, ao contrário de uma fuga para um mundo abstrato ideal, mostra-se como uma forma de se relacionar com o mundo e os outros. Apesar de sua situação desajustada, O Vagabundo deriva comédia de sua existência.

Posteriormente, vemos o seguinte intertítulo: “Ainda esperando conseguir dinheiro para a garota, ele perambulou pela cidade”. O milionário bêbado volta da Europa e reencontra seu “amigo”, dando-lhe um abraço caloroso. O Vagabundo volta à mansão, onde ladrões se escondem à espreita. O milionário, então, promete ajudar a garota e dá o dinheiro necessário para a operação que lhe devolverá a visão. Os ladrões surgem, acertam o milionário e fogem.

Quando os policiais chegam, eles suspeitam que O Vagabundo seja o ladrão. O milionário não o reconhece e o acusa. Ele percebe que deve mesmo “roubar” o dinheiro que lhe foi dado e se passar por milionário de novo para ajudar a garota. Assim o faz e entrega lhe dinheiro. Ao se despedir, ele diz que vai viajar por um tempo. Em sua cegueira, ela acredita que ele seja o milionário que a ajuda. Ele é pego pela polícia e preso na esquina da rua.

Agora é outono. Nove meses se passam. A floricultura agora pertence a garota e sua avó. A garota recuperou a visão por causa da operação paga com o dinheiro que o Vagabundo lhe deu. Ele, que acaba de ser solto, vaga pela rua. Com aparência cansada, ele lentamente caminha pelas ruas, procurando a garota no mesmo lugar. Ela confessa para sua avó que ainda espera por ele.

Fora da floricultura, O Vagabundo esfarrapado é incomodado por uns meninos que ali vendem jornais. Livra-se deles agindo comicamente e os perseguindo. De janela da loja, a garota o assiste, rindo daquela figura tragicômica.

Quando ele percebe a garota através da vitrine de sua loja recém-inaugurada, fica paralisado pela surpresa e de alegria. Ela é a única que ele amou e por quem se sacrificou. Ele sorri para ela carinhosamente. Ela se vira e fala com um tom de ironia para sua avó: “Conquistei alguém!”

O final do filme é cheio de melancolia e consegue cativar o espectador muito eloquentemente. Embora O Vagabundo tente ir embora, ela para de rir e se compadece dele. Determinada a ajudá-lo,

⁶ O homem autêntico, que não recorre à má-fé, percebe que sua relação com o mundo e com o outro é contingente. Para Sartre, a realidade humana se constrói na contingência: não há uma essência humana.

ela o chama e, em um ato solidário, oferece-lhe uma nova rosa para substituir aquela murcha que ele pegou na sarjeta. Também lhe oferece uma moeda que acabou de tirar do caixa de sua loja.

Quando ela pega a mão dele para colocar o dinheiro, percebe quem é aquele homem. Com seu sensível tato, ela reconhece a sensação familiar daquelas mãos. Convence-se de que aquele vagabundo malvestido é o homem que a ajudou. Eles se reconhecem e veem um ao outro pela primeira vez, reunidos, face a face. A câmera captura os intensos *close*s de seus rostos. A princípio, ela parece confusa, mas, em seguida, emociona-se. O Vagabundo sorri e seus olhos brilham quando ela o reconhece e o aceita como ele verdadeiramente é.

Ela agarra a mão dele. O Vagabundo fica parado, congelado, prendendo o dedo. Em um gesto simples, mas significativo, ele coloca a flor que recebeu entre os dentes. A verdade é revelada, nada mais pode ser dito. Ela vai amá-lo, agora que consegue enxergar? Os papéis sociais são invertidos nesse encontro: de um milionário, ele se torna um vagabundo; de uma pobre garota cega, ela se torna uma mulher bem-sucedida. Isto é, finalmente, testemunhamos um momento de contundente ressignificação.

Ao final, assistimos a um *close* do sorriso radiante d'O Vagabundo. O final feliz, mas incerto de *Luzes da cidade* também indica que a preocupação principal não é a felicidade amorosa do seu personagem. De fato, o que importa é a felicidade, a sensação de completude momentânea que O Vagabundo alcança ao perceber que seus esforços para ajudar a Garota Cega foram bem-sucedidos. Ao mesmo tempo, também há a surpresa para a Garota, que imaginava um milionário e percebe que o homem que a ajudava é um desajustado, um sem-teto.

Mais uma vez, temos a liberdade. Ser livre é poder ressignificar coisas, homens e mesmo relações. Esse final retoma tantos outros finais de Chaplin. Mesmo numa situação desfavorável, como nas quais o Vagabundo geralmente se encontra, há sempre a esperança de uma mudança, a possibilidade de agir diferentemente, um novo caminho. O Vagabundo não tem ilusões: enfrenta o mundo real sem recorrer à má-fé. Com um pouco de humor, ele nunca perde a esperança e acredita na possibilidade da construção de um futuro melhor. Apesar de o mundo parecer não estar a seu favor, ele levanta os ombros, como quem não vê outra possibilidade a ser caminhar, e segue em frente, buscando novos caminhos. Essa busca é representada pela predominância do espaço público das ruas e suas personagens e pelo símbolo das “estradas”, que ressurgem em vários filmes do diretor.

Para esclarecer em que medida o existencialismo é um humanismo, Sartre acaba distinguindo dois tipos de humanismo. Um desses tipos seria o que “toma o homem como fim e como valor superior”

(SARTRE, 1978, p. 21). Esse humanismo acaba atribuindo ao homem um valor a partir de atos de determinados homens. Para Sartre, tal conceito é “absurdo”. O existencialismo é um humanismo porque coloca o homem como livre e responsável por si próprio. Constantemente fora de si mesmo, o Para-si se projeta e, dessa forma, através de suas escolhas, constrói-se. Sartre frisa: “Humanismo, porque recordamos ao homem que não há outro legislador além dele próprio, e que é no abandono que ele decidirá de si” (SARTRE, 1978, p. 21).

Em Chaplin, há um humanismo semelhante. O Vagabundo valoriza o homem, na medida em que entende que ele pode ressignificar seu projeto através de seus atos. Nesse sentido, surge outro aspecto importante, tanto para Chaplin quanto para Sartre: ao nos reconhecermos livres, também reconhecemos o outro. Nessa relação com o outro, podemos dizer que, em Chaplin, parece fundamental agir tendo em vista si próprio e também o outro; tentando ajudá-lo a superar as dificuldades que o mundo lhe impõe. Logo, os humanos precisam ser mais humanitários. Em termos sartrianos, o homem (Para-si) precisa ajudar seu semelhante a realizar seu projeto.

O humanismo de Carlitos é o da identificação com o outro humano, portanto. Trata-se de um humanismo solidário. Ao se reconhecer livre, o homem percebe que os outros também estão condenados da mesma forma e, à vista disso, compreende que sua angústia é igualmente vivenciada pelos outros. A partir desta constatação, O Vagabundo se volta para os outros, transformando-os em parte de seu projeto. Essa dinâmica funciona excepcionalmente bem nas telas, mas como se daria na existência concreta? Seriam os outros o inferno ou o paraíso? Ou, por fim, uma miscelânea das duas possibilidades?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao aproximarmos conceitos da filosofia sartriana e temas chaplinianos desenvolvidos em *Luzes da cidade*, notamos que a noção de humanismo está presente nos dois universos. Sartre e Chaplin mostram grande apego em relação ao homem, na medida em que o identificam como livre.

Segundo o filósofo, “[...] a liberdade como definição do homem não depende de outrem, mas, uma vez que existe uma ligação de compromisso, sou obrigado a querer ao mesmo a minha liberdade e a liberdade dos outros” (SARTRE, 1978, p. 19). Isto é, reconhecer-se enquanto livre também implica no reconhecimento da liberdade dos outros homens.

Como vimos, a arte, representada aqui pelo cinema, também desempenha um papel importante ao apontar a temporalidade da existência. O cinema está num âmbito da criação imaginativa. Em

termos sartrianos, a consciência que imagina se volta para o mundo para negar o que é lhe é mostrado e, assim sendo, consegue atingir um sentido mais abrangente. Por meio da arte, consegue trazer ordem e completude ao homem, mesmo que momentaneamente. Ademais, o cinema também representa um contexto histórico, ele é o sinal de uma época. As potencialidades do cinema também revelam e provocam as potencialidades humanas.

Em se tratando de *Luzes da cidade*, temos um filme que aparentemente tem consciência de si mesmo como um anacronismo, assim como o próprio Vagabundo, que não pertencia mais, naquele momento de transição para o cinema falado, a nenhum dos mundos que ele tão avidamente deseja habitar. A escolha ambígua da Garota Cega ao final do filme não é só dela; também foi uma escolha que o público teve que fazer. Descartar ou não O Vagabundo?

Consideramos ainda que a aproximação entre Sartre e Chaplin poderia ter sido desenvolvida também considerando outros aspectos, como uma perspectiva exclusivamente artística. Contudo, esse desdobramento “fica em aberto” por enquanto. Julgamos, por fim, que Chaplin, como artista, e Sartre, como filósofo e, às vezes, também artista, colocam o espectador ou o leitor frente a frente com suas liberdades e, ao mesmo tempo, com suas responsabilidades.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BEAUVOIR, Simone de. *A força da idade*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOCHENSKI, Joseph M. *A filosofia contemporânea ocidental*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1962.
- CHAPLIN, Charles. Apelo aos homens [Trecho do discurso final de *O grande ditador*]. In: BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- _____. *História da minha vida*. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KOZLOFF, Sarah. *Overhearing film dialogue*. Los Angeles: University of California, 2000.
- PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LUZES da cidade. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Los Angeles: Charles Chaplin Productions, 1931. 1 DVD.

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

SARTRE, Jean-Paul. Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un art international. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Écrits de jeunesse*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. L'art cinématographique. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970. p. 546-552.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução e notas de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 55-57.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. Tradução de Octavio Mendes Cajadó. São Paulo: Cultrix, 1975.

THE TRAMP'S HUMANISM: SARTREAN PHILOSOPHY AND CHAPLINIAN CINEMA

Abstract: This essay aims to outline an approximation between concepts of Sartrean philosophy and Chaplinian themes, personified in Carlitos. To this end, it analyzes the trajectories of the French philosopher Jean-Paul Sartre and of the British filmmaker Charles "Charlie" Chaplin in order to isolate the main concepts and themes presented in their works. It then employs as corpus the film *City lights*, released in 1931, to narrow the connection between the existentialist philosophy and the themes that Chaplin develops through his famous character. This research intends to take the existentialist philosophy in its most optimistic perspective and, by doing so, avoids the stereotypes that circulate in common sense, and points out how this philosophy can be understood as a defender of absolute freedom, which, Consequently, it concerns a great responsibility.

Keywords: Existencialism. Sartre. Chaplin.