

Canto ao homem do povo Charlie Chaplin: os humilhados serão exaltados

SINVALDO JÚNIOR*

Resumo: Este artigo se propõe a analisar “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de Carlos Drummond de Andrade, sob a ótica dos marginalizados. Para tal, optou-se por discorrer, sinteticamente, sobre traços biográficos tanto do poeta quanto do ator de modo a focar, posteriormente, na análise estrutural e conteudística do poema. Como fundamento teórico, utilizou-se prioritariamente a discussão de Eleni Varikas (2010) acerca da história do termo “pária” e, em simultâneo, algumas discussões de Adorno (2003) sobre a relação entre a lírica e a sociedade. Estabeleceu-se um paralelo entre o poema analisado e os filmes de Chaplin tendo em vista a questão dos marginalizados. De todos, o personagem Carlitos é o que se mostrou mais apropriado a este estudo, uma vez que se trata de um personagem à margem da sociedade. Necessitou-se aprofundar em alguns estudiosos de Drummond e de Chaplin a fim de compreender melhor suas obras. Concluiu-se, neste artigo, que a voz que fala no poema de Drummond se apequena e apequena o artista (aparentemente) homenageado com o fim de colocá-lo do tamanho daqueles comumente representados por Chaplin para, a partir de um exercício de nivelamento, todos poderem ser exaltados em pé de igualdade. Mas são os párias os maiores homenageados no poema.

Palavras-chave: Drummond; Chaplin; Poema; Filmes; Párias; Exaltados.

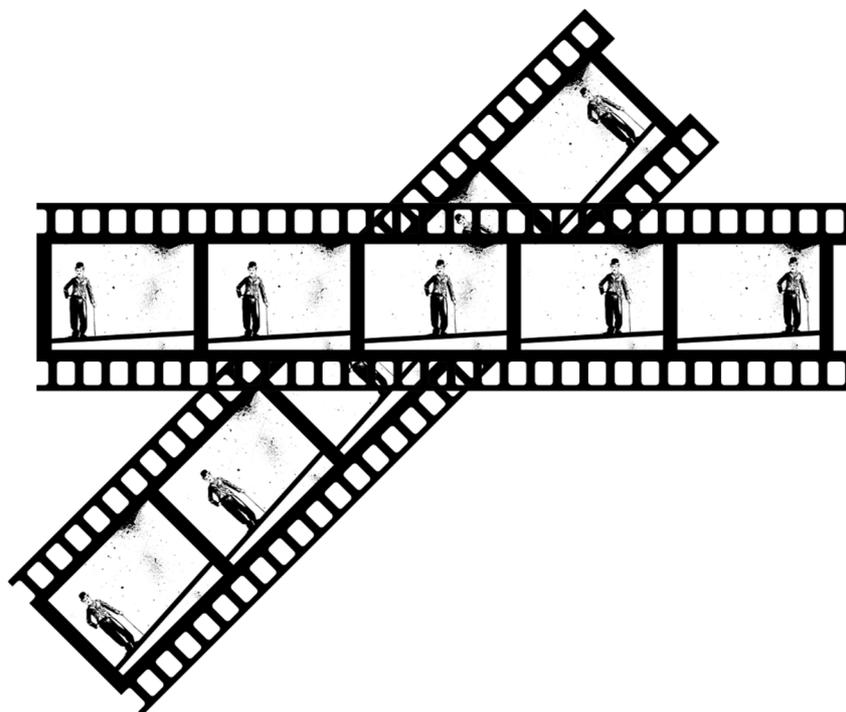
Song to the man of the people Charlie Chaplin: the humiliated will be exalted

ABSTRACT: This article aims to analyze “Song to the Man of the people Charlie Chaplin” (“Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”), by Carlos Drummond de Andrade, under the viewpoint of the marginalized. To this end, it was decided to discuss, in a nutshell, bibliographical traits of both the poet and the actor, in order to focus, later, on the structural and content analysis of the poem. As a theoretical foundation, the discussion of Eleni Varikas (2010) about the history of the term “pariah” was used primarily and, simultaneously, some discussions by Adorno (2003) about the relationship between lyric and society. A parallel was established between the analyzed poem and Chaplin’s movies, in view of the issue of the marginalized. Of all characters, Carlitos (Charlie) has turned out to be the most appropriate to the concerned study, since he is an outcast character. Some scholars of Drummond and Chaplin needed to be studied in order to better understand their works. It was concluded, in this article, that the voice that speaks in Drummond’s poem belittles both itself and the (apparently) honored artist, with the intention of placing him the size of those commonly represented by Chaplin to, starting from a leveling exercise, exalt everyone equally. But the pariahs are the most exalted in the poem.

Key words: Drummond; Chaplin; Poem; Movies; Pariahs; Marginalized; Exalted.



* SINVALDO JÚNIOR é doutorando em Estudos Literários (Universidade Federal de Uberlândia).



Drummond e Chaplin: a voz dos párias

Mineiro de Itabira, Carlos Drummond de Andrade nasceu em 1902 e morreu, aos 85 anos, em 1987. Ele é um homem do século XX, sobretudo se se levar em consideração que o século XX encerra em 1991, como queria Hobsbawm (1995) em seu *A era dos extremos* (nesse caso, ao nascer do século, Drummond já estaria com 12 anos de idade, uma vez que Hobsbawm estabeleceu o ano de 1914 como o início do século XX, com a deflagração da Primeira Guerra Mundial).

Em 1921, Drummond começou a publicar seus primeiros trabalhos no Diário de Minas. Entre 1922 e 1924, conheceu Pedro Nava, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Em 1928, publicou “No meio do Caminho” na Revista de Antropofagia e, em 1930, o seu primeiro livro de poemas, *Alguma Poesia*, dando início à sua longa trajetória na literatura brasileira. É autor dos livros *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *A rosa do povo* (1945) e *Claro enigma* (1951),

entre outros. Sua obra é bastante extensa, composta de mais de 50 títulos, entre poemas, crônicas e contos.

Durante a escrita e publicação de *A rosa do povo*, do qual o poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” faz parte, o Brasil vivia uma “época de agitações e divisões extremas”, segundo Álvaro Lins (1947, p. 83), quando ocorria, concomitantemente, a ditadura de 1930-1945 no país, com “um Estado autoritário, de forte intervenção nos campos político, econômico e social” (MILLIET, 1945, p. 19), e a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Faustino (1978),

A poesia de Carlos Drummond é documento crítico de um país e de uma época (no futuro, quem quiser conhecer o “Geist” brasileiro, pelo menos de entre 1930 e 1945, terá que recorrer muito mais a Drummond que a certos historiadores, sociólogos, antropólogos e “filósofos nossos...”) e um documento “apologético do Homem” (FAUSTINO, 1978, p. 90).

Charlie Chaplin, por sua vez, nasceu em Londres em abril de 1889. Começou sua carreira artística na Inglaterra, quando fez pequenas participações no teatro ainda criança. Em 1910, partiu para uma turnê nos Estados Unidos, onde ficou por dois anos e para onde voltaria logo depois. Entre 1914 e 1916 realizou mais de 40 curtas, com destaque para *O Vagabundo*, no qual incorporava um andarilho de chapéu-coco e bengala de bambu. Realizou, entre outros, *O Garoto* (1921), *Em Busca do Ouro* (1925), *O Circo* (1928), *Luzes da Cidade* (1931) e *Tempos Modernos* (1936).

Adere ao cinema falado em 1940, com *O Grande Ditador*. Lançado durante a Segunda Guerra Mundial, o longa fez muito sucesso. Chaplin trabalhou como ator, diretor, produtor, roteirista, compositor, diretor de fotografia e regente de orquestra. Ainda criou *Luzes da Ribalta* (1952) e *A Condessa de Hong Kong* (1967), seu último filme, estrelado por Marlon Brando e Sophia Loren. É considerado um dos maiores artistas do século XX.

A tese aqui defendida é que a voz que fala no poema de Drummond “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” se apequena e apequena o artista (aparentemente) homenageado com o fim de colocá-lo do tamanho daqueles que são representados por este, a saber, *os homens comuns, numa cidade comum*¹. Assim, a partir de um exercício de apequenamento/nivelamento, todos podem ser exaltados em pé de igualdade: Chaplin; sua arte; os humilhados (*os abandonados de justiça, os simples de coração, / os párias, os falidos, os*

*mutilados, os deficientes, os recalçados, / os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, / os irresponsáveis, os pueris, os caridosos, os loucos e os patéticos*²).

“Canto ao homem do povo...” repete em seu título, como se vê, um termo do título da obra em que está inserido o poema, *A rosa do povo*, publicada em 1945 e uma das mais conhecidas e prestigiadas obras de Drummond. Excluído o título, o vocábulo “povo” surge no poema apenas mais uma vez, embora ele seja representado o tempo todo em suas várias facetas:

aprendiz
bombeiro
caixeiro
doceiro
emigrante
forçado
maquinista
noivo
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marquês
marinheiro
carregador de piano (ANDRADE, 2003, p. 225).

Trata-se de uma escolha estilístico-semântica do poeta pois sabe-se que, naquele contexto e com os fatos vigentes, o artista que se propusesse a tratá-los, mesmo que elaborada e artisticamente como Drummond o fez, poderia ser acusado de panfletário. “Canto ao homem do povo...” discorre sobre o povo, a fome e as pessoas à

¹ Todas as citações do poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” serão destacadas com o itálico, quando inseridas no interior do parágrafo, e foram retiradas da seguinte edição: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2003.

² O poema analisado é composto por 227 versos divididos em seis partes e pode ser acessado integralmente em <http://www.cpvsp.org.br/upload/cartazes/pdf/CACULSP1979024.pdf>.

margem, entre outros temas, mas a partir de outro *leitmotiv*³ (a figura de Chaplin) e, assim, em uma construção altamente poética e sofisticada, consegue fugir do rótulo de panfletário⁴ ao explorar um tema, uma ideia, uma utopia sem radicalismo, apologia ou doutrinação.

Jutgla (2008), ao discutir sobre lírica e autoritarismo em *A rosa do povo*, levanta a questão: como tematizar experiências desumanizadoras, como duas guerras mundiais, sucessivos golpes de Estado na história brasileira e temas menos palpáveis, como o próprio autoritarismo em curso diante dos olhos? Wisnik (2005), por sua vez, considera a obra drummondiana combativa frente ao autoritarismo vigente e afirma que sua resistência é resultado de um cuidado com a qualidade da enunciação. *A rosa do povo*, para o autor, é um dos mais densos exemplos de poesia engajada e, ao mesmo tempo, antipanfletária. Ademais, ciosa de sua autonomia, paga o preço desse desconcerto assumido (WISNIK, 2005).

Ainda acerca do título, “canto” aqui pode ser considerado uma ode (entre os antigos gregos, ode era um poema lírico destinado ao canto). A ode costuma expressar a admiração por algo ou alguém. É uma homenagem ou exaltação (FERREIRA, 2010). O poema em questão é, sim, uma exaltação a um artista, mas que passa por um processo de apequenamento (*tu pequeno, / tu simples, tu qualquer*) a fim de deixá-lo do tamanho dos que são representados

³ O termo *leitmotiv* possui sua origem na língua alemã. Significa um motivo musical condutor ou, na literatura, uma frase ou fórmula que ocorre por várias vezes em uma obra. Comumente, *leitmotiv* é interpretado como um tema ou motivo nuclear persistente numa obra (FERREIRA, 2010).

⁴ Qualidade de quem faz apologia a alguma causa ou ideologia ou que revela apoio entusiástico ou enfático a determinada doutrina, movimento, etc. (FERREIRA, 2010).

por ele – os párias – para então engrandecê-lo(s).

Porém, para o propósito em questão (apequenar o objeto de admiração para depois cantá-lo) era preciso que um poeta – não dos maiores – sem medo de ser ridicularizado, brasileiro, da periferia do mundo, também se apequenasse – e é exatamente isso que ocorre na primeira estrofe (primeiro de dez quartetos da parte I) do poema, em uma ânsia de proximidade com o ator:

girando um pouco em tua
atmosfera ou nela aspirando a viver
como na poética e essencial
atmosfera dos sonhos lúcidos,

Era preciso (e a repetição é necessária a fim de construir os *ritmos elementares* do poema) que um *pequeno cantor teimoso*, das lonjuras de uma *cidadezinha do interior* da periferia do mundo onde (na cidadezinha) a opressão não tem vez – era preciso que um antigo rapaz, desde então preso à arte de representar através de movimentos corporais do ator/artista, viesse, por meio de palavras (de algo que possui a aparência de um poema), dizer-lhe *algumas coisas: como os brasileiros te amam!*

A voz que fala no poema⁵, na quarta estrofe, coloca-se à altura daqueles que, representados pelo ator em suas cenas e filmes, o amam, independentemente se vivem no Brasil ou em outro lugar, pois *nossa gente se parece / com qualquer gente no mundo*. A identificação com a arte universal ocorre em qualquer lugar

⁵ Mais conhecida como “eu lírico” ou “eu poético”, a “voz que fala no poema”, neste artigo, abrange tanto um quanto o outro termo e, às vezes, o próprio termo “poeta”. No entanto, acredita-se que é impossível diferenciar quando a voz é do “eu lírico” (criado pelo poeta a fim de apresentar reflexões, sentimentos, sensações, emoções que não necessariamente são suas) ou quando a voz é do próprio poeta.

do planeta, acredita-se. E a arte de Chaplin, para essa voz, é universal.

Essa voz – mais do que embaixadora do povo, dentro de suas limitações de fala – é a voz dos párias, dos *pequenos judeus de bengalinha e chapéu-coco*, dos *vagabundos que o mundo repeliu*, mas que, nos filmes de Chaplin, *zombam e vivem nas ruas tortas e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor / como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua*.

Embora “pária”, segundo Eleni Varikas (2010), seja um vocábulo marcado por uma história paradoxal e irônica na cultura ocidental, uma vez que, mesmo originário da Índia, esse termo criado pelos europeus a partir da palavra “parayer” (tocador de tambor) lá é desconhecido, seu emprego metafórico é entendido ainda hoje como um insulto:

(...) as acepções pejorativas ou infamantes continuam presentes no uso da palavra em inglês (*pariah*) cujo sentido corrente, “marginal”, “gentilha”, (cão) “sem dono” ou “vadio”, prevaleceu amplamente sobre as significações críticas que designam a exclusão, a desigualdade e a injustiça – significações dominantes na França, na Alemanha, nos Estados Unidos e em outros países do mundo ocidental (VARIKAS, 2010, p. 31).

Segundo a autora, desde a primeira ocorrência de “pária” encontrada por ela, datada de 1516 e pertencente a Duarte Barbosa, navegador e militar que serviu o rei de Portugal na Índia de 1500 a 1517, o termo possui acepção pejorativa: “Há

⁶ Duarte Barbosa, *The Book of Duarte Barbosa, An Account of the Countries Bordering on the Indian Ocean and their Inhabitants... Completed About the Year 1518*, trad. Mansel Longworth Dames (Nova Délhi: Asian Educational Services, 1989, v.1, p.53-8).

⁷ No sistema de estratificação social hindu, “casta” é cada um dos grupos hereditários e

um outro grupo inferior de pagãos chamados *Pareas*. Eles não entram em contato com ninguém, são considerados piores que o diabo e evitados por todos; basta olhar para eles para ser contaminado e excomungado”⁶.

A primeira ocorrência do termo em língua inglesa registrada pelos dicionários, por sua vez, remonta a 1613, ano em que a Companhia Inglesa das Índias Orientais começa a se instalar nas costas de Coromandel. Confundida com os “sem-casta” ou intocáveis, a casta⁷ dos tocadores de tambor, um quarto da população de Madras, fornecia a maioria dos domésticos a serviço dos europeus no sudeste indiano (YULE, 1903 apud VARIKAS, 2010). O fato de estarem em contato e sob a observação dos europeus mais do que qualquer outra casta nessa região deve ter contribuído para a aplicação do termo a todas as castas inferiores, incluindo os sem-casta, e para suas conotações negativas que vão se generalizar com a consolidação do império inglês e o desenvolvimento do seu saber sobre a sociedade indiana (VARIKAS, 2010).

Pária, assim, é um termo cuja etimologia advém do tâmil (língua dravídica falada no sul da Índia, Sri Lanka, Mianmar, Malásia, Indonésia, Vietnã, Singapura e nas zonas sul e leste da África), mas criado – a partir de um mau entendimento, tudo indica – pelos europeus. Atualmente, segundo o Dicionário da Língua Portuguesa, pária significa aquele que está à margem da sociedade; excluído do convívio social. É sinônimo de ilota, desclassificado

endógamos que se hierarquizam em razão de princípios étnicos, religiosos e profissionais. Pode ser, também, qualquer grupo homogêneo de uma sociedade com acentuada estratificação social ou, de forma mais abrangente, um grupo social fechado sobre si, gozando de privilégios especiais e caracterizando-se por um espírito de elite e de autoexclusão (FERREIRA, 2010).

(FERREIRA, 2010). É desse *tipo* que Chaplin mais gosta, vide seu personagem mais famoso: *The tramp* (O vagabundo), também conhecido como *The little tramp* e, às vezes, referido como “Charlie”.

Entre 1914 e 1967 Chaplin participou de 81 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, a maioria dos quais de sua autoria. Em sua autobiografia oficial, publicada em 1965, Chaplin considera 80 filmes lançados desde 1914, mas David Robinson, em *Chaplin: His Life and Art* de 1985 (*Chaplin – uma biografia definitiva*, título em português publicado em 2011), conta também seu último filme, de 1967, *A Countess from Hong Kong* (*A condessa de Hong Kong* em português), lançado após a publicação da autobiografia de Chaplin, portanto (ROBINSON, 2012).

Sua estética é bem conhecida por todos: com exceção do último, todos os filmes de Chaplin são em preto e branco e a grande maioria, com exceção de cinco, é considerada filmes mudos, alguns dos quais posteriormente remasterizados com trilhas sonoras inseridas pelo próprio artista. Se não se levar em consideração os últimos cinco filmes, as cenas de diálogos são poucas⁸. No entanto, sabe-se que:

O emudecimento do indivíduo, seja ele voluntário ou involuntário, não é capaz de anulá-lo por completo, pois

⁸ Chaplin, mesmo após o surgimento do cinema falado, se recusava a dar voz a seus personagens, em especial a Carlitos, porque para o criador uma das grandes qualidades do personagem era justamente o fato de não falar, assim podia ser admirado por qualquer pessoa, independentemente de qual língua falasse (ROBINSON, 2012).

⁹ Em sua última aparição, no longa *Tempos modernos* (1936), Carlitos – diferentemente do ditado popular – não entrou mudo e saiu calado, como pode parecer. Mesmo quase dez anos após o surgimento do cinema falado (em 1927, com a exibição de “O Cantor de Jazz” – *The Jazz*

no silêncio, sentido e sujeito movem-se largamente. Um indivíduo mudo não fala, mas significa (BORTONE e SILVA, 2004, p. 77).

É sabido, ademais, que a voz humana emite muito mais do que o som que produz a fala; emite sons que também produzem o canto, o riso, o deboche, o choro, o grito, etc. Embora esses sons não sejam ouvidos, eles são percebidos a partir dos gestos e da movimentação dos lábios dos personagens de Chaplin, em especial em Carlitos, o vagabundo, um dos seus personagens mais conhecidos. Com um jeito simples, ingênuo e esperto ao mesmo tempo, em diversas situações ele utiliza outras estratégias comunicativas⁹ para, por exemplo, galantear mulheres sobretudo da dita alta sociedade. Segundo o próprio criador, o personagem:

(...) tem muitas facetas: é um vagabundo, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cientista, um músico, um duque, um jogador de polo. Contudo, não está acima das contingências, como a de apanhar pontas de cigarro no chão, ou de furtar um pirulito de uma criança (CHAPLIN, 2015, p.142).

De acordo com Sanches (2012), o traje de Carlitos preserva o estilo da classe

Singer, de Alan Crosland, em Nova York), Chaplin se recusava a fazer o Carlitos falar. Como estratégia, em sua última aparição, o artista cria uma forma de driblar a pressão das pessoas e do cinema falado colocando o personagem para cantar em uma língua ora reconhecível, ora irreconhecível, misturando palavras de várias línguas e, por incrível que pareça, também contando uma história (mais com os gestos do que com as palavras). Sai ovacionado pela plateia, tanto do filme quanto do mundo real. É quando Carlitos, o vagabundo, sai de cena para sempre.

média inglesa de fins do século XIX: composto de uma gravata, camisa e colete debaixo do paletó e, às vezes, um lenço branco no bolso esquerdo que, invariavelmente, era usado para enxugar as lágrimas de suas parceiras românticas. Em outros termos, sua vestimenta reproduzia um “modelito básico” do *gentleman* britânico e forjou um atributo de nobreza ao vagabundo.

Assim, o personagem – calças largas e mal arranjadas, *de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos* – quase sempre se aventurava e causava suas confusões no seio da alta classe social da época, o que fazia um certo sentido tendo em vista suas vestimentas e seus atributos ora nobres, de um verdadeiro cavalheiro. Contraditoriamente, conforme aponta Sanches (2012), havia algo nele de imperfeito e incompleto: suas roupas e sapatos velhos, a posição dos pés, a calça larga e o paletó apertado, além da bengala inútil e do bigodinho pitoresco, construíram um vagabundo pouco comum. Era um ser complexo.

Em geral, as confusões nas quais Carlitos se metia eram resultado do fato de quase sempre tentar conquistar algo – ou uma mulher – inatingível para sua reles existência. É um estranho no ninho: um sujeito sem nome, raízes, títulos ou posses mistura-se a uma sociedade composta de valores que lhe são estranhos ou até mesmo incompatíveis (SANCHES, 2012). Analisemos, por exemplo, o curta *A Film Johnnie*, ora mal traduzido para o português como *Joãozinho na película* ora como *Dia de estreia, uma comédia farsesca*.

Ao entrar em um cinema e assistir a uma comédia dos Estúdios Keystone (*A motorista campeã*), Carlitos se encanta quando uma moça de olhos claros, a garota Keystone, aparece debruçada na janela¹⁰. Depois que outro personagem do filme (do filme dentro do filme) tenta agarrá-la à força, Carlitos se ira e causa suas famosas confusões dentro do cinema, o que faz com que o expulsem de lá. Porém, ao se levantar, na porta do cinema, olha para o cartaz do filme e aponta para o nome “Estúdio Keystone”. Surge-lhe uma ideia. Corta a cena.

*Keystone players arriving at the studio*¹¹.

Em frente a uma edificação monumental, Carlitos encontra e se comunica, do-jeito-dele, com vários funcionários (atores famosos?) do Estúdio. Um deles rouba-lhe uma moeda que acabara de ganhar. Motivado por duas moças que o olham e riem, Carlitos decide então entrar no estúdio, não sem antes bater com a cara na porta e pisar no pé de um dos homens que estava à porta, controlando a entrada de pessoas: *I don't want any bums around here* (“Eu não quero vagabundos por aqui!”). Mas Carlitos o convence e entra. Lá dentro fica admirado com tudo o que vê, com o tanto de gente trabalhando, com os equipamentos, até que se depara com a “garota Keystone”, que não o vê. Estremece todo. Vai atrás dela. Mas um funcionário barra-o e o derruba.

Uma cena está sendo gravada com a moça de olhos claros. Um homem a consola. Mas outro surge e dá um golpe naquele que a consola e, logo depois, começa a esganá-la. Carlitos, ao ver a situação, não se conforma e corre para

¹⁰ Na verdade, tudo indica – tendo em vista os trinta primeiros segundos do curta – que Carlitos entrou no cinema justamente por causa da protagonista. Ele arma algumas pequenas confusões dentro do cinema até 1’40, quando a

“garota Keystone” surge, com direito a uma salva de palmas de Carlitos, empolgadíssimo.

¹¹ “Atores da Keystone chegando ao estúdio” – eis a tradução da legenda.

salvá-la, estragando a continuidade da cena. O diretor, ao tentar tirar satisfação com Carlitos, leva um chute na barriga. A moça – sua heroína – não faz ideia do que está acontecendo, mas o derruba. Carlitos, com um revólver na mão (encontrado, antes, ali mesmo), começa a atirar para baixo, assustando a todos. Sente-se confiante. Sente-se em um filme. Enfim, sai do estúdio.

The interrupted work continued

“O trabalho interrompido continuou”. Até que: *A fire! just what we need to finish the picture* (“Um incêndio! Exatamente o que precisamos para terminar o filme”) – percebe um homem, ao ver uma casa pegando fogo, e liga para a equipe do filme, que se direciona (em carros) à casa em chamas a fim de gravar a cena. Carlitos também vai (correndo), e lá chegará quando todos já estarão. É sua sina: estar onde não querem que esteja. De novo se intromete na cena ao ver a moça de olhos claros sendo esganada por um homem. O diretor tenta explicar para ele que se trata da gravação de um filme. Ele parece entender e se surpreende.

Porém, agora quer participar do filme e novamente atrapalha o andamento da cena. O diretor se ira. Com um pedaço de pau, tenta bater em Carlitos. Uma confusão generalizada se instaura. Carlitos gargalha, se divertindo com tudo aquilo. Corre para, no meio da confusão, roubar a “garota Keystone”. Os bombeiros, que já haviam chegado, tentam apartar as brigas com o jato de água. A moça se revolta com Carlitos, tenta esganá-lo e o derruba. No chão, também recebe o jato de água forte dos bombeiros. O filme acaba com a confusão em andamento, sem resolução.

¹² (...) e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas, / só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram. In:

Carlitos parece não entender porque não conquistara a moça de olhos claros.

Mas, como professa “Canto ao homem do povo...”, os *vagabundos que o mundo repeliu* (...) *zombam e vivem / nos filmes, nas ruas tortas e falam* (por meio da voz do poema que, por sua vez, dialoga com seu interlocutor, Chaplin, para dizer-lhe (*dizer-te*) que aqueles que o descobriram salvaram-se). *Estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo, mas entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida* e, após duas horas de anestesia e um pouco de música, salvaram-se. Só a arte salva?

No início, a “voz do poema” começa a tratar a si mesma em terceira pessoa do singular (*um poeta brasileiro*) quando, no terceiro verso, surge a segunda pessoa do singular, utilizada para criar uma interlocução/proximidade com o seu homenageado (*girando um pouco em tua atmosfera*). Depois surge a terceira pessoa do plural para referenciar os representados por Chaplin (*abandonados de justiça que o mundo repeliu*), os quais vão ser um dos focos do poema de Drummond.

E é somente depois daí que a voz que fala no poema escolhe, enfim, a “pessoa do discurso”, ou seja, o seu posicionamento frente ao ato comunicativo: a primeira pessoa (*Falam por mim*), primeiro a singular e depois a plural, e é a partir dela que o seu canto – o canto de homens comuns – se configura como um canto coletivo (*E já não sentimos a noite*) e, por isso, um canto que, apenas assim, é possível penetrar naquele que não se envaidece com discurso (*acalanto burguês*) nem com estátuas. Só as mais humildes palavras, de xingamento ou beijo, o penetram¹².

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A, 2003, p. 221.

Ele (eu oculto) > tu > eles > eu (explícito) > nós – este é o processo pelo qual a voz passa e encontra seu lugar de fala (um eu coletivo) para, então, deixar falar por si *os simples de coração, / os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalçados*, etc. sem, no entanto, perder a individualidade do eu singular (afinal, em todo “nós” subentende um “eu”). O poema, mais do que uma ode a Chaplin, é um canto aos principais tipos criados por Chaplin: vagabundo, operário, foragido, bêbado, imigrante, artista, marido, homem comum: “...o poema ressurgue como o canto dos excluídos, recuperando o diálogo entre a solidão da voz poética e o coro das vozes coletivas” (BORTONE e SILVA, 2004, p. 74).

Segundo Adorno (2003), toda e qualquer experiência individual, ao tomar forma poética, torna-se universal, pois o poema não é apenas uma expressão de uma emoção pessoal e particular, mas, ao contrário, expressa um sentimento universal, capaz de abranger toda uma coletividade. No entanto, a arte lírica não precisa exprimir aquilo que todos vivenciam: sua universalidade não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Para Adorno (2003), o mergulho no indivíduo é justamente aquilo que eleva o poema ao universal:

(...) por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003, p. 66).

Assim, se a expressão da verdade da lírica (do poema) se condensou em uma expressão individual, integralmente saturada com a substância e experiência da própria solidão, então é justamente

essa fala que se torna a voz dos homens, entre os quais já não existe barreira (ADORNO, 2003). Esses homens (aqueles que se encontram alienados, como objetos, e que foram rebaixados à condição de objeto da história), segundo Adorno (2003), possuem “tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho” (p. 77).

Entre outros, *os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalçados*, em seus sentidos literal e metafórico, são os personagens preferidos de Chaplin, e são esses que, quanto mais obscuros, mais falam, segundo a voz do poema de Drummond. Os párias, de acordo com algumas acepções da palavra, são aqueles indignos de participar das vantagens da humanidade. Varikas (2010), citando uma enciclopédia francesa do século XVIII, afirma que são designados párias uma classe de homens separada de todas as outras – objeto de seu horror e desprezo – que habitam a extremidade das cidades ou do campo. Não lhes é permitido viver com os outros.

E, se se analisar bem, é contra esse horror, esse desprezo, essa negação, essa separação que boa parte dos personagens de Chaplin luta ao invadir um espaço que nunca é seu, desde um escritório de jornal onde só consegue acesso porque rouba uma câmera com negativos de uma reportagem sensacionalista; uma corrida de automóveis para crianças onde interrompe a filmagem e atrapalha a corrida o tempo todo; um hotel onde, ébrio, causa confusão e desconforto entre os hóspedes; um estúdio onde entra camuflado entre atores famosos e causa a maior algazarra; um grande baile onde, completamente embriagado, se encanta por uma jovem bonita disputada por outros dois homens; até um bar onde, novamente bastante bêbado, dá início a

uma série de incidentes e de onde precisa sair. O seu nome é confusão.

Nunca saía, porém, antes de confrontar as autoridades, seja um policial ou um grã-fino, seja um diretor de um filme ou um diretor de empresa. Parecia não se preocupar com a esnobação e o desprezo alheios. Os personagens de Chaplin são uma série de desajustados, que – dentro de uma concepção abrangente do termo “pária” – também são os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, os irresponsáveis, os pueris, os caridosos, os loucos e os patéticos: “É assim que vive o homem sensível nesta terra; ele também pertence a uma raça proscrita, sua língua não é ouvida, seus sentimentos o isolam, seus desejos nunca são realizados” (STAËL apud VARIKAS, 2010, p. 46).

E são esses seres – e mais as flores pisadas, os tocos de vela, a mesa, os botões, os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas, cada troço, cada objeto do sótão¹³, cada insignificância – as principais e verdadeiras motivações de “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, mesmo que a sua voz – o eu lírico – precise enviar um *ramo de flores absurdas* para o *inventor dos jardins* como estratégia para que seu canto soe aos ouvidos daqueles que não têm voz. De acordo com Bortone e Silva (2004), por ser a linguagem do “outro”, a arte literária (a poesia) torna-se, assim, um discurso da libertação. Estrategicamente mediante a voz que fala no poema, o poeta fala quando deveria se calar (pelo bem do *status quo*) – é a voz da insubordinação, da ruptura com a

¹³ *E falam as flores que tanto amas quando pisadas, / falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões, / os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas, / cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.* In: ANDRADE, Carlos Drummond de.

ideologia (dominante). É o signo às avessas (BORTONE e SILVA, 2004).

Charles Chaplin é considerado, ainda hoje, um dos maiores gênios da comédia e do cinema, mesmo quase um século após a criação de suas maiores obras. Em sua volta a Hollywood em 1972 para receber o Prêmio Especial da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, depois de vinte anos sem pisar nos EUA, ele talvez tenha recebido umas das maiores ovações da história do Oscar: vários minutos de aplausos de pé. Chaplin conseguiu a incrível capacidade de instituir humanidade naqueles que, até então e quase sempre, eram destituídos de humanidade. Essa foi sua maior obra.

Drummond, por sua vez, desde a publicação do seu primeiro poema, recebeu todas as honras de um grande poeta. Mais do que um artista tão somente da palavra, ele abordou os diversos anseios dos seres humanos, brasileiros ou não, e da sua época em seus poemas, em geral esteticamente elaborados. Ele, como poucos, conseguiu a proeza de ser o poeta brasileiro mais pesquisado por estudiosos e, ao mesmo tempo, o mais conhecido e amado pelo povo, sempre matéria de sua poesia: *Tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa*¹⁴.

Considerações finais

Neste artigo, optou-se em analisar, predominantemente, a parte I do poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, que é dividido em seis partes, relacionando-o a uma pequena parte da extensa filmografia de Chaplin. Trata-se

Poesia completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A, 2003, p. 222.

¹⁴ Versos finais do primeiro poema de *A rosa do povo*, “Consideração do poema”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A, 2003, p. 116.

de um poema longuíssimo (o mais longo de *A rosa do povo* e, talvez, um dos mais longos da obra de Drummond) e muito rico, estética e conteudisticamente, sobretudo por conta de suas metáforas límpidas (*A noite banha tua roupa.*), belas imagens, estrutura (ora irregular, ora regular) e das referências aos filmes protagonizados e realizados por Chaplin.

O objetivo, aqui, foi estabelecer um diálogo tendo em vista a questão dos párias/marginalizados. Como se trata de dois artistas com obras extensas (Drummond, em outros momentos, escreveu sobre Chaplin em prosa e versos), as possibilidades de análise e comparação são muito amplas. Sugere-se, assim, a realização de outros estudos com foco na análise do poema integral ou, quando possível, relacionando-o (ou outros textos de Drummond) a filmes menos conhecidos de Chaplin. Acredita-se que outras leituras – de tantas possíveis – podem enriquecer o entendimento acerca dos artistas, em especial sobre o poeta. Outra possibilidade – que aqui não foi o foco – é estabelecer um paralelo entre as obras de ambos com o contexto histórico em que elas foram produzidas.

Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A, 2003.

BORTONE, Marcia Elizabeth; SILVA, Carlos Augusto Moraes. Drummond canta Carlito. **Revista do Niesc**, Catalão-GO, v. 4, n. 1, p. 71-84, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9270/6366>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

CHAPLIN, Charles. **Minha vida** – Chaplin. 17. ed. Tradução: Rachel de Queiroz, Raimundo Magalhães Júnior e Genolino Amado. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.

FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência, In: BRAYNER, Sonia (org.). **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX: 1941-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LINS, Álvaro. **Jornal de crítica**. 5ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. Vol. III. 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

ROBINSON, David. **Chaplin** – uma biografia definitiva. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2012.

SANCHES, Everton Luís. **Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo**. Jundiá: Paco Editorial, 2012.

VARIKAS, Eleni. Os refugos do mundo - figuras do pária. In: **Estudos avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p.31-60, 2010.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em 2020-07-14

Publicado em 2020-07-21