

---

***TEMPOS MODERNOS E O ESPAÇO DO  
TRABALHO***

**Eric de Sales**

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional da Universidade de Brasília – UnB. Pesquisa Desenvolvida com fomenta da Capes. Mestre em História Social pela mesma universidade. Integrante do Grupo de Pesquisa Justiça de Transição. Professor da rede pública do Distrito Federal. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5965893392083309>

E-mail: [malkerik@yahoo.com.br](mailto:malkerik@yahoo.com.br) ou [malkerik@gmail.com](mailto:malkerik@gmail.com)

**TEMPOS MODERNOS E O ESPAÇO DO TRABALHO****MODERN TIMES AND THE WORKING SPACE**

Eric de Sales

**RESUMO**

As produções cinematográficas são carregadas de “ágoras”, por terem em si a carga das representações de vivências e angustias, produzindo, configurando e organizando as experiências das pessoas. Neste sentido, um dos maiores produtores de representações na cinematografia do Século XX foi Charles Chaplin, que por meio de suas obras mostrou a organização da sociedade em que viveu, as dificuldades que as pessoas de classes mais baixas enfrentavam e a pela busca da felicidade. O Presente artigo visa discutir aspectos do mundo do trabalho na sociedade ocidental representados em uma das obras mais representativas de Chaplin, qual seja, *Tempos Modernos* (1936). O cinema é carregado de representações, assim como é um documento de seu próprio tempo, um testemunho que pode e deve ser utilizar como meio para discussão histórica e de representação, sendo isto o que se pretende aqui.

**PALAVRAS-CHAVE:**

História do Cinema, Mundo do Trabalho, História - Cinema

**ABSTRACT**

The film productions are laden with "agoras" because they themselves the burden of representations of livings and anguishes, producing, setting up and organizing people's experiences. In this sense, one of the largest producers of representations in the cinema of the twentieth century was Charles Chaplin, who through his works showed the organization of society in which he lived, the difficulties that the lower classes of people faced and the pursuit of happiness. The article discusses present aspects of the world of work in Western society represented in one of the most representative works of Chaplin, namely *Modern Times* (1936). The film is full of representations, as it is a document of their own time, a testimony that can and should be used as a means of historical discussion and representation, that is what is intended here.

**KEYWORDS:**

History of Cinema, World of Work, History - Film

Chaplin morreu no dia de Natal. É um desafio simbólico à civilização contemporânea, que se encontra profundamente ameaçada pelo Apocalipse. A morte de Chaplin corresponde hoje à morte do humanismo do século XX, ao definitivo fracasso da civilização. O fato de isso ter ocorrido no dia de Natal deve servir de alerta para todos aqueles que controlam o poder atômico e para todas as forças progressistas que lutam pela justiça social e pela liberdade. Ele é a maior imagem estética do século XX. No século XXI ficará apenas uma imagem do cinema: a imagem de Carlitos.

Glauber Rocha  
(IN SIMÕES JUNIOR, p. 61)

Carlitos – um símbolo inesquecível do homem espezinhado pelo destino, do fraco, do desajeitado e do desprovido, do deserdado e do homem tentando sobreviver num mundo hostil e doente de sentimentos.

Orlando L. Fassoni  
(IN SIMÕES JUNIOR, p. 64)

A máquina, que produz em grande escala, tem provocado a escassez. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos pouco. Mais do que máquinas, precisamos de humanidade; mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura!

Charles Chaplin  
(Discurso proferido no final do filme *O Grande Ditador*, 1940)

Exercitar a escrita de um trabalho acadêmico é sempre uma tarefa hercúlea, dada a dificuldade em transpor ideias diretas e que dialoguem com os conceitos e teorias do campo de estudo em que se encontra o pesquisador. Torna-se tarefa de maior complexidade quando o trabalho visa analisar uma fonte como a cinematográfica, tendo em vista que “o cinema é, em um só tempo, uma (a) tecnologia de reprodução de imagens em movimento, um (b) meio de expressão e divulgação de ideias e sentimentos e uma (c) manifestação linguística ou uma forma de linguagem” (SANCHES, 2012, p.30), e que dialoga com vários campos do saber, como história, sociologia, direito, antropologia e comunicação.

Para desenvolver a análise de produções cinematográficas faz-se necessário um diálogo interdisciplinar, o que significa dizer que não me limito a um campo teórico-metodológico, isto é, utilizo de vários campos não de maneira separada, mas inter-relacionados, de forma a utilizar as ferramentas da análise cinematográfica para articulá-la com os aspectos históricos e sociais do mundo do trabalho que desejo apresentar.

O cinema pode ser concebido como um instrumento que reflete o seu tempo, assim como as representações feitas sobre os assuntos abordados por ele. O meio audiovisual, película, cinema, filme, produção fílmica, produção cinematográfica, ou como seja denominada, é importante ferramenta na atualidade por permitir que o espectador, o estudioso

ou o analista perceba o mundo *por meio* de uma projeção, possibilitando o acesso ao que foi esquecido, silenciado ou mesmo negligenciado pela história, apresentando e representando as angústias e vivências de pessoas, assim como seus modos de vida. Para Nova,

O valor documental de cada filme está relacionado diretamente com o olhar e a perspectiva do ‘analista’. Um filme diz tanto quanto for questionado. São infinitas as possibilidades de leitura de cada filme. Algumas películas, por exemplo, podem ser muito úteis na reconstrução dos gestos, do vestuário, do vocabulário, da arquitetura e dos costumes da sua época, sobretudo aquelas em que o enredo é contemporâneo à sua produção. Mas, para além da representação desses elementos audiovisuais, elas ‘espelham’ a mentalidade da sociedade, incluindo a sua ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo têm consciência aqueles que produziram essas películas, constituindo-se, assim, como sentença Ferro, em ‘zonas ideológicas não-visíveis’ da sociedade. Postula-se, assim, que um filme, seja ele qual for, sempre vai além do seu conteúdo, escapando mesmo a quem faz a filmagem. (1996)

O filme pode ser concebido, dessa forma, como um documento de seu tempo e que recria outro tempo pelas representações feitas. Importante realizar a definição de documento para que não se tenha uma confusão. Segundo Le Goff, a palavra documento tem sua origem no

termo latino *documentum*, derivado de *docere*, “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova” e é amplamente usado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres et documents*, e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de “papel justificativo”, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. [...] Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito*. (2003, pp. 526-527)

O documento era tido como toda produção escrita, ou seja, era, sobretudo, a produção textual que relatava um fato de maneira direta e objetiva, que tinha como característica essencial não mentir sobre os fatos. Todavia, o conceito de documento, aos poucos, foi sendo ampliado, principalmente pelos fundadores da Revista *Annales*, Marc Bloch e Lucien Febvre. O documento escrito é fundamental para a pesquisa (principalmente as ligadas às áreas Humanas e Sociais), contudo, como aponta Febvre,

a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, a falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve ao homem, exprime o homem, significa a presença, a actividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. (1989, p. 249)

Por essa mesma trilha há Bloch ao afirmar que

seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específico para tal emprego. Quanto mais a pesquisa ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em sua natureza. Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliários dos túmulos têm tanto a lhe dizer sobre as crenças e as sensibilidades mortas quanto muitos escritos. [...] Para compreender as sociedades atuais, será que basta mergulhar na leitura dos debates parlamentares ou dos autos de chancelaria/ Não será preciso também saber interpretar um balanço de banco: texto, para o leigo, mais hermético do que muitos hieróglifos? O historiador de uma época em que a máquina é rainha aceitará que se ignore como são constituídas e modificadas as máquinas? (2001, pp. 80-81)

A produção fílmica é documento que proporciona a reflexão e discussão de direitos, identidades, memórias e cotidianos, assim como testemunha de seu próprio tempo que, mesmo com a censura pública ou privada, está livre do controle de qualquer dos poderes da sociedade, principalmente do Estado. O filme pode agir como um “contra-poder”, como uma crítica, pois sua força reside na possibilidade de exprimir ideologias (novas, ultrapassadas, contraditórias, etc), permitindo uma análise da sociedade em que é feito. Desta forma, filmes são o meio para análise considerando que o cinema tem sua importância alicerçada como produtor de memórias e fonte de informação. Sobre isso, Rosenstone (1997, p.29) lembra que,

cada vez más la gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual [...] Y todas las previsiones indican que esta tendencia continuará.

O cinema, mesmo em seus primórdios, é uma ferramenta de apreensão do presente, assim como das vicissitudes da sociedade. Walter Benjamin, em sua *Tese V* sobre história, diz que “o passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento” (2012, p.11), contudo, continua dizendo que toda imagem do passado é irrecuperável quando o presente não se reconhece no passado. Logo, todo passado, assim como presente, é irrecuperável quando não há intenção de recuperá-lo. Benjamin deseja na quinta tese é que o passado, quando observado, fecunde o tempo presente com indagações, perguntas e análise de novas possibilidades constitutivas do processo social.

Conhecemos o passado realmente não quando o capturamos como se fosse um ponto fixo, mas quando ele se faz presente, quando ele vem à nossa presença [...] É preciso ler a realidade como se fosse um texto, isto é, o historiador deve ler o passado com a mesma iniciativa que um leitor lê um texto, mas não para construir o passado a seu bel-prazer, mas para captar esse momento que fugazmente se faz presente. [...] Quanto mais luz do presente, melhor a percepção do passado. (MATE, 2011, 144-145)

As produções audiovisuais são produto das possibilidades e reflexo do tempo em que foram feitas, representando possibilidades constitutivas de leitura do passado a luz do presente, de leitura de processos sociais e, conseqüentemente, do lugar social em que foram produzidas.

Singro o caminho sugerido por Certeau, de que “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar e produção sócio-econômico, político e cultural.” (CERTEAU, 2007, p. 66). Segundo esse autor, ao se referir a produção historiográfica, toda pesquisa se articula com um lugar de fala, sendo em função deste lugar que se instauram os métodos e nuances da pesquisa e produção. Extrapolo com o conceito, para além da produção historiográfica, aplicando-o na análise da produção audiovisual selecionada, considerando que toda produção cultural fala de um determinado lugar socioeconômico, político e cultural. Assim, é possível afirmar que uma produção fílmica, jamais está isolada, vinculando-se a uma tradição, a um momento histórico, as mentalidades, ideologias e a cultura de seus realizadores.

Por esse mesmo caminho há a reflexão de Marc Ferro, de que o cinema é um produto cultural elaborado em consonância com uma visão de mundo de um determinado grupo, que visa uma determinada recepção por outro grupo. Para Kracauer, analisar o cinema é tarefa que mescla o assunto apresentado na película e o tratamento dado ao assunto, isto é, como os cineastas veem a realidade que os cerca e que vivenciam cotidianamente. (KRACAUER, 1997)

Segundo Chartier, os filmes possuem a “capacidade de produzir, configurar e organizar experiências tanto físicas quanto mentais” (CHARTIER, 2011, p. 97) e foram muitas às produções que produziram essas experiências nos espectadores, assim como as que ousaram ao criticar a sociedade em que foram feitas. Dentre as várias produções que poderiam e podem ser analisadas para o atual texto foi escolhida uma de um dos (reconhecidamente) maiores gênios da sétima arte do século XX: Charles Chaplin<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> No presente texto Charles Chaplin também será chamado apenas por um de seus nomes, Charles ou Chaplin, ou mesmo pelas alcunhas de seu personagem mais conhecido, Carlitos, também conhecido como *The Tramp*, “o vagabundo” e Charlot (na Europa). No filme *Tempos Modernos*, o personagem é conhecido como *Factory*

É tarefa de grande complexidade analisar uma das produções de Chaplin tendo em vista que sua produção já foi comentada e utilizada em várias obras. Trechos de seu discurso final no filme *O Grande Ditador* já foram usados para ilustrar debates sobre direitos humanos; a imagem de Carlitos (o celebre personagem desenvolvido por Chaplin) sentado à soleira de uma porta com o menino do filme *O Garoto* é referência da cultura pop, sendo amplamente reproduzida; questões sociais apresentadas em filmes como *O Imigrante* (*The Immigrant*, 1917), *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*, 1925) são amplamente discutidas no meio acadêmico. Contudo, o objeto a ser analisado no presente trabalho faz referência ao seu quinto filme lançado pela *United Artists*<sup>2</sup>, isto é, *Tempos Modernos* (*Modern Times*), de 1936.

No presente artigo, a análise de *Tempos Modernos* visa discutir como alguns aspectos do mundo do trabalho são representados por Chaplin, como a questão do tempo, a busca da felicidade e a influência das origens do criador de Carlitos em suas produções fílmicas.

Como sugerem Vanoye e Goliot-Lété, é necessário desconstruir o texto fílmico para se obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme para, em seguida, “compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir o todo significante” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15), assim como ao contexto histórico-social em que está situado.

Desta forma, para melhor compreensão da obra *Tempos Modernos*, de Chaplin, é importante conhecer o lugar de onde fala, suas influências e subjetividades. Assim, não há uma linearidade na análise fílmica de *Tempos Modernos*, isto é, não será feita uma abordagem do começo ao fim do filme, mas a abordagem das diversas influências e relações possíveis entre a fonte e os (con)textos social, ideológico, histórico e cultural que permeiam sua produção e seu produtor.

---

*worker*. Chaplin define sua principal criação da seguinte maneira: “É preciso que você saiba que este tipo 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 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 furtar um pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva”. (CHAPLIN, 1965, p. 142)

<sup>2</sup> Empresa fundada por Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, D.W. Griffith e William S. Hart, em 1919. Segundo Sanches, os artistas decidiram formar a própria companhia “para defender a independência de suas produções”. A companhia nasce com tamanha força que contrata “como advogado William Gibbs MacAdoo, ex-secretário o tesouro dos Estados Unidos e homem responsável pelo lançamento dos Bônus de Liberdade durante a Primeira Guerra Mundial”. (SANCHES, 2012, p. 138)

Na trilha sugerida um aspecto que tem foco principal é o que está ligado à origem social-histórico-cultural de Charles Spencer Chaplin. A cultura entendida na perspectiva de Raymond Williams como “todo um modo de vida” e não apenas como um “estado ou hábito mental ou, ainda, um corpo de atividades intelectuais e morais” (WILLIAMS, 1969, p. 20) é importante para a compreensão de que o capitalismo está ligado a uma determinada cultura, a um modo de vida e que o criador de *Carlitos* está inserido nesse modo de vida. Chaplin foi “produto” de seu tempo, do contexto sociocultural em que cresceu e que, posteriormente, trabalhou e produziu seus filmes. O cineasta e sua produção devem ser analisados em conjunto com outras atividades de seu tempo e não isoladas, caso contrário há mera descrição da produção.

Chaplin, em sua autobiografia (1965), discorre sobre como seriam as ruas de Londres do Século XIX. Quando comparo a perspectiva do criador de *Carlitos* sobre a cidade inglesa com a de autores acadêmicos, como Maria Stella Bresciani, é possível notar o quão próximas são. Segundo a autora (2004), a cidade de Londres era superpopulosa e com péssimas condições em vários bairros (como o bairro de *East End*). Todos os cômodos das residências são utilizados como moradia (até mesmo os porões). Ruas e, até mesmo, bairros inteiros com cheiros nauseantes, sem higiene, com lixo, fezes, detritos e água suja acumulando-se por toda parte. Mas as péssimas condições não distinguiam bairros pobres de ricos.

Mesmo áreas ricas como Westminster têm paróquias onde, segundo o *Journal of Statistical Society* de 1840, moram 5366 famílias de operários em 5294 habitações, num total de 26830 indivíduos, dispondo de 3/4 dessas famílias somente de uma peça para viver. Idêntica situação na aristocrática St. George, com 1465 famílias num total de 6000 pessoas. (BRESCIANI, 2004, p. 25-26)

Essa Londres superpopulosa (que tinha em 1841, aproximadamente, 1 milhão 875 mil habitantes e que tem um espantoso salto populacional para aproximadamente 4 milhões 235 mil habitantes no ano de 1891) é retrato da Revolução Industrial iniciada no século XVIII e que tem como algumas características a transição da sociedade de condição rural para condição essencialmente urbana (o crescimento populacional de Londres é exemplo desta característica), com uma crescente aceleração do ritmo de vida e uma nova e constante evocação do novo baseado na tecnologia<sup>3</sup>. Tais mudanças provocavam nas pessoas a sensação

<sup>3</sup> O próprio cinema é exemplo do fascínio pela tecnologia, assim como as Exposições Universais. Para melhor entendimento ver Hobsbawm (2010), Bresciani (2004) e o site do CPDOC da FGV: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenarioIndependencia/ExposicoesUniversais>>

de insegurança e desenraizamento, da falta de laços (exceto os laços entre o ouro e o papel-moeda, como cita Hobsbawm, 2010). Como lembra Engels, as pessoas que vivem na cidade de Londres se esqueceram de procurar pela felicidade, apenas caminham pelas ruas,

se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o tácito acordo pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo – e ninguém pensa em conceder ao outro sequer um olhar. (ENGELS, 2008, p. 68)

Em todas as partes da capital inglesa facilmente se encontrava pessoas com uma indiferença bárbara, grosseiras e de um grande egoísmo, fossem elas de classes mais elevadas ou de classes mais baixas. Esse é o cenário da cidade berço de Chaplin, que nasceu em 1889, nos subúrbios, e desde cedo vivenciou períodos de calma e de miséria. Viveu com sua mãe, Hannah, e seu irmão, Sydney, em uma residência de três cômodos mobiliados, tendo uma empregada que cuidava dele e do irmão enquanto a mãe trabalhava no teatro, até os três anos de idade.

Em 1894, devido a problemas de saúde da mãe, que não pode mais atuar, Charles e sua família passam por dificuldades financeiras, chegando a passar um período no asilo de Lambeth. Nesse período estava vigente a Lei dos Pobres, que visava “auxiliar” as pessoas sem trabalho e sem condições de se autossustentar. Uma espécie de “auxílio público” aos pobres, desde que estes estivessem dispostos a se “auto ajudar” trabalhando nas *Casas de Trabalho* do governo inglês. O asilo Lambeth configura um “auxílio público” em que a mãe de Chaplin deveria ficar separada dos filhos, mas trabalhando com costura para que pudessem ter assistência do governo.

Chaplin descreve esse período da seguinte maneira:

Claro que compreendíamos a vergonha que significava ir para o asilo, mas quando mamãe nos falou a respeito, Sydney e eu achamos que era uma grande aventura e uma mudança para quem vivia num quatinho apertado. Mas naquele dia sombrio só compreendi realmente o que estava acontecendo quando transpusemos os portões do asilo. Só então o desolado espanto da nova situação me atingiu; pois ali teríamos que nos separar, mamãe de um lado, para seção de mulheres, e nós, para a seção das crianças. (CHAPLIN, 1965, p. 20)

As condições de vida apresentadas por Charles em sua autobiografia vão ao encontro dos relatos de Engels, Michelet (1988) e Bresciani, sendo importantes, pois suas experiências de vida, a Londres das multidões de desenraizados, a solidão, o abandono à própria sorte e a busca pela felicidade, compõem o pano de fundo para confecção das críticas sociais realizadas em suas produções cinematográficas. Essas críticas podem ser vistas em

filmes como *O Imigrante* (1917), *O Garoto* (1921), *Rua da Paz* (*Easy street*, 1917), *Em Busca do Ouro* (1925) e *O Circo* (1928).

*Tempos Modernos* (1936) não é uma exceção dentro da filmografia de Charles, pois o cineasta cresceu em uma Londres de fins do século XIX e começo do XX que, além das condições acima descritas, submetia o operariado das fábricas a lógica das máquinas: repetição e longas jornadas de trabalho que não permitiam tempo para o pensamento, irracionalizando o operariado, tornando-os máquinas. Bresciani afirma que

tal como Dickens em *Tempos difíceis*, a repetição continuada das mesmas tarefas impostas pela máquina ao trabalhador superexplorado por uma jornada de trabalho muito longa a viver sob o imperativo de determinações exteriores a ele. Afastado de qualquer atividade do pensamento, esses homens perdem exatamente aquilo que os diferencia dos seres irracionais. No fim do percurso, encontramos homens reduzidos a seres instintivos; sua parcela de humanidade se localiza nos sentimentos e não na razão. (BRESCIANI, 2004, p. 61)

Essa “maquinização” do operariado não é realidade apenas no país de origem de criador de *Carlitos*. Nos Estados Unidos de fins da década de 1920 e começo de 1930, na cidade de Detroit, jovens operários das fábricas de automóveis, após quatro anos de trabalho nas linhas de montagem, tinham crises nervosas devido ao trabalho repetitivo que executavam, sem descanso, como máquinas.

As longas jornadas e a desumanização do operariado e sua transformação em máquinas são os elementos trabalhados por Charles em *Tempos Modernos*. A crítica que o autor desejava realizar a “maquinização” é visível desde os títulos provisórios do roteiro do filme: “As Massas” e “54632”, que seria o número de um operário anônimo que trabalhasse em uma grande fábrica. (RIAMBAU, 2000, p. 318) Ambos retratam o trabalho massificador e a impessoalidade da época e que, de várias formas, persiste até os dias atuais. Os títulos descartados abordam de maneira mais direta o desenraizamento e a falta de segurança dos operários, sendo vistos como engrenagens de um grande maquinário que tem prazos a cumprir e que não precisa pensar ou conhecer o que produz. A transformação do operário em máquina é apresentada em vários momentos no filme, mas em especial na emblemática cena que Carlitos é “engolido” pelo maquinário, vai para dentro das engrenagens da fábrica e não para de trabalhar.



**Imagem 1-** Cena do filme *Tempos Modernos*, 1936, em que Carlitos é “engolido” pelo maquinário. Retirada do filme.



**Imagem 2 -** Cena do filme *Tempos Modernos*, 1936, em que Carlitos, “engolido” pelo maquinário, não para com o movimento repetitivo que realiza na linha de montagem. Retirada do filme.

Na cena em questão, o operário perde seu valor como ser humano, engolido pela *modernidade-máquina*, podendo ser trocado quando necessário, pois se tornou “um mero *apêndice* do sistema de máquinas”. (ALVES, 2006, p. 71)

A automatização das funções vitais e exploração do operário com a diminuição dos tempos improdutivos é ilustrada no filme na cena em que o *Factory Worker* é obrigado a testar a máquina de alimentação automática Bellows, que visa alimentar o operário da linha de montagem sem que ele pare de trabalhar, eliminando as pausas para refeições, aumentando a produção e reduzindo gastos. (Imagem 03) Durante o teste, a máquina apresenta um problema de funcionamento e acaba alimentando o personagem de Chaplin com parafusos. O operário transforma-se em máquina que auxilia o operário de ferro, isto é, a máquina.



**Imagem 3 – Cena do filme *Tempos Modernos*, 1936, em que Carlitos, é usado como cobaia para testar a máquina de alimentação dos operários na linha de montagem. Retirada do filme.**

A desumanização é nítida quando a questão da massificação do operariado é tratada por Chaplin. Em uma das primeiras cenas do filme, surge um grupo de ovelhas em um curral ou abatedouro para, em seguida, transfigurar-se em trabalhadores a caminho da fábrica, a caminho do trabalho. Eisenstein já havia utilizado tal recurso metafórico no filme *A greve* (1924), em que um grupo de operários são perseguidos pela polícia e, enquanto ocorre a perseguição, há uma intercalação de imagens dos operários fugindo com um bovino sendo abatido no matadouro. Tal metáfora visual é utilizada para ultrapassar o sentido literal e produzir sentidos simbólicos.

No caso de *Tempos Modernos* não é diferente, sendo possível extrair vários sentidos: o primeiro é a questão da mansidão, tendo em vista que a ovelha é retratada, em diversas obras literárias, como um animal manso, de forma que o operário deveria agir tal qual a ovelha, isto é, aceitar ordens de maneira mansa, passiva. Essa primeira analogia vai ao encontro das ideias de Durkheim (2010), de que a sociedade é como um organismo, um organismo social, e que cada parte atua para o bom funcionamento do todo. Ora, caso o operariado não estivesse atuando em acordo com seu “papel”, de maneira mansa e ordeira, “males” poderiam assolar a sociedade.

Outro sentido é dado por Alves (2006) quando traz a questão do “operário-bovino” de Taylor. Segundo o autor, para o pai da organização científica do trabalho, o tipo ideal de operário seria aquele de muita força muscular e pouco cérebro, um trabalhador infatigável que, como uma ovelha, mansamente seguia todas as indicações e no final de um

dia de trabalho retornava para sua casa. Essa definição do operariado pode ser mais bem observada em Gabor ao citar uma passagem de Taylor sobre um trabalhador:

Um dos únicos carregadores de ferro-gusa que pareciam capazes de atender aos exigentes padrões de Taylor era Henry Noll. Na descrição dada por Taylor, que imita o carregado sotaque holandês de Noll – talvez exagerado para causar impacto – ele retrata uma besta de carga de estúpida docilidade que responde com submissão abjeta a cada comando e incentivo financeiro: ‘Bom, receper US\$ 1,85 parra essa ferro-gusa amanhã?’ pergunta Schmidt. ‘Sem dúvida’, responde Taylor. ‘Então estar pem. Eu poder carregar a vagão amanhã por US\$ 1,85 e receper dias todos. Eu poder.’ ‘Sem dúvida, você pode.’ ‘Então eu ganhar muita dinheiro.’ ‘Bom, se quiser ganhar muito dinheiro você vai fazer exatamente o que este homem [o supervisor] lhe disser, de manhã à noite. Se ele disser para carregar um lingote, você pega e carrega, e se ele disser para sentar e descansar, você senta... E isso é tudo, nada de conversa...’. (GABOR, 2001, p. 42)

A passagem à cima converge para a imagem de operário que Chaplin visa apresentar e questionar em sua película: desenraizados e sem identidade profissional por não terem qualificação ou vínculo, vítimas de um processo de desumanização imposto pelo capital. Chegam à cidade, vindos do campo, prontos para serem “adaptados” pelas máquinas ao trabalho repetitivo e exaustivo, que acaba com o corpo e com a alma do operariado, sendo mais uma peça no complexo sistema de engrenagens das máquinas.

Contudo, essa visão não era compactuada por Ford, que dizia que o trabalho repetitivo não causava efeitos prejudiciais à saúde. Segundo ele, a prática e a repetição facilitavam o serviço, eliminando movimentos desnecessários e a substituição de movimentos lentos, aumentando a eficiência produtiva. (FORD, 1967), de forma que o trabalho não dependia de profissionais, mas de operários que soubessem cumprir ordens e estivessem dispostos a qualquer atividade.

Jules Michelet em seu livro *O Povo (Le Peuple)*, escrito originalmente em 1846, observa que “o verdadeiro operário, nessas profissões, é a máquina; o homem não precisa de muita força, nem de habilidade; está lá apenas para supervisionar, para auxiliar esse operário de ferro”. (MICHELET, 1988, p. 47) Essa fetichização da máquina também é trabalhada por Chaplin em dois momentos, a saber: a) quando Carlitos (nos créditos do filme é denominado como *Factory worker*<sup>4</sup>) cai na esteira de produção e vai para dentro do maquinário tornando-

<sup>4</sup> Importante ressaltar que essa denominação é dada nos créditos do filme, que são apresentados no início da película e difere da denominação utilizada por Giovanni Alves em seus artigos sobre o filme, citados nas referências e que são basais para o desenvolvimento deste trabalho. Alves utiliza o termo *Industrial Worker*. Para o presente trabalho será usado o termo *Factory Worker*, denominado pelo próprio Chaplin, por entender que o objetivo do cineasta era fazer referência a trabalhadores que produzem mercadorias, mas não possuem um ofício específico, um sentido.

se, literalmente, mais uma engrenagem (Imagens 01 e 02); e b) quando o *Factory Worker* consegue retornar a fábrica como ajudante de mecânica de máquinas e acidentalmente lança o mecânico chefe para dentro do maquinário, deixando apenas a cabeça do velho operário para fora das engrenagens. Michelet ressalta o caráter da *fetichização* do operariado ao escrever como os operários, segundo seus patrões, deviriam se conformar ao ofício e a invariabilidade das máquinas, seguindo-as em todos os seus movimentos, não sendo permitida nenhuma divagação, distração ou diminuição da marcha.

O controle sobre o operário estava para além do domínio sobre seu corpo, adentrando em seu dia a dia, na disciplina de seu tempo. A racionalização do tempo está intrinsecamente ligada à evocação do novo pela tecnologia e a *fetichização* da máquina, do operário. Como lembra Alves (2006, p. 75), a “racionalização” do tempo das atividades do cotidiano é um dos objetivos do capital de forma a diminuir os tempos mortos ou inúteis na produção de mercadorias, arrancando o ser humano da lógica da natureza, dos dias de duração variada de acordo com as estações do ano e introduzindo o operariado ao tempo útil do patrão, o tempo abstrato e produtivo, o único concebido como gerador de abundância, riqueza e capaz de constituir a sociedade disciplinada. Em *Tempos Modernos* a subordinação ao tempo abstrato do relógio, de um dia dividido em 24 horas, que rompe com o tempo da natureza ou com o tempo da igreja, é apresentada em ao menos três momentos, a saber: a) o relógio na imagem de abertura, enquanto são apresentados os créditos e o objetivo do filme; b) o relógio de ponto, que o *Factory Worker* utiliza quando vai ao banheiro ou sai da fábrica, registrando o tempo de trabalho e o tempo de descanso; c) quando retorna a fábrica como ajudante de mecânico de máquinas e, acidentalmente, esmaga o relógio do velho mecânico que acompanha.

O relógio é, em si, um objeto fetichista considerando que os relógios mecânicos rompem com a lógica de mimetizar o fluxo temporal tal como faziam os relógios solares. Racionalizam, recortam, mensuram o contínuo temporal em instantes regulares e abstratos determinando horas iguais, independentes dos ciclos naturais ou da vontade de Deus. Contudo, é incorreto pensar que a racionalização do tempo é mister da Revolução Industrial. Le Goff lembra que

O governador real de Artois autoriza, em 1355, as pessoas de Aire-sur-la-Lys a construir uma torre cujos sinos tocassem às horas das transações comerciais e do trabalho dos operários têxteis. A utilização, para fins profissionais, de uma nova medida de tempo é aí fortemente sublinhada. Instrumento de uma classe, ‘pois a dita cidade é governada pela profissão têxtil’, dá também ocasião para se perceber

quanto a evolução das estruturas mentais e das suas expressões materiais se insere profundamente no mecanismo da luta de classes – o relógio comunal é um instrumento de domínio econômico, social e político dos mercadores que governam a comuna. E, para os servir, apareceu a necessidade de uma rigorosa medição do tempo, porque na indústria têxtil ‘convém que a maioria dos operários jornaleiros – o proletariado têxtil – vá e venha para o trabalho, a horas fixas’. Primórdios da organização do trabalho, prenúncio longínquo do taylorismo. (LE GOFF, 1993, p. 52)

Processo que começa no século XIV, com o controle dos tempos de trabalho, e consolida-se a partir do século XVIII, com o capitalista submetendo o operário a disciplina e vigilância das horas trabalhadas por meio, principalmente, da folha de ponto. O desperdício de tempo é a perda de lucros. Esse pensamento é utilizado por Ford, não apenas para criação de um modelo de produção, mas para inculcar nas pessoas o desejo de consumo do próprio tempo, como é possível notar no trecho de um anúncio de venda de veículos da década de 1920.

Frequentemente ouvimos citar o velho provérbio ‘tempo é dinheiro’ – entretanto, bem poucos comerciantes e profissionais agem de acordo. Homens que se queixam da falta de tempo e lamentam que a semana só tenha sete dias, homens para os quais cinco minutos perdidos equivalem a um dólar posto fora, homens para quem um pequeno atraso corresponde a fortes prejuízos, persistem em confiar-se nos meios de transporte irregulares que lhes proporciona a viação pública, quando, se empregassem uma soma modesta na compra de um auto de funcionamento perfeito, se veriam isentos de toda a preocupação de pontualidade, dispendo de um meio de transporte luxuoso, sempre ao seu dispor; sempre pronto, sempre seguro; concebido de maneira a economizar tempo e portanto dinheiro; apto a conduzi-los aonde queiram e a fazê-los regressar a tempo; a assegurar sua reputação de pontualidade e conservar seus clientes satisfeitos e em boas disposições; bom para percorrer sem solavancos caminhos quase impraticáveis, para oxigenar-lhes o espírito com um demorado passeio ao ar livre, restaurando os seus pulmões com o tônico dos tônicos: ar puro. Ser dono da velocidade! Quando bem pareça, deslizar suavemente pelas umbrosas avenidas, ou, com uma leve pressão de alavanca, devorar o espaço de modo que em redor tudo se esfume. (FORD, 1967, p. 48-49)

O relógio na cena de abertura tem o sentido simbólico de demonstrar o controle dos tempos do trabalho dentro de uma fábrica que segue o modelo de produção fordista-taylorista e é marca inexorável da vida dos operários da fábrica. Tempo é dinheiro! A máxima que guia a produção objetivando uma medida de valor da produção, calculada pelo tempo necessário à produção de mercadorias. Os considerados tempos mortos – como ir ao banheiro ou lanchar – devem ser controlados visando o aumento do tempo útil e o consequente aumento da produção e do lucro.

O controle do tempo é explicitado por Chaplin quando o *Factory Worker* vai até o banheiro da fábrica e, antes de entrar, precisa bater o ponto, pois a fábrica não vai pagar pelos momentos em que os operários não estão em seus postos. Insurgir contra o controle do

relógio, um tempo mecanizado, contra a lógica do próprio capital e compreender a existência de múltiplas temporalidades é, talvez, uma das propostas que é feita na cena em que o personagem de Chaplin retorna para a fábrica como ajudante de mecânico de máquinas e, em um descuido, antes de lançar o velho operário para dentro das engrenagens, acaba por esmagar um antigo relógio de estimação do mecânico chefe.

O trabalho repetitivo e extenuante, em que cada operário faz um mesmo movimento continuamente, com um rígido controle do tempo acaba por causar um “surto nervoso” no personagem de Chaplin, causando a repetição do mesmo ato que fazia na esteira de trabalho (apertar parafusos) em situações diferentes e inusitadas. Para Alves, o surto pode ser considerado como uma forma de resistência subjetiva à lógica mecânica do capital por expressar uma situação-limite vivenciada, isto é, a “maquinização” do operário e sua *apendicização* à máquina. Após o surto o *Factory Worker* é levado para um hospital psiquiátrico para o restabelecimento da “normalidade” para que possa viver novamente em sociedade.

Quando sai do hospital a recomendação médica é evitar agitações e estresse. Assim que o personagem de Chaplin está do lado de fora do hospital recebe uma carga de imagens e sons que remetem a vida de perpétuo movimento das cidades. Neste ponto é importante lembrar a única cena que o diretor de *Tempos Modernos* decidiu deixar de fora, cena interessante e que consta no documentário exibido pela BBC e produzido pela Thames Television, intitulado *Unknown Chaplin*, em 1983. Na cena em questão, o *Factory Worker* está caminhando (é pressuposto ser logo após a saída do hospital), quando chega a uma esquina, se depara com a movimentação de carros, pessoas e um policial na esquina oposta onde está. Não compreende a sinalização do semáforo e atravessa a rua quando o sinal está verde para os carros. O policial, na esquina oposta, repreende e reconduz o personagem para a esquina que estava inicialmente, gesticulando para que atravessasse quando o sinal estiver verde para pedestres e vermelho para carros. Novamente o personagem de Chaplin não consegue atravessar a rua com o sinal correto e o guarda leva novamente para a esquina insistindo que atravessasse na sinalização correta. Não conseguindo compreender como atravessar, talvez para evitar o estresse, Carlitos decide seguir por outro caminho.

A cena vai além do personagem não conseguir atravessar a rua, representa o sentido simbólico da dificuldade de adaptação que diversas pessoas tiveram com as novidades que se apresentavam, com a velocidade de uma sociedade que cada vez mais se automatizava,

substituindo cavalos, carroças e outros meios de locomoção animal pelos automóveis. É a busca de um desenraizado que quer e não consegue se integrar ou se adaptar a nova ordem, a modernidade capitalista imposta às pessoas.

Para além do próprio filme, é possível aferir que é a busca do próprio Chaplin por encontrar seu lugar no novo momento que vive a produção cinematográfica da década de 1930, com a explosão dos filmes falados. Neste mesmo período, meados de 1930, que há o surgimento do Macarthismo nos Estados Unidos, isto é, uma intensa patrulha político-ideológico anticomunista que desrespeitou vários direitos civis. O termo foi cunhado, originalmente, para criticar as ações do senador Joseph McCarthy, que era o responsável pelas subcomissões de investigação do Senado e liderou a “caça às bruxas” no meio artístico, cultural, intelectual, político e sindical. Tudo que mencionasse ou fizesse insinuação ao comunismo seria perseguido por McCarthy de maneira feroz.

Chaplin foi o caso mais famoso de perseguição do senador. Nunca houve uma declaração de seu posicionamento político, mas durante as filmagens de *Tempos Modernos*, Charles recebeu uma delegação de cineastas russos e que, após conversas com os colegas soviéticos, modificou trechos do filme. Um dos trechos em questão é a cena em que o *Factory Worker* está caminhando e pega uma bandeira vermelha que cai de um pequeno caminhão. Sai atrás gritando e acenando a bandeira para avisar ao dono, que acabou de perdê-la. Enquanto anda, acenando e gritando, uma manifestação de trabalhadores, talvez de um sindicato ou de grevistas, surge por detrás do personagem, sem que ele note. Empunhando a bandeira vermelha e a frente da manifestação passa a ser visto, pela polícia, com o líder dos manifestantes e acaba sendo preso e conduzido ao presídio.

A mobilização do operariado é, também, retratada quando Chaplin retorna para a fábrica como ajudante de mecânico de máquinas e os operários decidem por começar uma greve por melhores condições e salários. O filme retrata, nestas cenas, o considerável aumento do movimento operário, principalmente após 1934 e até 1940, que pressionaram o Congresso Americano com constantes greves, pela aprovação de uma lei que reconhecia o direito a associação dos trabalhadores e de acordo de contratos coletivos de trabalho com o empresariado.

O *Factory Worker* é recolhido ao presídio e, após um período preso, é solto por bom comportamento e, livre, enfrenta a cruel realidade da falta de trabalho e, novamente, a dificuldade em adaptar-se aos modos de trabalho do mundo moderno. A situação da falta de

trabalho chega ao extremo quando Carlitos planeja retornar para prisão – local onde tinha cama e comida, sem ter de realizar grandes esforços para tê-los. Em sua primeira tentativa de retorno assume a autoria do roubo de um pão, livrando a personagem de Paulette Goddard, a *Gamin*, que tinha roubado o pão. Preso, é conduzido pelo policial quando uma testemunha diz que ele é a pessoa errada. Solto, parece inconformado pelo fato de não conseguir ir para prisão e vai a um restaurante realizando um verdadeiro banquete. Quando está saindo, chama por um policial que está passando avisando que não vai pagar a conta do restaurante e que, por essa razão, deve ser preso. Novamente preso é levado ao carro de polícia e volta a encontrar a personagem de Paulette. Um acidente acaba por propiciar a oportunidade de uma fuga.

A personagem *Gamin*, interpretada por Goddard, dá um novo sentido a vida do *Factory Worker*, que se apaixona pela garota. A *Gamin* é a representação dos desejos de consumo do *American Way of Life*. Após a fuga, sentados a beira da calçada, em um bairro de classe média sonham, a personagem de Goddard e de Chaplin, com a casa ideal que desejam, com comida e frutas a vontade, com um estilo de vida pequeno burguês. Despertos de seu sonho por um policial, a realidade se manifesta para os personagens através da casa que conseguem ter, isto é, um barraco simples, com o batente da porta caindo sobre a cabeça de Carlitos cada vez que abre para passar. Reprodução caricaturada das aspirações do pequeno burguês que desejam possuir. Para Alves,

diante da impossibilidade do *sonho fordista*, sem *home sweet home* e Estado-providência, a *garota*, sempre pragmática, se contenta com o lar miserável, mas acolhedor. A casa é a própria *alegoria* da modernidade, permeada de *riscos* e de constantes *precariedades* (mais uma vez, nesta cena, é o proletário Carlitos que irá sentir, na pele, a tragédia da modernidade). O contraste entre o *lar pequeno-burguês* e o *lar proletário* é uma demolidora, implacável e genial crítica dos mitos ideológicos do capitalismo manipulado. (ALVES, 2006, p. 93)

Mesmo com as dificuldades, a personagem de Goddard prepara um café da manhã que o *Factory Worker* come, enquanto lê um jornal e toma café em uma lata de conservas. Durante a leitura nota que a fábrica foi reaberta e corre para conseguir uma vaga como ajudante de mecânico – é nessa mesma passagem, já apresentada acima, que o personagem de Chaplin esmaga o relógio e prende o velho operário nas engrenagens do maquinário. Logo após o começo do trabalho os operários organizam uma nova greve. Na saída da fábrica, acidentalmente, o personagem de Chaplin, por acidente, lança um tijolo contra um policial, que estava contendo os manifestantes. Mais uma vez ele conduzido à prisão.

Quando sai encontra a *Gamim* aguardando por ele, bem vestida, diferente do como estava em boa parte do filme – sempre suja e maltrapilha. Ela explica que está trabalhando em um restaurante realizando um número como cantora e dançarina. Ela consegue um emprego de garçom para ele, para que trabalhem juntos. O ponto central do trabalho de Chaplin no restaurante, junto a *Gamim*, está quando deve atuar como cantor e, por não recordar, escreve a letra da música na manga de sua roupa de garçom. Contudo, assim que entra em cena para cantar, em um movimento brusco dos braços, as mangas com as anotações são arremessadas para longe. Nesse ponto Carlitos, que não lembra a letra, realiza uma improvisação cantando em várias línguas. Detalhe importante é que esse é o último filme com o personagem *The Tramp* e pela primeira vez seu criador se dispõe a dar voz a ele.

Chaplin considerava sua principal criação como um personagem do mundo, capaz de dialogar com várias pessoas, de vários países, pois não utilizava a voz, apenas a pantomima. O problema de dar uma voz para o vagabundo se resolve conjugando a arte da pantomima com uma letra improvisada cantada em francês, inglês, italiano e espanhol. Não importa o que diz, mas a sintonia que cria com o público através da arte, sendo ele mesmo. Arte que corresponde, segundo Durkheim, a uma atividade sem objetivos, feita pelo prazer de fazer, que explicita sua individualidade e rompe com a “massificação” e “mecanização” imposta ao cotidiano das classes de trabalhadores pelo Capital. A arte é um dos caminhos para a liberdade e ao amor, à felicidade. O amor que faz com que o personagem de Chaplin compartilhe os sonhos e anseios, submetendo-se, inclusive ao trabalho.

Na última cena do filme, o *Factory Worker* e a *Gamim* foram obrigados a fugir do restaurante em que realizaram a apresentação, pois policias reconhecem a garota como uma órfã foragida, que deveria estar em uma casa de reclusão de jovens. Pela manhã, sentados a beira da estrada e ao som de *Smile*<sup>5</sup>, a *Gamim* chora desanimada, querendo desistir de tudo diz: “Para que tentar?” Carlitos lança um sopro de ânimo dizendo: “Levante-se! Não desista! Vamos conseguir!” Como ressalta Alves (2005), a fuga e a esperança são os símbolos contraditórios da modernidade capitalista.

Há o reforço da ideia da busca pela felicidade e esperança de alcançá-la, deixando atrás de si um mundo em crise e, pela primeira e última vez, o *Vagabundo* não termina o filme só, em uma estrada distante. Os tempos modernos não são feitos para o *Factory Worker* ou para a *Gamim*. Segundo o próprio Chaplin, os dois são espíritos únicos que vivem em um

<sup>5</sup> Música tema do filme, composta por Chaplin.

mundo de autômatos desprovidos de emoção ou sentimentos. São personagens vivos por serem desprovidos de um rígido senso de responsabilidade, enquanto o resto da humanidade esta abatida sob o jugo do dever de trabalhar para sobreviver e não viver, não realizar a busca da felicidade, entregues às contingências do seu cotidiano, deslizando para uma apatia social e moral. O desejo pela felicidade e sua busca é a busca pela inclusão na sociedade, pela participação no mercado e na produção adquirindo, desta forma, a cidadania. Não tendo meios de participar do mercado, de consumir e realizar o sonho do *American Way of Life* ou do *Home Sweet Home* as pessoas são consideradas incapazes e excluídas, não são cidadãos, isto é, sujeitos plenos de direitos.

A obra cinematográfica, desta forma, pode ser vista e analisada não como um fim em si, mas como meio para a discussão de elementos do mundo do trabalho, como uma crítica à sociedade baseada no modelo de produção fordista-taylorista, em que a esperança e a felicidade foram alienadas da população de trabalhadores dos mais diversos setores. Um sopro de esperança na humanidade e a crença pela mudança positiva, de respeito pelas pessoas, por sua individualidade, pois há esperança, como bem diz a letra de *Smile*,

Light up your face with gladness  
Hide every trace of sadness  
Although a tear may be ever so near  
That's the time you must keep on trying  
Smile, what's the use of crying?  
You'll find that life is still worthwhile  
If you'll just smile

*Tempos Modernos* de Chaplin é de grande importância, pois gera questionamentos para como o lugar social de fala é importante de se observado em uma produção, para compreender de que forma as subjetividades de um diretor, produtor, pesquisador, etc. influenciam em uma obra, assim como sobre a “maquinização” do trabalhador, que tem reverberações até os dias atuais, em que o Ser Humano começa a ser substituído por equipamentos robóticos (a fetichização máxima do trabalho operário) e o controle e racionalização do tempo, que em se tornado o principal desejo do mercado. São problemas apresentando desde o Século XIX e que persistem (com outras roupagens, mas ainda são os mesmo) até o Século XXI.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Giovanni. **Trabalho e cinema: o mundo do trabalho através do cinema**. Londrina, PR: Praxis, 2006.

\_\_\_\_\_. A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em Tempos Modernos, de Charles Chaplin. IN **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 65-81, jan-jun 2005. Disponível em <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%2010/2\\_alves.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%2010/2_alves.pdf)>

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHAPLIN, Charles. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CHARTIER, Roger. O passado no presente. Ficção, história e memória. IN ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier: a força das representações: história e ficção**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2008.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela história**. Lisboa, Portugal: Presença, 1989.

FORD, Henri. **Princípios da prosperidade: minha vida e minha obra**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1967.

GABOR, Andrea. **Os filósofos do capitalismo: a genialidade dos homens que construíram o mundo dos negócios**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**: São Paulo, Paz e Terra, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Nova York, Princeton: University Press, 1997

LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no ocidente**. Lisboa: Editora Estampa, 1993.

\_\_\_\_\_. **História e memória**. Campinas/SP: Unicamp, 2003.

MATE, Reyes. **Meia-noite na história:** comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2011.

MICHELET, Jules. **O povo.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. IN **O Olho da História**, n. 3, Salvador, 1996. Disponível em: <[https://www.academia.edu/300773/O\\_Cinema\\_Eo\\_Conhecimento\\_Da\\_Hist%C3%B3ria](https://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria)>

RIAMBAU, Esteve. **Charles Chaplin.** Madri, Espanha: Cátedra, 2000.

ROSENSTONE, Robert A. **El pasado en imágenes:** el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Espanha: Editora Ariel, 1997.

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

SIMÔES JUNIOR, José Geraldo. **O pensamento vivo de Chaplin.** São Paulo: Martin Claret, 1984.

THAMES TELEVISION. **Unknown Chaplin.** BBC: 1983

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade.** São Paulo: Editora Nacional, 1969.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, SP: Papyrus, 1994.

\*\*\*

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em junho de 2016.