

O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin

Rafael Eduardo Gallo

Graduado em Música: Composição e Regência, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Mestrando do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP).

Email: contatorafaelgallo@gmail.com

Resumo: O advento do cinema falado representou uma série de transformações e embates técnicos, estéticos e ideológicos. Para muitos teóricos e cineastas do período, a introdução da fala nos filmes poderia ameaçar a formação de uma linguagem artística específica do cinema, calcada até então no uso de imagens em movimento e da montagem. O sucesso de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) demarcou o início do cinema falado como padrão da indústria. Um de seus maiores opositores, Charlie Chaplin, resistiria ao uso da voz por mais nove anos, até lançar *Tempos Modernos* (Charlie Chaplin, 1936), filme no qual pela primeira vez o Vagabundo, seu alter ego, fala. O presente texto procura comparar as cenas em que a voz se revela nos dois filmes, a fim de compreender as representações simbólicas de um embate entre a defesa da fala como enriquecimento para o cinema e a oposição à sua hegemonia.

Palavras-chave: Cinema; Som; Cinema Falado, Charles Chaplin; *O Cantor de Jazz*.

Title: *The Jazz Singer and Modern Times: the advent of talking pictures and Chaplin's first talk*

Abstract: The advent of sound represented technical, aesthetical and ideological transformations and conflicts in the cinema. For many theorists and moviemakers of that period, the introduction of speech in the movies could threaten the formation of its specific artistic language, based on moving pictures and montage until then. *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) marked the beginning of the talking pictures as the industrial standard practice. One of its major opponents, Charlie Chaplin, would resist to the use of voice for another nine years, until the release of *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936), in which the Tramp, his alter ego, speaks for the first time. This text compares the scenes where the voice reveals itself in both films, so to comprehend the symbolical representations of the conflict between the defense of speech as an enrichment to cinema and the opposition to its hegemony.

Keywords: Film studies; Sound; Talking Pictures, Charles Chaplin; *The Jazz Singer*.

O personagem se dirige ao palco, ocupando o centro do plano. A cena se passa em um Café que oferece refeições e espetáculos, onde o protagonista está prestes a se apresentar em um número musical no qual cantará. Dentro da *mise-en-scène* do filme há uma plateia ansiosa por ouvir sua voz pela primeira vez. Esses espectadores na figuração provavelmente refletiam a postura semelhante do público presente nas salas de cinema onde a película era projetada à época de seu lançamento. O momento em que a voz do protagonista emanar dos alto-falantes será especial não somente para o desenvolvimento da narrativa diegética, mas para a história do

cinema como um todo. Trata-se do marco divisório no qual se iniciará o uso da fala correntemente, deixando-se para trás as práticas do cinema silencioso.

O relato acima poderia ser utilizado tanto para descrever a cena em que Jack Robin, personagem de Al Jolson, canta *Dirty hands, dirty face* em *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) quanto a cena na qual o Vagabundo de Charlie Chaplin canta uma versão de *Je Cherche Après Titine*¹, em *Tempos modernos* (Charlie Chaplin, 1936). O primeiro filme marca o advento da fala no cinema; o segundo, a adesão de Chaplin, um de seus maiores opositores, ao cinema falado, nove anos depois.

O Cantor de Jazz

O Cantor de Jazz não foi o primeiro experimento bem-sucedido com o som ou a fala pré-gravados em um filme (ARNOLDY, 2001: 58), mas foi tomado como marco histórico da passagem do cinema silencioso para o falado por ser o primeiro longa-metragem exibido em circuito comercial a se utilizar da fala sincronizada à imagem, além de ter sido o desencadeador do processo de standardização dessa prática na indústria². A novidade da fala era claramente um dos principais chamativos do filme, e sua introdução, seguindo algumas das práticas habituais de Hollywood, dá-se de maneira especial na narrativa, com um caráter de espetacularização. A trama do filme é centrada em um cantor interpretado por Al Jolson, estrela do rádio e da Broadway já consagrada à época, cujo canto possuía um apelo especial para o público. O fato de se ter essa voz apresentada no filme não através de um diálogo comum, mas de uma performance musical - após decorridos quase quinze minutos de expectativa - aumenta ainda mais seu valor de impacto.

Até o momento da primeira aparição do canto, o longa se assemelha em quase tudo a um filme mudo do mesmo período: há acompanhamento musical não diegético todo o tempo, alguns poucos efeitos sonoros³ e presença de letreiros - representando as falas dos personagens ou comentando a história como um narrador onisciente em terceira pessoa. A certa altura, uma dessas intervenções de texto descreve a transformação de Jackie Rabinowitz - o filho do cantor cerimonial da sinagoga - em Jack Robin, um intérprete de jazz em busca de fama. Na sequência seguinte, vemos o personagem no Café em que vai se apresentar, à mesa com um amigo. Ele aguarda ansiosamente por sua vez de subir ao palco e demonstrar seu valor. O apresentador da casa o introduz ao público: "Jack Robin will sing 'Dirty hands, dirty face'. They say he's good - we shall see."⁴ Jack, mostrando-se um pouco intimidado, aperta a mão de seu companheiro, pedindo que lhe deseje sorte, pois vai precisar. Apesar da tecnologia do Vitaphone permitir que todo o filme fosse sonorizado, os letreiros ainda são a técnica utilizada em todos esses diálogos supracitados, que transcorrem sem nenhum som emanado dos lábios em movimento. A introdução da fala no cinema, mais do que um desafio tecnológico, representava também uma questão de transformação na linguagem. Essa é provavelmente a melhor justificativa para a cautela e o preparo dedicados a seu advento em *O Cantor de Jazz*, que, do ponto de vista técnico, poderia ser inteiramente falado.

A orquestra toca os primeiros acordes da música. Jack Robin/Al Jolson sobe ao palco e canta *Dirty hands, dirty face*⁵, uma canção sentimental sobre um filho considerado de comportamento problemático, mas cujo pai - o eu-lírico - vê com bons olhos. Ao fim, o público aplaude a performance com entusiasmo: a voz de Jack está aprovada. Ele aproveita a boa recepção e brada em alto e bom som: "Wait a minute! Wait a minute! You ain't heard nothing yet!"⁶. Logo depois, emenda *Toot, toot, tootsie*⁷, uma canção de andamento rápido que demonstra ainda mais a precisão sincrônica entre som e imagem. O público aplaude eufórico de novo. Sucesso.

Não é difícil perceber as analogias entre o personagem de Al Jolson e o próprio cinema falado, tal qual os produtores queriam promover: ao cantar, Jack realiza-se por completo, alcança sua grande força. Supera as antigas tradições - simbolizadas na narrativa pelas regras religiosas do pai, o cantor da sinagoga resistente às

¹ A canção *Je Cherche Après Titine*, também conhecida apenas como *Titine*, foi composta por Léo Daniderff em 1917, sendo utilizada em números de cabaré e no musical da Broadway *Puzzles of 1925* (1925).

² A tecnologia que permitia o uso de som sincronizado com a imagem no cinema, o Vitaphone, foi uma criação da Western Electric juntamente com a Warner Brothers, produtora do filme. Antes de *O cantor de jazz*, o Vitaphone já havia sido utilizado no longa-metragem *Don Juan* (1926), mas nele não havia falas gravadas, apenas música e alguns poucos efeitos sonoros. Em algumas apresentações de *Don Juan*, o programa trazia também um curta-metragem no qual o porta-voz oficial da indústria cinematográfica norte-americana, Will Hays, declamava um discurso sobre a tecnologia, demonstrando-a na prática.

³ Embora distintos pelo fato de serem pré-gravados, esses elementos sonoros têm aplicação similar às realizações de música e sonoplastia ao vivo, recorrentes nas exibições dos filmes silenciosos.

⁴ Trad: "Jack Robin vai cantar 'Dirty hands, dirty face'. Dizem que ele é bom - veremos."

⁵ Canção de James Monaco, Al Jolson, Grant Clarke e Edgar Leslie, presente no musical da Broadway *Bombo*, de 1921, no qual Al Jolson atuara.

⁶ Trad.: "Esperem um minuto! Esperem um minuto! Vocês não ouviram nada ainda!"

⁷ Canção de Gus Khan, Ernie Erdman e Dan Russo.

aspirações artísticas do filho - e alcança, acima de tudo, a graça do público. Quando diz à plateia que não ouviram nada ainda, está claramente fazendo alusão ao poder e às possibilidades do som, a serem exibidas com mais intensidade. A trajetória pessoal do personagem é a propaganda do cinema falado: ser capaz de cantar ou falar perante o deslumbramento dos espectadores seria seu apogeu, a superação de sua antiga posição inferior. O cinema daria seu grande salto através da voz - parece sinalizar o personagem alegórico de Jack Robin.

A oposição ao cinema falado

O cinema falado viria a se tornar de fato o padrão da indústria. Já no ano seguinte a *O Cantor de Jazz*, surgem as primeiras produções 100% faladas, apelidadas de *talkies*, como por exemplo *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928). Os filmes silenciosos, pouco a pouco, desapareceram do cenário comum. Isso, no entanto, não ocorreu sem a oposição de alguns dos principais cineastas e teóricos das décadas de 1920 e 1930, que enxergavam no advento do som – e em especial da fala, ou do verbo – uma ameaça para a linguagem cinematográfica, com desenvolvimento já bastante avançado, baseando sua narrativa e dramaticidade apenas no uso de imagens em movimento e nas relações estabelecidas pela montagem.

O texto-manifesto *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, escrito pelos cineastas soviéticos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grogori Alexandrov e publicado originalmente em 1928, apesar de não se colocar totalmente contra o uso do som nos filmes, demonstra algumas das preocupações de muitos dos realizadores à época da transição. Lê-se em um trecho, sobre o advento da tecnologia que permitia a sonorização dos filmes:

E uma concepção errada com relação às potencialidades deste novo descobrimento técnico pode não apenas impedir o desenvolvimento e aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaça destruir todas as suas atuais conquistas formais. (EISENSTEIN, 2002: 225)

É preciso lembrar que até 1927, ano de lançamento de *O Cantor de Jazz*, o cinema evoluíra de um mero experimento com imagens em movimento, ou curiosidade tecnológica, para uma complexa ferramenta de criação narrativa e dramática, que buscava, através dos esforços de cineastas e teóricos, estruturar sua linguagem própria e ser entendida como legítima forma de arte. O uso da fotografia, da atuação e especialmente da montagem – grande diferencial da linguagem cinematográfica à época – já haviam alcançado um alto grau de desenvolvimento e elaboração, sem a presença do som. A inclusão de uma banda sonora – principalmente com relação ao uso da voz e, conseqüentemente, do verbo - poderia transformar o cinema em uma espécie de “teatro filmado”, de acordo com alguns dos opositores. Basta imaginar que antes da fala, para se construir uma ideia narrativa ou uma ação qualquer no filme, era preciso compô-la quase que estritamente através de imagens (a exceção seria o uso de letreiros, mas mesmo esses eram contidos, tratados como algo deselegante se utilizados de forma muito abundante). Já com o advento da fala, passa a vigorar também a possibilidade de um personagem explicar as ideias ou ações da narrativa através do discurso oral, dispensando a necessidade de elaboração imagética ou através da montagem. A fala, ao contrário dos letreiros, não causava interrupções no fluxo das imagens, podendo assim ser utilizada em uma escala muito mais larga. Além disso, o fetiche pela tecnologia poderia estimular ainda mais seu uso frequente. A propagação de *talking heads*, ou “cabeças falantes” – personagens que explicam toda a narrativa, ao invés de demonstrá-la através de ações – nos anos subsequentes demonstrou que os medos do grupo de opositores não eram de todo infundados.

É preciso lembrar que a música e os efeitos sonoros quase sempre estiveram presentes no cinema silencioso, através de performances ao vivo (GORBMAN, 1987: 35). Participantes do cinema desde os primórdios, essas estâncias do som

não tiveram grande oposição a sua presença pré-gravada no filme, que pouco alterava a construção fílmica tal qual os cineastas da época a compreendiam. A voz era um caso distinto: apesar de também ter feito parte de algumas exibições desse período, através de diferentes experimentos, sua presença estava, em geral, restrita a iniciativas como cantores “dublando” ao vivo trechos filmados de óperas, narradores ilustrando as histórias contadas na tela também ao vivo ou em curtas que exibiam algum registro de uma pessoa declamando um texto ou cantando. A voz nunca havia sido usada na ficção de forma corrente, como parte do discurso do filme, de sua construção interna (WIERZBICKI, 2009: 94). Nunca havia se tratado, no cinema de grande circuito, de fato da voz dos personagens dentro da diegese, a expressar seus sentimentos, discursos ou mesmo a explicar o que se passava com eles na história.

À parte dos aspectos criativos, havia os problemas de ordem técnica e comercial. Se antes as filmagens não demandavam nenhum cuidado com o som no set de gravação, agora a presença do microfone trazia novas preocupações. Não era mais possível realizar diversas filmagens simultâneas no mesmo estúdio, como era habitual; a câmera tinha de ser blindada por conta do alto ruído de seu funcionamento, o que a imobilizava em cenas faladas; o posicionamento e os movimentos dos atores também ficavam restritos ao campo de captação do microfone. Ainda com relação aos atores, havia a questão de algumas das estrelas do cinema silencioso não possuírem voz, dicção ou sotaque adequados aos novos tempos. Esses eram apenas alguns dos contratemplos com os quais os estúdios tiveram de aprender a lidar.

Do ponto de vista comercial, além dos custos e dificuldades relacionados aos novos desafios técnicos, criava-se então a barreira da língua. Traduzir alguns poucos letrados para a distribuição internacional das obras era um processo simples, mas levar um filme totalmente falado para outro país, de idioma distinto, era algo bem mais complexo. Legendas, dublagem e até mesmo versões alternativas do mesmo filme, gravadas em outras línguas (com atores de outras nacionalidades refazendo as mesmas cenas) fizeram parte das soluções tentadas. Alguns países, no entanto, têm grande resistência a filmes legendados ou dublados, até os dias de hoje.

E, por fim, estava presente também uma problemática de ordem ideológica: era o período entreguerras, no qual as nações buscavam se fortalecer internamente, através de nacionalismos (muitas vezes exacerbados). Era imprescindível para a maioria dos países que seus cidadãos valorizassem sua própria cultura; a entrada de hábitos estrangeiros em seus costumes poderia representar, em algum grau, um “enfraquecimento” patriótico. Muitos viam as falas do cinema - especialmente o norte-americano cujo grande poderio já se demonstrava - como uma séria ameaça nesse âmbito. No Brasil, uma boa ilustração desse pensamento pode ser constatada no samba *Não tem tradução*, de Noel Rosa, cuja letra ressalta que “o cinema falado é o grande culpado da transformação” nos hábitos dos brasileiros, os quais passaram a valorizar o fox-trote ao invés da gafeira, ou a utilizar expressões como as também citadas na canção: “Alô, boy; alô Johnny”. Claro que a valorização de costumes estrangeiros não foi uma prática exclusiva, tampouco originária, do cinema falado, mas o advento desse tipo de produção trouxe rápidas e notáveis mudanças na cultura.

Um dos grandes opositores ao cinema falado: Charlie Chaplin

Chaplin era uma das maiores estrelas mundiais à época do advento do cinema falado. Seu alter-ego, o Vagabundo, já havia protagonizado uma centena de curtas e quatro longa-metragens, dos quais a maioria havia sido um grande sucesso internacional. Mestre na arte da pantomima, reconhecido globalmente por suas habilidades e por seu humor visual, não é difícil imaginar o quão avesso ao uso da fala Chaplin poderia ser. Quando questionado sobre como seria quando o Vagabundo tivesse voz, sempre dizia que esse momento representaria o fim do personagem.

Em sua autobiografia, *Minha vida*, o cineasta descreve suas impressões após assistir um filme-teste da Warner Brothers, ocasião na qual se deparou pela primeira vez com a tecnologia do cinema falado:

Era um filme de época, mostrando uma atriz sedutora – deixemo-la no anonimato – que expressava em silêncio a mais profunda tristeza, os grandes olhos doridos revelando uma angústia que ia além da eloquência shakespeariana. Então, de súbito, introduziu-se no filme um novo elemento – a zoeira de um búzio que se encoste ao ouvido. E a adorável criatura, uma princesa, falou como se tivesse areia na garganta: “Desposarei Gregory, mesmo que tenha de renunciar ao trono!” Foi um choque medonho, pois até aí a princesa nos enlevara. À medida que a projeção avançava, o diálogo foi se tornando cada vez mais cômico, porém não tão engraçado quantos os efeitos sonoros. Quando girou a maçaneta da porta de um boudoir, tive a impressão de que alguém pusera em funcionamento um trator agrícola; a porta fechou-se com barulho igual ao da colisão de dois caminhões carregados de touros. É que de início nada se sabia sobre controle de som: um cavaleiro andante em sua armadura era mais estridente do que uma aciaria, um simples jantar de família tornava-se tão rumoroso como um restaurante barato na hora de maior movimento, a água despejada num copo toava esquisitamente como uma escala que subisse até o dó sustentado. Deixei a sala de projeção na crença de que os dias do cinema sonoro estavam contados. (CHAPLIN, 2005: 137)

Embora a precariedade tecnológica tenha notavelmente exercido seu papel em tornar a experiência mais aversiva, a distinção que Chaplin faz entre as imagens sonorizadas - sempre ridículas e grotescas - e as silenciosas, cujo poder de eloquência e expressão são grandiosos, extrapola os aspectos técnicos. “Foi um choque medonho, pois até aí a princesa nos enlevara”, o autor diz, concedendo à imagem silenciosa poder de grande comoção, enquanto a fala rompe a conexão do espectador com o filme, de forma chocante. As imagens mudas perderiam grande parte de sua “aura” com a materialização do som, de acordo com o coro do qual o cineasta fazia parte.

Sua previsão de que “os dias do cinema sonoro estavam contados”, claro, estava por se revelar bastante equivocada. No entanto, Chaplin resistiu o quanto pôde a renunciar a sua prática silenciosa. Chion (2009: 21-27) coloca que a passagem de Chaplin do cinema silencioso para o falado se deu em três grandes passos, ou três de seus mais célebres filmes: *Luzes da Cidade* (1931), o já citado *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador* (1940). O primeiro, produzido na época de transição para o sonoro e lançado quatro anos após *O Cantor de Jazz*, não contém nenhuma fala: a banda sonora é composta apenas pela trilha musical pré-gravada e por poucos efeitos sonoros. Alguns dos principais “sons” do filme são: a porta de uma limusine que o Vagabundo bate, fazendo uma garota cega acreditar que ele é um milionário (cujo ruído não pode ser ouvido pelos espectadores, tal qual acontece nos filmes silenciosos) e um apito que o Vagabundo engole sem querer e soa sempre que o personagem soluça, em determinada sequência cômica. O som ora causa um grande equívoco, ora se encontra entalado em sua garganta. *Luzes da Cidade* parece carregar em sua simbologia, desde o título, um manifesto a favor do cinema silencioso: uma valorização do que é visto e alguma perturbação com o que é ouvido.

O Grande Ditador, terceiro na cronologia entre os supracitados, é o primeiro filme inteiramente falado de Chaplin. Como o próprio título indica, a fala exerce nele papel primordial. O uso do inglês e de imitações do alemão são alternados por Hynkel – uma paródia de Hitler –, tendo a língua um uso mais dramático e expressivo do que propriamente verossimilhante. Hynkel dialoga quase todo o tempo em inglês, mas esbraveja mimetizando o alemão, em caráter de comicidade. O clímax do filme é a sequência na qual o Barbeiro - sócia do ditador e, como ele, interpretado por Chaplin - toma o lugar de Hynkel e profere um discurso incentivando a paz e a harmonia entre os homens. Apesar de se declarar “incapaz de falar” pouco antes de se dirigir ao pódio, é através do discurso, da fala, que o Barbeiro consegue o poder de transformação.

Tempos Modernos ocupa a posição central entre esses três filmes, não só cronologicamente, mas também enquanto ponto de virada. É nele que a voz de Chaplin, do Vagabundo, é ouvida pela primeira vez. Assim como em *O Cantor de Jazz*, esse momento não se dará de imediato, criando expectativa. A espera aqui é ainda maior: Chaplin só revela sua voz quase ao final da história, decorrida mais de uma hora do filme, mudo em quase sua totalidade. Letreiros são utilizados ao longo da trama para quase todos os personagens, com exceção apenas das vozes provenientes de máquinas ou meios de comunicação, como, por exemplo, do disco com a gravação apresentando a máquina que serve almoço de forma automatizada ou do patrão da fábrica nos momentos em que fala através de um vídeo-comunicador, com ordens também mecanizadas em seu próprio discurso (“Section 5. Speed her up. 401.”⁸). As vozes ouvidas são sempre através de uma transmissão eletrônica, e sempre suplantam os aspectos humanos.

⁸ Trad: “Seção 5. Acelere. 401”

Finalmente, ouve-se a voz do Vagabundo

A cena em que o Vagabundo, o mais célebre personagem de Chaplin, exibe sua voz pela primeira vez guarda diversas semelhanças com àquela na qual Jack Robin, personagem de Al Jolson, inaugura oficialmente o cinema falado em *O Cantor de Jazz*. Ambos os personagens estreiam sua voz não através da fala comum, mas sim do canto; um canto que é inserido na *mise-en-scène* como espetáculo, atração artística *per se*. A presença da voz ocupa o centro do palco, cercado por uma plateia que representa também o público das salas de cinema. A performance é aplaudida e aprovada nos dois casos, legitimando o rito de passagem de cada um deles. As semelhanças, no entanto, acabam aí.

Para o protagonista de *O Cantor de Jazz*, o canto representa sua verdadeira vocação, sua ascensão para o sucesso profissional e realização pessoal; para o Vagabundo, soltar a voz é resultado de uma imposição, da qual tenta se esquivar o quanto pode. No segmento final de *Tempos Modernos*, a Moleca, sua parceira, consegue um emprego para ele em um Café no qual os garçons realizam apresentações musicais. Logo no momento da contratação, o personagem demonstra seu desconforto com a ideia de ter de cantar.

Após uma sequência de números cômicos de pantomima, cujo ápice acontece em sua tentativa de servir um pato assado a um cliente - tendo que se desviar dos casais dançando na pista, desenroscar a ave do lustre central e jogá-la como uma bola de rugby, desviando-se de atletas bêbados -, o atrapalhado garçom finalmente entrega o prato ao cliente, mas de forma desastrosa. A confusão faz com que a situação do Vagabundo se complique em seu emprego. O gerente o leva para os fundos do Café e o ameaça: “I hope you can sing!”⁹ – conforme se lê nos letreiros. Caso não cante, o Vagabundo estará eliminado de sua colocação profissional. A situação do próprio Chaplin em Hollywood não era muito diferente: haviam se passado nove anos do sucesso de *O Cantor de Jazz* e de tantos outros filmes que haviam atestado o cinema falado como uma unanimidade há tempos. Era insustentável continuar mudo, até mesmo para a maior estrela da pantomima.

⁹ Trad.: “Eu espero que você seja capaz de cantar!”

No salão principal do Café, tem início um número musical com os outros garçons cantando. O som dessa apresentação cobrirá toda a banda sonora na sequência a seguir. Nos fundos do estabelecimento, o Vagabundo toma nas mãos um papel com a letra de sua canção anotada. A Moleca surge dos bastidores e o convida a ensaiar. Ele olha em direção à câmera – posição que o coloca de frente para os espectadores do filme – e se aproxima com passos de dança animados. Abre a boca e... para, calado. Volta-se, constrangido, para a Moleca, pega a folha com a letra escrita em suas mãos e a lê uma vez mais. Repete a mesma aproximação coreográfica, abre a boca novamente e... outro silêncio. Em um diálogo através de letreiros com a Moleca, esclarece que a letra se apaga de sua memória. Ela escreve no punho de sua camisa o texto, cujo conteúdo - revelado por um plano detalhe - se trata de um idílio entre uma jovem e um velho senhor, feio porém

rico. O Vagabundo, munido da “cola”, repete seus passos, mas agora consegue cantar, entre uma olhada ou outra em sua manga. O mistério sobre sua voz se mantém, no entanto, já que seu som não chega até os espectadores, cuja visão do movimento dos lábios do personagem é acompanhada apenas pela canção dos garçons ainda emanando do salão principal.

O gerente interrompe o ensaio e convoca o Vagabundo para seu número. A orquestra dá início à introdução da música e o personagem de Chaplin se dirige ao centro do palco. A apresentação começa com alguns passos de dança, durante os quais os punhos de sua camisa se desprendem acidentalmente e voam para longe. No momento em que toma posição para dar início ao canto, ele percebe a perda de suas anotações. Sem saber o que fazer, repete os mesmos passos de dança enquanto procura o pedaço do vestuário perdido pelo chão, procrastinando a estreia de sua voz. A impaciência do público começa a se manifestar em murmúrios. O Vagabundo se volta para a Moleca, que o assiste da porta, e sinaliza a ausência dos punhos de sua camisa com a letra anotada. Através de um letreiro e do gestual de pantomima com movimentos dos lábios, ela lhe diz que cante, sem se importar com as palavras. O murmúrio da plateia aumenta, conforme a orquestra repete o mesmo acorde no aguardo da performance vocal. O Vagabundo, de frente para a câmera (e para o público do cinema, portanto), gesticula com as mãos, pedindo que tenham calma, que aguardem um pouco mais. Tem sido uma longa espera, mas logo depois ele dá início à vocalização.

Finalmente, ouve-se a voz do Vagabundo. A voz de Charles Chaplin.

Ele canta, não fala, semelhante ao personagem de Al Jolson. Seu canto, no entanto, demarca uma relação claramente distinta com o uso da voz. Enquanto Jack Robin realiza uma performance o mais completa possível, incluindo canções cuja letra ressoa sua própria história e um notável desempenho vocal, o personagem de Chaplin assume uma postura oposta. Sua versão de *Titine* constitui-se apenas de uma mistura absolutamente ininteligível de expressões do francês, italiano, inglês e outras palavras e onomatopeias sem sentido. O momento em que finalmente Chaplin se dobra ao cinema falado é também o instante em que lhe aplica seu maior golpe: sua fala não tem significado algum; a graça de todo o número está nos gestos de pantomima que ele realiza enquanto canta.

Os filmes seguintes do cineasta e ator serão todos 100% falados. Ao contrário do que algumas previsões pessimistas poderiam dizer, nessa fase ele realiza algumas de suas obras-primas, como por exemplo, *O Grande Ditador* e *Luzes da ribalta* (1952), revelando seu grande poder de adaptação. Em nenhuma dessas produções posteriores, no entanto, estará presente o célebre Vagabundo, personagem que o acompanhou como alter ego em tantos anos de carreira. A previsão de Chaplin, nesse caso, estava correta: a partir do momento em que o Vagabundo tivesse voz, seu fim teria chegado.

Considerações finais

O advento do cinema falado e seu consequente estabelecimento como padrão da indústria causou transformações que extrapolaram o aspecto técnico do fazer cinematográfico. O cinema silencioso havia criado tradições e formas de linguagem que, de fato, sofreram grandes reconfigurações ou mesmo se perderam em algum sentido com a presença da voz. Mais do que um aprimoramento tecnológico, o cinema falado representou uma série de alterações nos modos de produção, na forma das histórias e no conteúdo narrativo e dramático a ser explorado. Sua introdução, certamente, não se daria sem muitos conflitos também de ordem ideológica e artística.

O Cantor de Jazz e Tempos Modernos representam bem os dois lados da questão, pois ambos carregam consigo, mais do que a novidade do surgimento da voz (seja em longa-metragens como um todo, ou no caso específico de um artista e personagem), um choque com os padrões fílmicos de sua época. No caso de *O Cantor de Jazz*, a

proposta da fala é colocada como arma principal do filme, presente não somente em sua divulgação de marketing, mas também como cerne de toda a trama, a retratar um protagonista cantor lutando pelo sucesso e alcançando-o, baseado em seu canto. Já em *Tempos Modernos*, o Vagabundo, alter ego de Charlie Chaplin, não tem nenhum desejo de expressar-se vocalmente, mas é pressionado em seu meio profissional a fazê-lo, correndo o risco de ser eliminado do posto caso não consiga cantar, tal como é coagido a fazer. Seu canto, no entanto, perde a função em absoluto por não ter nenhum sentido semântico. A pantomima mostra-se, uma última vez, como o grande recurso do Vagabundo. Ambos os filmes carregam consigo as representações simbólicas dos grupos que, de um lado, estimulavam as potencialidades da voz e, de outro, daqueles que a princípio não tinham interesse em explorar o verbo falado, mas sim os gestos e as imagens em movimento, silenciosas.

Referências Bibliográficas

ARNOLDY, Edouard. The event and the series: the decline of Cafés-concerts, the failure of Gaumont's Chronophone, and the birth of cinema as an art. In: ALTMAN, Rick; ABEL, Richard. *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

CANTOR DE JAZZ, O. *Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Brothers*. Roteiro: Alfred A. Cohn, 1927. 1 DVD

CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Trad.: Amado, Genolino. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. Trad.: Claudia Gorbman. Nova York: Columbia Press, 2009.

EINSESTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

TEMPOS MODERNOS. *Direção: Charlie Chaplin. Produção: Charlie Chaplin*. Roteiro: Charlie Chaplin, 1936. 1 DVD

WIERZBICKI, James. *Film music: a history*. Nova York: Routledge, 2009.