

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE**

**MESTRADO EM LETRAS**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA**

**TEXTOS E CONTEXTOS: *TEMPOS MODERNOS*, DE CHARLES CHAPLIN, E  
“SENTIMENTO DO MUNDO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

**SYONARA FERNANDES**

CURITIBA  
2015

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE**

**SYONARA FERNANDES**

**TEXTOS E CONTEXTOS: *TEMPOS MODERNOS*, DE CHARLES CHAPLIN, E  
“SENTIMENTO DO MUNDO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do Grau de Mestre ao  
Curso de Mestrado em Teoria Literária do  
Centro Universitário Campos de Andrade –  
UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Tempel  
Reichmann

CURITIBA  
2015

**TERMO DE APROVAÇÃO**

SYONARA FERNANDES

**TEXTOS E CONTEXTOS: TEMPOS MODERNOS, DE CHARLES CHAPLIN, E  
“SENTIMENTO DO MUNDO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

*Brunilda T. Reichmann*

Prof. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (Orientadora – UNIANDRADE)

*José Manuel de Barros Dias*

Profa. Dr. José Manuel de Barros Dias (Universidade de Évora e Faculdade Inspira)

*Edson Ribeiro da Silva*

Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (UNIANDRADE)

Curitiba, 27 de fevereiro de 2015.

*Dedico este trabalho a todos que me fizeram acreditar que era possível.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Ailton Fernandes (*in memoriam*) e Izoneia Fernandes, pelo amor e incentivo em todos os momentos de minha vida.

Ao meu marido Herlon Rossi Ferreira e às minhas filhas Miriah Fernandes Ferreira e Cláudia Fernanda dos Santos, pela paciência e apoio.

Às minhas irmãs Ionara Aparecida Fernandes, Dionara do Rocio Fernandes e Angela Taline de Souza, pela cumplicidade.

À minha orientadora Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann, pela paciência e compreensão.

*Os executivos devem fazer os outros  
trabalhar melhor, e não apenas mais.*

William Edwards Deming

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capas de DVD – <i>Independência ou morte</i> (1972) e <i>Carlota Joaquina</i> (1995).....	6
Figura 2 - Imagens do primeiro filme colorido 1902 .....	27
Figura 3 - Capa filme <i>Nascimento de uma nação</i> .....	28
Figura 4 - Filme SAFETY-LAST! ( <i>O homem mosca</i> ), de 1923 .....	30
Figura 5 - Primeiro filme falado – <i>The Jazz Singer</i> ( <i>O cantor de jazz</i> ) 1927.....	31
Figura 6 - Imagem de Charles Chaplin .....	34
Figura 7 - Capa do DVD <i>Tempos modernos/Cena do Filme</i> , 1936. ....	37
Figura 8 - Cena do filme <i>O grande ditador</i> , 1940. ....	38
Figura 9 - Montagem com imagens do filme <i>Tempos modernos</i> (1936).....	76
Figura 10 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	79
Figura 11 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	80
Figura 12 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	81
Figura 13 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	82
Figura 14 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	83
Figura 15 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	85
Figura 16 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	86
Figura 17 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	89
Figura 18 - Cenas do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	91
Figura 19 - Cenas do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	93
Figura 20 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	94
Figura 21 - Cena do filme <i>Tempos modernos</i> (1936) .....	95

## SUMÁRIO

RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUÇÃO .....	1
<b>1 UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DE DOIS PAÍSES: ESTADOS UNIDOS E BRASIL, NO SÉCULO XX.....</b>	<b>4</b>
1.1 PANORAMA DO SÉCULO XX.....	8
1.2 OS ESTADOS UNIDOS DE CHARLES CHAPLIN.....	10
1.3 O BRASIL DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE .....	18
<b>2 CINEMA E LITERATURA NO SÉCULO XX – EN PASSANT.....</b>	<b>26</b>
2.1 LUZ, CÂMERA, AÇÃO.....	26
<b>3 UM OLHAR SOBRE A INTERMIDIALIDADE.....</b>	<b>53</b>
3.1 INTERMIDIALIDADE .....	53
3.2 LINGUAGEM FÍLMICA .....	57
<b>4 TEMPOS MODERNOS, DE CHARLES CHAPLIN, E “SENTIMENTO DO MUNDO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE .....</b>	<b>67</b>
4.1 TOMADA 1: “SENTIMENTO DO MUNDO” .....	67
4.2 TOMADA 2: TEMPOS MODERNOS.....	76
4.3 TEMPOS MODERNOS E “SENTIMENTO DO MUNDO” EM CLOSE .....	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>101</b>

## RESUMO

Esta pesquisa tem, como objetos de estudo, o filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, e o poema “Sentimento do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, “textos” que revelam aspectos históricos, criticam a política e os valores da sociedade estadunidense e brasileira, no início do século XX. Nossos objetivos, nesta pesquisa, se resumem a a) apresentar uma leitura do momento histórico dos Estados Unidos e do Brasil em que Chaplin produziu *Tempos Modernos* e Drummond escreveu “Sentimento do mundo”; b) apresentar anotações sobre o cinema e sobre o modernismo no Brasil; c) contextualizar *Tempos modernos* e “Sentimento do mundo” na criação fílmica de Chaplin e de Drummond; d) fazer uma leitura da temática semelhante nas duas “obras”, criadas em duas mídias diferentes. Os escritos de Stephen Greenblatt e de Louis Montrose, dentre outros, servem de subsídio para apreensão da importância do momento histórico, pela crítica literária, em ambos os países. A proposta do Novo Historicismo, que se recusa a entender a história como fenômeno isolado das demais práticas sociais, será obviamente considerada. Visamos ressaltar, ainda, por meio do olhar crítico de ambos os autores, as características marcantes do cotidiano de um homem comum, num país qualquer, que deseja uma vida digna. Ponderamos, também, sobre a realidade em processo e a relatividade de valores em nossos dias, que constituem veículos fecundos para se repensar as relações do homem com o mundo em que vive. Outro aspecto abordado está relacionado à modernidade e às mudanças que a caracterizaram. Os escritos de Irina Rajewsky e de Claus Clüver nos auxiliam a apreender a leitura intermediária como um fenômeno enriquecedor dentro das várias leituras possíveis de serem feitas dos objetos sob análise.

Palavras-chave: Momento histórico. Poesia. Cinema. Intermedialidade.

## ABSTRACT

This paper deals with the film *Modern Times*, by Charles Chaplin, and the poem “Sentimento do mundo”, by Carlos Drummond de Andrade, “texts” which enhance historical aspects, criticize politics and the values of North-American and Brazilian societies, in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Our objectives in this research are: a) to present a reading of the historical moment in the United States and Brazil when Chaplin produced *Modern Times* and Drummond wrote “Sentimentos do mundo”; b) to present notes about the cinema and about modernism in Brazil; c) to contextualize *Modern Times* and “Sentimento do mundo” in the filmic and poetic creation by Chaplin and Drummond; d) to present a thematic reading of the two works in different media. The writings by Stephen Greenblatt, Louis Montrose, among others, are used as basis for the understanding of the importance of the historical moment, by the literary critic, in both countries. The concept of the New Historicism, which refuses to understand history as an isolated phenomenon from the other social practices, will be considered. We still emphasize, through the critical view of both authors, the relevant characteristics of the daily life of the common man, in any country, who desires to live a dignified life. We ponder, as well, about the reality in progress and the relativity of values in our days, which constitute rich vehicles to rethink about the relation of man and the world he lives in. Another aspect that will be dealt with is related to modern times and the changes that it brings about. The writing by Irina Rajewsky and Claus Clüver help us to present an intermedial reading as a rich approach among the various possible readings of the works under analysis.

Keywords: Historical moment. Poetry. Cinema. Intermediality.

## INTRODUÇÃO

*A vida é uma peça de teatro que não permite ensaios. Por isso, cante, chore, dance, ria e viva intensamente, antes que a cortina se feche e a peça termine sem aplausos.*  
Charles Chaplin

Escolher um tema, uma linha, um objeto de pesquisa é sempre um fator de risco, pois podemos nos engajar profundamente ou nos distanciar à medida que o desenvolvemos. Isso também acontece com os livros que lemos ou os filmes que assistimos. Escrever sobre um filme de Chaplin e um poema Drummond nos faz refletir não apenas sobre arte, mas também sobre a condição do homem comum e do artista, como o porta-voz da sociedade.

Visamos, nesta dissertação, apresentar uma leitura da temática nas duas “obras” em mídias diferentes sob um viés histórico, com vistas a uma análise comparativa/contrastiva da apreensão do poeta brasileiro e do cineasta inglês, radicado nos Estados Unidos, na década de 1930. Para tanto, voltamo-nos para os escritos de Stephen Greenblatt, Louis Montrose, dentre outros, pois sevem de subsídio para apreensão da importância do momento histórico, pela crítica literária, em ambos os países. Voltamo-nos, então, para os escritos de Irina Rajewsky e de Claus Clüver que nos fazem perceber a leitura intermediária como uma apreensão enriquecedora, dentro das muitas leituras possíveis e passíveis de serem feitas dos objetos sob análise.

A película *Tempos modernos* consagrou a carreira de Chaplin como cineasta – artista que tem como foco principal o registro de seu ponto de vista sobre o estado do mundo e o caminho que deveria ser tomado, buscando ir ao encontro da expectativa de milhões de pessoas que acreditavam que o cineasta era um símbolo

de revolução e mudança. Carlos Drummond de Andrade, inicia a produção poética em 1930 e se torna um dos mais importantes poetas brasileiros de todos os tempos e um dos grandes nomes da poesia do século XX. Recria em seus poemas o dia-a-dia banal de uma sociedade que resiste ao sofrimento, à fome, à brutalidade, à solidão, à insegurança, numa tentativa de sobreviver. Nesta análise foi possível ainda evidenciar também as características marcantes do cotidiano de um homem comum que almeja uma vida digna num país qualquer, por meio das imagens criadas pelo cineasta no filme e pelo poeta no texto.

Este texto está dividido em quatro capítulos. No primeiro, fazemos referência ao Novo Historicismo, como apreendido por Stephen Greenblatt, que se recusa a entender a literatura como um fenômeno isolado das demais práticas sociais, pois a percebe como uma das estruturas na qual se pode ler o espírito de uma época. Também será apresentado um breve levantamento histórico de duas nações: Estados Unidos e Brasil no século XX, mais precisamente de 1900 a 1940, que servirá de embasamento para a leitura do filme e do poema.

No segundo capítulo, apresentamos o cinema e a literatura no século XX. O cinema faz com que o espectador, que não se dedica às letras, consiga perceber a sua importância na construção do conceito de uma identidade nacional. Vale também ressaltar que artistas e escritores, naquele início de século, voltam-se para a criação de textos pautados por críticas aos grandes problemas sociais do Brasil, tendo tido forte influência do modernismo, marxismo e da psicanálise freudiana.

No terceiro capítulo, intitulado Fundamentação Teórica, fazemos uma revisão de alguns teóricos mais importantes, tais como: Claus Clüver e seu texto “Intermedialidade e Estudos Interartes” (1993), no qual ele apresenta a expressão “transposição intermediática” e a define como uma adaptação de textos para uma

mídia diferente, ou a transferência de elementos do texto-fonte para o texto-alvo; Jürgen E. Muller, que acredita que uma história lida com as interações históricas entre diferentes meios de comunicação; Marshall McLuhan, para quem a tarefa do escritor e do cineasta é a de transpor o leitor e o espectador, respectivamente, de seu próprio mundo para um mundo criado pela tipografia e pela película.

No capítulo quatro, iniciamos a leitura do filme de Charles Chaplin e do poema de Drummond, baseada nas teorias apresentadas, identificando que não devemos entender a duplicidade esperança *versus* pessimismo como contraditória. A realidade, para os artistas, tem várias faces. Faces descontínuas, irregulares, opositivas. Tentar captar a essência humana é registrar ambivalências, ângulos variados. Nunca há em Drummond uma palavra definitiva, uma visão final, assim como no filme criado por Chaplin, permitindo que os leitores/espectadores façam suas próprias leituras, principalmente através do fluxo desordenado da vida que não permite uma certeza, uma convicção.

## 1 UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DE DOIS PAÍSES: ESTADOS UNIDOS E BRASIL, NO SÉCULO XX

Para entender a formação ideológica de Charles Chaplin e Carlos Drummond de Andrade e o contexto sociocultural no qual viveram, é importante a compreensão dos movimentos sociais e históricos que envolvem as questões nacionais brasileira e norte-americana no século XX, mais precisamente entre 1901 e 1940. O objetivo não é encontrar alicerce externo para a análise das obras, mas situá-las em relação a outras práticas artísticas, em um determinado momento histórico.

Dessa maneira, optamos por utilizar, como embasamento, o Novo Historicismo, de acordo com Stephen Greenblatt (1989), para aprofundar a leitura crítica do poema “Sentimento do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, e do filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin. Compreendemos que a “obra de arte é o produto de um acordo entre o artista ou classe de artistas, munidos de um conjunto de convenções, compartilhado pela comunidade, e as instituições e práticas da sociedade” (GREENBLATT, 1989, p. 12).

O American Heritage Dictionary apresenta três sentidos para o termo “historicismo”: o primeiro seria a crença de que o homem pouco contribui para a alteração dos processos históricos; o segundo trata da isenção de juízo de valor do historiador em seus estudos de períodos passados ou de culturas anteriores; o terceiro preconiza a veneração do passado (MORRIS, 1980, p. 212).

Greenblatt opõe-se a esses postulados, propondo alternativas polêmicas para eles:

A primeira grande diferença entre o historicismo tradicional e o Novo Historicismo

consiste na incorporação da idéia de história como discurso: a história não é fato, mas o registro dele. Em sua refutação do segundo princípio do historicismo tradicional [...] que o passado deve ser entendido pela perspectiva do presente, isto é, partilha da idéia da necessidade de juízos de valor sobre o passado. Com relação ao terceiro item recusa a teoria da veneração do passado e da tradição. [...] ao contrário, empenha-se em criar categorias substitutivas que incorporem e representem uma visão crítica. (GREENBLATT, 1989, p. 34)

Também entendemos que diferentes visões são dadas aos fatos históricos, diferentes vivências e sensações devem ser demonstradas para despertar o senso crítico daqueles em busca de informação. Ambos os autores, Chaplin e Drummond, apresentam visões críticas a respeito dos fatos históricos nos Estados Unidos e no Brasil, no início do século XX.

O Novo Historicismo é um embasamento de leitura originário dos Estados Unidos, no final da década de 1980, que constituiu a base de uma visão de mundo tipicamente moderna e ocidental. É também empregado na vertente da crítica literária, que interpreta poemas, peças de teatro, narrativas, como expressões de superestruturas da sociedade. Greenblatt é o nome mais preeminente desse pensamento. Além de se recusar a entender a história como fenômeno isolado das demais práticas sociais, ele busca a inserção de objetos culturais, textos literários e outros artefatos, como forma de intervenção individual no processo histórico e no tempo em que a obra surgiu. O Novo Historicismo, portanto,

rastreia as ligações entre textos, os discursos, o poder e a constituição da subjetividade [...] seus adeptos enfocam como os textos literários renascentistas se situam em meio a práticas discursivas e às instituições do período, tratando a literatura não como um reflexo ou produto de uma realidade social, mas como uma das diversas práticas às vezes antagonistas. (CULLER, 1999, p. 125)

Outro defensor do Novo Historicismo, Louis Montrose (1989), parte do

princípio de que o movimento procura restaurar a forma de pensar de uma época e apreender simultaneamente a historicidade dos textos e a textualidade da história. Sendo assim, podemos afirmar que o Novo Historicismo vê a história como discurso elaborado através de diferentes perspectivas, ou seja, a história de um país ou nação pode ser contada por intermédio de diferentes olhares, diferentes pontos de vista, baseados em fatos, datas, objetos e costumes. Tomemos como exemplo a independência do Brasil – temos filmes como *Independência ou morte* (1972), dirigido por Carlos Coimbra, e *Carlota Joaquina* (1995), dirigido por Carla Camurati. Ambos retratam a presença da família real em terras brasileiras e, com visões diferenciadas, apresentam uma trajetória da independência do Brasil.



Figura 1 - Capas de DVD – *Independência ou morte* (1972) e *Carlota Joaquina* (1995).  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Temos ainda outras representações da independência brasileira: a pintura intitulada *O grito do Ipiranga*, de Pedro Américo (1888), além de livros como *A Independência do Brasil*, de André Diniz; *1822*, de Laurentino Gomes; *O processo*

de *Independência do Brasil*, de Carlos Magno, entre outros. Cada um à sua maneira, com base na visão crítica e histórica da “realidade”, representa a independência, proporcionando-nos diferentes visões sobre o acontecimento.

Outra contribuição para o Novo Historicismo é de Vince Brewton (2005). Para Brewton, a expressão “Novo Historicismo”, cunhada por Greenblatt, designa um corpo de práticas e teorias interpretativas que teve seu início com estudos na literatura americana colonial, revolucionária. Essa teoria admite que o Novo Historicismo analisa o texto literário de forma a julgar o fato histórico de valor. De acordo com esse pensamento, é possível conhecer a história textual do passado, pois está subordinada à textualidade do tempo presente, desmentindo constantemente seu próprio nome, ou seja, desmentindo a história contada.

Observamos, ainda, que a última das influências facilmente mapeável dentro do Novo Historicismo é a de Michel Foucault, escritor francês que se interessou, sobretudo, por questões de poder e epistemologia, subjetividade e ideologia. A noção de “*episteme*”, palavra grega que significa “ciência” ou “conhecimento”, torna-se, no vocabulário de Foucault, o “inconsciente epistemológico” de uma época, ou seja, são as ideias fundamentais que norteiam tacitamente o pensamento científico de uma época. Para Foucault,

temos que tratar de acontecimentos de tipos e de níveis diferentes, tomados em tramas históricas distintas; uma homogeneidade enunciativa que se instaura não implica de modo algum que de agora em diante e por décadas ou séculos, os homens vão dizer e pensar a mesma coisa, não implica, tampouco, a definição, explícita ou não, de um certo número de princípios de que todo resto resultaria como consequência. As homogeneidades (e heterogeneidades) enunciativas se entrecruzam com continuidades (e mudanças) linguísticas, com identidades (e diferenças) lógicas, sem que umas e outras caminhem no mesmo ritmo ou se dominem necessariamente. Entretanto, deve existir entre elas um certo número de

relações e interdependências cujo domínio, sem dúvida muito complexo, deverá ser inventariado. (FOUCAULT, 2008, p. 167)

As ideias de Foucault também possibilitam a leitura proposta nesta pesquisa, pois ele é contrário ao conceito de história como sendo uma linha contínua do tempo. Na era moderna, este conceito foi substituído pelo conceito de que a história é uma pluralidade de tempos que não se desenvolvem paralelamente, mas, sim, segundo o ponto de vista de diferentes indivíduos, línguas e posições políticas.

Dessa forma, acreditamos que, ao apresentar a perspectiva histórica dos Estados Unidos e do Brasil no século XX, estamos nos referindo ao discurso de determinado historiador, que registra, sob uma perspectiva *sui generis*, o período no qual os artistas Drummond e Chaplin estavam inseridos durante a gênese de suas obras. Tentaremos trazer à tona aspectos socioculturais relevantes para a análise do filme *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, e do poema “Sentimento do mundo” (1940), de Carlos Drummond de Andrade, sem ignorarmos que a história à qual temos acesso é uma história editada com diferentes visões críticas sobre os fatos.

## 1.1 PANORAMA DO SÉCULO XX

O século XX pode ser visto como o século da transformação no cenário sociopolítico global. Confirma-se essa colocação ao observarmos a intensificação das revoluções industriais. Duas delas são as que mais nos interessam: a primeira

Revolução Industrial<sup>1</sup>, no final do século XVIII, que modificou profundamente os sistemas de produção nos quais, até então, predominavam os processos artesanais, ocorrendo a passagem de manufaturas a indústrias mecânicas; e a segunda revolução industrial, ao final do século XIX e início do século XX, resultante do avanço da tecnologia (CHIAVENATO, 2000, p. 22).

É importante enfatizar que a evolução tecnológica desponta no período de 1901 a 1940, trazendo alterações nos processos de trabalho. Por meio de cada uma das revoluções industriais, fica nítido que as necessidades geradas pela sociedade acabam por fazê-las eclodir, trazendo consigo o avanço tecnológico em várias áreas, por meio de inovações radicais.

Nesta vertente, ao realizar a retrospectiva histórica dos Estados Unidos, há necessidade de se observar a sociedade da época em estudo, a qual desencadeou processos tecnológicos que transformaram não só os modos de produção como os postos de trabalho, tão explorados por Chaplin em seu filme *Tempos modernos*. Dessa maneira, apresentamos especificamente relatos de fatos do período entre 1901 e 1940, época na qual ocorreram grandes mudanças, rompimento de padrões até então consagrados pela sociedade.

Segundo Stuart Hall,

Este modelo sociológico interativo, com sua reciprocidade estável entre “interior e exterior” é, em grande parte, um produto da primeira metade do século XX, quando as ciências sociais assumem sua forma disciplinar atual. Entretanto, exatamente no mesmo período, um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais

---

<sup>1</sup> A expressão Revolução Industrial refere-se ao conjunto de transformações técnicas e econômicas que tiveram início na Inglaterra na segunda metade do século XVIII e que, ao longo do século XIX, se espalharam por praticamente toda a Europa e América do Norte.

associados ao surgimento do Modernismo<sup>2</sup>. (HALL, 2006, p. 32)

Nesse sentido, devemos considerar que cada um de nós vislumbra o mundo que nos cerca como espectadores e atores da própria história. Percebemos hábitos, culturas, crenças, valores, que surgem e se modificam diariamente, de acordo com o modelo que nos propomos a seguir. Temos que ter em mente é que “o fato histórico” é algo imutável, mas “como” percebemos e relatamos este fato vai depender do nosso olhar e da nossa bagagem cultural.

## 1.2 OS ESTADOS UNIDOS DE CHARLES CHAPLIN

*Que os vossos esforços desafiem as impossibilidades,  
lembrai-vos de que as grandes coisas do homem foram  
conquistadas do que parecia impossível.*  
Charles Chaplin

Considerando o período abordado por este estudo, há que se realçar o registro de fatos socioeconômicos ocorridos nos Estados Unidos, em especial na área da Administração, período este marcado pela segunda Revolução Industrial, que se caracteriza pela produção em massa e pelo crescimento da grande empresa industrial. Nessa fase, há o domínio do pensamento mecanicista, ocorrendo assim uma separação do trabalhador, do produto e dos meios de produção. O pensamento dominante passa a ser “a organização é que produz e não o homem” (CHIAVENATO, 2000, p. 41).

Essa época foi marcada, ainda, pela contribuição de teóricos e profissionais, período no qual se desenvolveu a base da teoria da administração clássica e da

---

<sup>2</sup> Modernismo é, antes de mais nada – embora em desuso –, um estilo. Uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação (TEIXEIRA, 1995, p. 15).

administração científica. Dentre os pensadores desta época, encontra-se Frederick W. Taylor (1856-1915) foi considerado “O pai da organização científica do trabalho” pela sua expressiva contribuição para o desenvolvimento da Teoria da Administração do século XX (WOOD JR, 1992, p. 8).

A teoria de Taylor inovou quando propôs a decomposição de tarefas na indústria em movimentos elementares. Essa concepção alterou o método de produção nas indústrias com uma nova organização do trabalho, atribuindo responsabilidade a especialistas. Apesar de propiciar o aumento de produção e de ter parecido um grande *insight* para produção em massa, esse enfoque era mecanicista, ignorando a capacidade e habilidade individual do homem como ser humano. A teoria de Taylor foi adotada em sua totalidade pelas empresas, considerando a premissa do capital (JUNIOR, 1992, p. 9). O principal argumento dessa corrente capitalista era que o homem é um ser econômico, devendo ser motivado e incentivado por meio do pagamento (CHIAVENATO, 2000, p. 51).

Dessa forma, Taylor estudou os problemas da administração, tentando solucioná-los sem deixar de atender às reivindicações de patrões e de empregados. O resultado final desses estudos foi a publicação do livro *Princípios da administração científica* (1911), no qual o autor concluiu que a racionalização do trabalho operário deveria ser acompanhada por uma estruturação (CHIAVENATO, 2000, p. 53). Para que isso fosse efetivo, não apenas a visão do trabalhador precisava mudar, mas todo o processo de gestão envolvido. As empresas precisavam rever seus princípios de atuação em relação aos funcionários, para que assim pudessem alcançar os lucros e o desenvolvimento almejado. Taylor influenciou a área de gestão de operações no século XX e implantou seus princípios, antes meras ideias, em mais de 100 fábricas. Ele acreditava que as indústrias de

sua época padeciam de três males:

- A vadiagem sistemática dos operários, que reduziam a produção a cerca de um terço da qual seria normal;
- O desconhecimento, pela gerência, das rotinas de trabalho e do tempo necessário para sua realização;
- A falta de uniformidade nas técnicas e métodos de trabalho. (CORREA, 2011, p. 8)

Nesse sentido, para sanar esses três problemas, Taylor idealizou a “administração científica”, teoria composta, segundo ele, de 75% de análise e 25% de bom senso. Estabeleceu também que a implantação ocorresse no período de quatro a cinco anos, para evitar alterações bruscas, que ocasionariam descontentamento por parte dos empregados. O principal objetivo da Administração era assegurar o máximo de prosperidade para patrões e empregados (CORREA, 2011, p. 9).

Outro aspecto marcante na Administração foi a inovação que Henry Ford (1863-1947) realizou na organização do trabalho, que se pode traduzir como a produção de maior número de produtos acabados com a maior garantia de qualidade e pelo menor custo possível. Essa inovação obteve maior impacto sobre a maneira de viver do homem do que outras invenções existentes no passado da humanidade (CHIAVENATO, 2000, p. 67). Em sua obra, Corrêa incluiu uma frase de Ford que define o momento vivido:

Construirei um carro para as grandes massas, feito com os melhores materiais, pelos melhores homens que puderem ser contratados e seguindo os projetos mais simples que a moderna engenharia puder conceber, preço tão baixo que qualquer homem que ganhe um bom salário seja capaz de possuir. (FORD citado por

CORRÊA, 2011, p. 10)

A estratégia de Ford teve grande sucesso, o que representou a possibilidade de a Ford Motor Company tornar-se uma grande corporação já nos anos de 1910 (ALVARENGA NETTO, 2011, p. 11). Mas o impacto das mudanças causadas pelo uso da máquina não se restringiu apenas à produção e à economia; alastrou-se do mundo material ao social e pessoal (HOBBSAWM, 1994, p. 86).

Com o passar do tempo, a relação entre os maiores países industrializados, dentre estes os Estados Unidos, transformou-se em uma relação marcada pela disputa e tensão. Em 1914, nações como Itália, Alemanha e Japão promoveram a modernização de suas economias. Com isso, a concorrência nos territórios imperialistas acabava se acirrando a cada dia. Orientados pela lógica do lucro capitalista, as potências industriais disputavam cada palmo das matérias-primas e dos mercados consumidores mundiais. Segundo Luiz Koshiba,

um dos sinais dessa disputa se deu pelo fato da intensa corrida armamentista. Preocupados em manter e conquistar territórios, a América do Norte e os países europeus investiam em pesada tecnologia de guerra e empreendiam meios para engrossar as fileiras de seus exércitos. (KOSHIBA, 2004, p. 235)

Sobre esse último aspecto, vale lembrar que a ideologia nacionalista americana alimentava um sentimento utópico de superioridade, que abalava o bom entendimento entre as nações (COTRIM, 1987, p. 232).

Outra importante experiência ligada a esse clima de rivalidade entre Estados Unidos e outros países pôde ser observada com o desenvolvimento da chamada “política de alianças”. Por meio da assinatura de acordos político-militares, os países europeus se dividiram nos blocos políticos que conduziram à Primeira Guerra

Mundial. Por fim, o Velho Mundo estava dividido entre a Tríplice Aliança, formada por Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália, e a Tríplice Entente, composta por Rússia, França e Inglaterra (KOSHIBA, 2004, p. 267).

O resultado da tensão resultante da união dos países amigos e da separação dos grupos inimigos foi a Primeira Guerra Mundial, que teve seu início em 1914. Em virtude da disputa política pela região dos Bálcãs, a Europa detonou um conflito que inaugurava o temível poder de metralhadoras, submarinos, aviões e gases venenosos. Ao longo de quatro anos, a destruição e a morte de milhares impuseram a revisão do antigo paradigma que lançava o mundo europeu como um modelo a ser seguido. Baseado nessas mudanças, percebemos o ser humano sendo cada vez mais desumanizado em busca de lucros e de bens materiais (KOSHIBA, 2004, p. 268).

Quando os Estados Unidos declararam guerra, começava a Revolução na Rússia. A aliança formada por Alemanha, Áustria-Hungria, Bulgária e Turquia tentou decidir a guerra na Europa Ocidental antes que os norte-americanos desembarcassem na França. Centenas de milhares de soldados morreram nas trincheiras, sem conquistar um só metro de território inimigo. "Era uma guerra tática. Quem olhasse por cima da trincheira era fuzilado" (COTRIM, 1987, p. 238).

A intervenção dos Estados Unidos decidiu a Primeira Guerra Mundial. Em janeiro de 1918, o presidente Woodrow Wilson apresentou uma proposta de paz com quatorze pontos, que só foi aceita quando a derrota dos alemães já era inevitável. Em julho do mesmo ano, as forças inglesas, francesas e norte-americanas lançaram um ataque definitivo contra a Alemanha que, então, foi obrigada a retroceder.

Em 1920, os Estados Unidos estavam longe de ser dependentes do

comércio exterior – a exportação já era parte significativa da economia americana. No final da década de 1920, a demanda de produtos americanos na Europa começou a cair. Isso aconteceu porque a indústria e a agropecuária europeias tornaram-se mais produtivas e, parcialmente, porque algumas nações, notavelmente a Alemanha, sob o governo da República de Weimar<sup>3</sup>, sofriam sérias crises financeiras. A economia da Europa tinha sido desestabilizada pela enorme dívida após o final da Primeira Guerra Mundial.

As nações europeias que se aliaram aos Estados Unidos deviam grande soma de dinheiro para bancos norte-americanos, mas suas reservas financeiras não possibilitavam o pagamento. Tal situação fez com que as nações aliadas solicitassem indenizações de guerra da Áustria e da Alemanha.

As nações endividadadas pressionaram os Estados Unidos a perdoarem suas dívidas ou, ao menos, a reduzi-las. O governo norte-americano recusou-se. Ao invés disso, os bancos continuaram a fazer grandes empréstimos aos países europeus, gerando novas e maiores dívidas. Ao mesmo tempo, as altas tarifas alfandegárias norte-americanas estavam tornando mais difícil para esses países venderem seus produtos no mercado norte-americano. Sem qualquer fonte de renda com a qual pudessem pagar seus débitos, os países europeus passaram a calotear o pagamento de tais dívidas.

O colapso da estrutura internacional de crédito foi uma das razões da

---

<sup>3</sup> "República de Weimar" nasce do fato da Constituição da então nascente república alemã ter sido celebrada na cidade de Weimar, na Turíngia, a 11 de agosto de 1919. Em substituição ao Kaiser Guilherme II, que renunciara após a derrota militar, sobe ao poder Friedrich Ebert, do Partido Social Democrata, que tem como primeira grande tarefa impedir que a Alemanha se fragmente, em meio a várias revoltas locais.

Grande Depressão<sup>4</sup> na Europa, assim como um fator que avalancou a Grande Depressão nos Estados Unidos em 1929, ocasionando a maior crise econômica da história norte-americana.

Eric John Ernest Hobsbawm, historiador marxista britânico, reconhecido como um importante nome da intelectualidade do século XX, membro do Partido Comunista Britânico, aponta que uma das mais importantes consequências da globalidade da Grande Depressão foi uma relativa desarticulação da economia mundial (HOBSBAWM, 1994, p. 96). A queda acentuada dos fluxos de capital, mercadorias e força de trabalho rompeu com a tendência de contínua integração da economia mundial. Consolidou-se a tendência de redução do livre deslocamento internacional de mão de obra, já delineada desde a I Guerra Mundial (VICENTINO, 1994, p. 274).

Observamos ainda que as condições de vida derivadas do industrialismo favoreciam a queda nos valores dos salários pagos aos trabalhadores e provocavam desemprego em proporções alarmantes. Os setores artísticos incorporaram, à sua maneira, as diversas tendências e as turbulências sociais e políticas do período. O mundo sofreu grandes transformações e presenciou enormes avanços tecnológicos, que alteraram definitivamente a comunicação na sociedade (VICENTINO, 1994, p. 268-270).

Ao final de 1932, Franklin Roosevelt tornou-se presidente dos Estados Unidos e passou a criar oportunidades de emprego por meio de parcerias entre o

---

<sup>4</sup> A Grande Depressão, também chamada por vezes de **Crise de 1929**, foi uma grande depressão econômica que teve início em 1929, e que persistiu ao longo da década de 1930, terminando apenas com a Segunda Guerra Mundial. A Grande Depressão é considerada o pior e o mais longo período de recessão econômica do século XX.

governo, as empresas e os consumidores. Com investimento maciço em obras públicas, o governo empregou US\$ 4 bilhões (valor não corrigido pela inflação) na construção de usinas hidrelétricas, barragens, pontes, hospitais, escolas, aeroportos, entre outros. Tais obras geraram milhões de novos empregos e determinaram o fim dos estoques de gêneros agrícolas, como algodão, trigo e milho, para conter a queda de seus preços (VICENTINO, 1994, p. 270).

Em 1933, o presidente Roosevelt aprovou uma série de medidas conhecidas como New Deal<sup>5</sup>. Essas políticas econômicas também foram adotadas por Hjalmar Schacht na Alemanha. A partir desse momento, a maioria dos países atingidos pela Grande Depressão passou a se recuperar economicamente. Outros órgãos federais foram criados com o intuito de supervisionar reformas trabalhistas e financeiras. O Federal Deposit Insurance Corporation<sup>6</sup> foi criado, em 1933, com o objetivo de promover transações e comércio bancário. A Securities and Exchange Commission<sup>7</sup>, criada em 1934, regulava o comércio de bolsa de valores e evitava que acionistas comprassem ações que o órgão considerasse "perigosas". O National Labor Relations Board<sup>8</sup> foi criado em 1935, com o intuito de regular sindicatos e de proteger os trabalhadores e seus direitos. Ainda em 1935, um ato do governo norte-americano, o Act of Civil Security, passou a fornecer pensões mensais para aposentados, bem como ajuda financeira regular por um certo período de tempo para pessoas desempregadas. Por fim, em 1940, apesar dos programas

---

<sup>5</sup> O New Deal - ("novo acordo", ou "um novo trato") foi o nome dado à série de programas implementados nos Estados Unidos.

<sup>6</sup> Federal Deposit Insurance Corporation - Agência federal dos Estados Unidos cuja principal função é a garantia de depósitos bancários.

<sup>7</sup> A Securities and Exchange Commission - Comissão de valores mobiliários e câmbio.

<sup>8</sup> National Labor Relations Board - Conselho Nacional de Relações Trabalhistas é uma agência independente do governo dos Estados Unidos, acusada de realizar eleições para representação sindical e investigar e corrigir práticas trabalhistas injustas.

governamentais criados com a finalidade de reduzir o desemprego, cerca de 15% da força de trabalho norte-americana permanecia ociosa.

Ao contemplarmos os acontecimentos descritos nos Estados Unidos de 1901 a 1940, percebemos a influência que esses fatos exercem na compreensão da proposta de Chaplin no filme *Tempos modernos*.

### 1.3 O BRASIL DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

*Os homens são como as moedas;  
devemos tomá-los pelo seu valor, seja qual for o seu cunho.*  
Carlos Drummond de Andrade

Considerando o período de 1901 a 1940, há que se ressaltar fatos socioeconômicos ocorridos no Brasil, em especial no que tange ao poder econômico e à questão do declínio da exportação do café, da borracha, do algodão e do cacau.

Segundo Carlos Alberto Schneeberger,

No início do século XX, no Brasil, o mercado cafeeiro passou a sofrer dos efeitos danosos da superprodução e queda de preços. A elite cafeeira decidiu transferir para a nação o prejuízo que, por princípio, era seu. O país deveria se sacrificar em benefício dos produtores de café. Algumas nações latino-americanas (ex. Colômbia) tinham entrado no mercado internacional do café, fazendo o preço do café cair ainda mais. A forma encontrada pelos cafeicultores brasileiros para manter seu nível de renda foi a política da valorização do café, utilizando o aparelho estatal em seu próprio benefício. O meio mais comum era o governo desvalorizar a moeda. Assim, o produto em moeda estrangeira ficava mais barato e os produtores e exportadores obtinham mais moeda nacional pelo café exportado. Em compensação, os produtos importados ficavam mais caros para o consumidor brasileiro. Havia, conseqüentemente, inflação e alto custo de vida, afetando principalmente os pobres. Mesmo com todos esses artifícios cambiais, a situação para a cafeicultura era dramática. (SCHNEEBERGER, 2003, p. 275)

Em 1906, os presidentes dos estados de São Paulo (Jorge Tibiriçá), Minas

Gerais (Francisco Sales) e Rio de Janeiro (Nilo Peçanha) decidiram tomar medidas mais amplas para tentar salvar a cafeicultura. Reuniram-se em Taubaté e assinaram um convênio. Como explica Schneeberger,

o convênio de Taubaté, assinado em 1906, estabelecia um preço mínimo por saca a ser comprada pelos governos estaduais, para manter o equilíbrio entre a oferta e a procura; a compra seria feita com empréstimos externos; para pagá-los, bem como os juros, seria cobrada uma sobretaxa de três francos por saca exportada; haveria uma campanha publicitária no exterior para aumentar o consumo e, conseqüentemente, as exportações. (SCHNEEBERGER, 2003, p. 276)

O presidente do Brasil, Francisco de Paula Rodrigues Alves (1902-1906), embora se opusesse às decisões do convênio, não tinha força política para enfrentar os três estados poderosos: São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Além disso, os estados tinham autonomia para obter empréstimos externos. Ainda em 1906, o presidente Afonso Pena, sucessor de Rodrigues Alves, continuava a ser pressionado pelos estados dominantes. Continuou-se a plantar mais café e aumentar a exportação (SCHNEEBERGER, 2003, p. 275).

Embora enfrentando obstáculos, a industrialização obteve avanços importantes no Brasil com a chegada de imigrantes, principalmente da Europa e da Ásia (deles, 30% eram italianos). São Paulo recebeu muitos imigrantes (de Portugal, Espanha e Itália, principalmente) e em seu crescimento urbano observou-se o pioneirismo do desenvolvimento capitalista, a diversificação agrícola e o surto industrial (SCHNEEBERGER, 2003, p. 276).

Capitais se transferiram da área agrária para o setor industrial e a chegada de imigrantes impulsionou o mercado interno. A indústria se desenvolveu principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Muitos cafeicultores

investiram nos setores comercial e industrial.

A Primeira Grande Guerra (1914-1918) contribuiu largamente para o crescimento e a expansão da produção nacional brasileira. A crise na navegação dificultou a importação de manufaturados. Sendo assim, as indústrias já existentes expandiram sua capacidade produtiva e, paralelamente, novas indústrias foram instaladas (SCHNEEBERGER, 2003, p. 277).

Em 1914, São Paulo e Minas Gerais voltaram a se aliar politicamente e apoiaram o governo do mineiro Wenceslau Braz (1914-1918). Era a volta ao poder da política do “café com leite”<sup>9</sup>. Esse governo praticamente coincidiu com a Primeira Guerra Mundial. O novo presidente se fortaleceu devido à falta de adversários. Rui Barbosa<sup>10</sup> fracassara com sua campanha civilista e Pinheiro Machado<sup>11</sup> foi assassinado em 1915 (SCHNEEBERGER, 2003, p. 286).

Pelo fato de navios americanos terem sido torpedeados pelos alemães, o presidente Wenceslau Braz, apoiando-se na solidariedade continental, declarou guerra à Alemanha em outubro de 1917. A participação brasileira restringiu-se ao envio de alimentos e equipes médicas para os aliados, e patrulhamento do Atlântico Sul (BORIS, 1986, p. 284). Nesse governo, houve também a promulgação do primeiro Código Civil Brasileiro, obra do jurista Clóvis Beviláqua (ARRUDA, 1974, p.

---

<sup>9</sup> “Café com Leite” – foi uma política que visava à predominância do poder nacional por parte das oligarquias paulista e mineira, executada na República Oligárquica entre 1894 e 1930, por presidentes civis fortemente influenciados pelo setor agrário dos estados de São Paulo - com grande produção de café – e Minas Gerais – maior polo eleitoral do país da época e produtor de leite. [www.historiabrasileira.com](http://www.historiabrasileira.com)

<sup>10</sup> Rui Barbosa foi um polímata, organizador da República Brasileira, foi membro fundador da Academia de Letras, notabilizou-se pela defesa do princípio da igualdade dos estados brasileiros. Seu papel foi decisivo na entrada do Brasil na I Guerra Mundial.

<sup>11</sup> José Gomes Pinheiro Machado, político de grande influência na república velha (1889-1930), presidente do Partido Republicano Conservador.

374).

Em 1917, ocorreu no Brasil a primeira grande greve operária, no estado de São Paulo, liderada por anarquistas. Eles conseguiram paralisar o trabalho nas fábricas e o movimento se alastrou para o estado do Rio de Janeiro. As reivindicações trabalhistas foram parcialmente atendidas.

O presidente Epitácio Pessoa, representante, principalmente, da elite dos cafeicultores, governou no período imediatamente posterior à guerra, isto é, de 1919 a 1922, e combateu as greves operárias no Rio de Janeiro e em São Paulo, estados que lideravam as manifestações.

Na esfera política, em São Paulo, predominava o Anarcossindicalismo<sup>12</sup>, que, no período de 1917 a 1920, gerou prolongadas greves. Após esse período, porém, ocorre uma queda no movimento grevista, época também de eventos como a Revolução Russa (1917) e a fundação do Partido Comunista do Brasil (1922), no Rio de Janeiro.

Nesse período, destacam-se vários eventos. A revolta dos 18 do Forte de Copacabana – uma revolta tenentista ocorrida na cidade do Rio de Janeiro (capital do Brasil na época), em 5 de julho de 1922. Foi a primeira revolta tenentista da República Velha. Teve a participação de 17 militares e um civil. O objetivo da manifestação era o fim da República Velha e do domínio das oligarquias no poder. Os militares, principalmente de baixa patente, defendiam um sistema político democrático para o Brasil, um sistema eleitoral justo, ou seja, sem fraudes (compra de votos, falsificação de documentos e uso da violência nas eleições). Em 1924, um

---

<sup>12</sup> Anarcossindicalismo – é um movimento social de caráter anarquista, que se desenvolveu, principalmente, no começo do século XX.

movimento liderado por Luís Carlos Prestes contribuiu para disseminar os problemas do poder concentrador oligárquico da República Velha, culminando na Revolução de 1930. Projetou a figura de Prestes, que posteriormente entra no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Prestes foi chamado, por essa marcha, de Cavaleiro da Esperança na luta contra os poderes dominadores da burocracia e dos setores elitistas. A Coluna Prestes percorreu 24 mil quilômetros e teve 1.500 participantes até 1927. Esses movimentos estavam na esfera do tenentismo<sup>13</sup> e eram contra a política do governo. O autor destaca que nesse período existiu muita ação e pouca negociação (ARRUDA, 1974, p. 379).

Na mesma época, ocorreu também a Revolta da Chibata. Sob o comando de um marujo negro e analfabeto, chamado João Cândido, os marinheiros dos couraçados Minas Gerais e São Paulo organizaram um protesto. Tomaram o controle das embarcações e enviaram um telegrama ao presidente exigindo que os castigos fossem abolidos, os salários incrementados e uma folga semanal concedida a todos os marinheiros. Se não tivessem seu pedido imediatamente atendido, ameaçavam bombardear a capital (ARRUDA, 1974, p. 380).

No campo cultural, os destaques foram a fundação da Universidade do Brasil, sediada no Rio de Janeiro; a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência Nacional e, em São Paulo, a realização da Semana de Arte Moderna (1922), cujo objetivo era produzir uma arte identificada com os valores

---

<sup>13</sup> Tenentismo foi o nome dado ao movimento político-militar e à série de rebeliões de jovens oficiais de baixa e média patente do Exército Brasileiro no início da década de 1920, descontentes com a situação política do Brasil. Propunham reformas na estrutura de poder do país, entre as quais se destacam o fim do voto de cabresto, instituição do voto secreto e a reforma na educação pública. [www.suapesquisa.com/historiadobrasil/tenentismo](http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/tenentismo).

e anseios nacionais e populares.

Em 1929, ocorreu uma grande mudança com a quebra na bolsa de valores de Nova Iorque. O reflexo dessa quebra atingiu duramente o Brasil, as exportações caíram significativamente, gerando efeitos imediatos sobre a economia brasileira (ARRUDA, 1974, p. 304).

A Revolução de 30 instaurou, no Brasil, um novo modelo de desenvolvimento industrial e urbano. A adoção desse modelo foi estimulada pelos efeitos que o *crash* de 1929 teve no país, sendo um deles a derrubada dos preços do café e de outros produtos brasileiros para exportação. Segundo Luiz Koshiba,

Fatores que contribuíram para o desenvolvimento industrial a partir de 1930: o grande êxodo rural, devido à crise do café, o aumento da população urbana que foi constituir um mercado consumidor e mão de obra; a redução das importações em função da crise mundial. (KOSHIBA, 2004, p. 364)

Uma atividade de muitas indústrias que foram criadas desde a Primeira Guerra Mundial foi a montagem de peças produzidas e importadas do exterior; subsidiárias das matrizes estrangeiras. Porém o maior sucesso na industrialização ocorreu em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, definindo a grande concentração espacial da indústria, que permanece até hoje (KOSHIBA, 2004, p. 369).

Dessa forma, surgiu no Brasil uma maneira diferente de pensar, que objetivava a transformação do pensamento social, uma vez que a realidade das pessoas passava a ser completamente alterada com o advento de uma série de novas tecnologias voltadas para a produção nacional. Uma nova elite surgiu com a também crescente urbanização das cidades – uma burguesia industrial marginalizada pela política econômica do governo federal.

Paralelamente, acontecia a evolução da administração brasileira que, somente a partir do século XX, surgiu e apresentou um desenvolvimento de notável pujança e inovação, consequência de um crescimento acelerado e desordenado das empresas, que passaram a exigir uma administração científica capaz de substituir o empirismo e a improvisação.

A história da Administração no Brasil teve início em 1931, com a fundação do Instituto da Organização Racional do Trabalho (IDORT), que contava com o professor Roberto Mange, suíço naturalizado, na sua direção técnica. Em meados do mesmo ano, o Departamento Administrativo do Serviço Público, até hoje conhecido pela sigla DASP, foi fundado pelo Dr. Luiz Simões Lopes. Esse órgão criou a Escola de Serviço Público, responsável por enviar técnicos de administração aos Estados Unidos para a realização de cursos de aperfeiçoamento, com defesa de tese. Os conhecimentos e as ações desenvolvidas por esses especialistas, no seu retorno ao país, fez deles pioneiros da Administração no Brasil, como profissão. Novamente sob orientação do Dr. Lopes, em 1944, foi criada a Fundação Getúlio Vargas, mantenedora da Escola de Administração de Empresas de São Paulo (EASP) (ARRUDA, 1974, p. 381).

Alguns fatores que oportunizaram o desenvolvimento da Administração no Brasil foram, entre outros benefícios sociais, a implantação do salário mínimo e a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), pelo presidente Getúlio Vargas, o que o levou a ser reconhecido pela população de baixa renda como o "pai dos pobres" (KOSHIBA, 2004, p. 421).

Com base em dados históricos apresentados sobre os Estados Unidos e o Brasil de 1901 a 1940, procuramos delinear os panoramas político e sociocultural nos quais foram desenvolvidos os dois objetos de estudo deste trabalho. A "vivência"

dos fatos históricos apresentados influenciou as produções criativas de Drummond e Chaplin, respectivamente.

## 2 CINEMA E LITERATURA NO SÉCULO XX – EN PASSANT

### 2.1 LUZ, CÂMERA, AÇÃO

*O cinema não tem fronteiras nem limites.  
É um fluxo constante de sonho.*  
Orson Welles

Em 1º de novembro de 1895, um mês antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, sistema de projeção de filmes, num grande teatro de Vaudeville, em Berlim (MARCELO, 2006, P. 18).

No entanto, Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na empreitada cinematográfica, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade, além de criativa, lucrativa, ao vender câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora europeia de placas fotográficas, e o *marketing* fazia parte de suas práticas. Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se a seu *design*, muito mais leve e funcional.

Após a primeira amostra de produção cinematográfica, outros países, entre os quais Inglaterra, França, Alemanha, Espanha, Rússia e Dinamarca, interessaram-se pelo cinema de arte e contribuíram para seu desenvolvimento.

Para Chris Rodrigues,

cinema são imagens fotográficas em movimento, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade, criando a impressão de movimento. Por se tratar de uma arte baseada em imagens, e as imagens por si só podem ser suficientes para contar-nos uma história em termos dramáticos, apoia-se tecnicamente em outros elementos, principalmente no som, para atingir sua principal característica, que é a

necessidade de mostrar visualmente todo o contexto dramático da história para o espectador. (RODRIGUES, 2007, p. 13)

Destacou-se, no desenvolvimento de tecnologias para os filmes coloridos, o trabalho do inglês Edward Raymond Turner que, juntamente com o empresário Frederick Marshall Lee, em 1901 e 1902, desenvolveu um sistema de três cores. A invenção possuía um disco obturador adicional acoplado a uma câmera convencional, o qual tinha três filtros com as cores primárias e produziu o primeiro filme em cores que mostrava, entre outras coisas, três crianças brincando com girassóis, soldados marchando e aves de estimação, entre elas uma arara.



Figura 2 - Imagens do primeiro filme colorido 1902  
Fonte: <http://blogs.ne10.uol.com.br>

Com relação à linguagem cinematográfica de planos e movimentos, fazemos referência, em primeiro lugar, a um conjunto de sinais empregados em uma forma

de comunicação. Essa é a definição mais elementar de linguagem. Contudo, a linguagem cinematográfica somente veio a se consolidar 20 anos depois, entre 1914 e 1915, com *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*), de David Wark Griffith<sup>14</sup>, o primeiro cineasta a nomear e padronizar os enquadramentos e, por essa razão, é considerado, por algumas escolas de cinema, o pai da linguagem cinematográfica. Na verdade, a linguagem griffithniana não é a única utilizada no cinema e muitos cineastas simplesmente a ignoram em produções alternativas. Entretanto, é impossível negar que a linguagem de Griffith é extremamente simples de entender; que sua forma de trabalhar os planos de câmera, pela composição e o enquadramento, trouxe significativos avanços à estrutura narrativa. Criada em uma época em que o cinema ainda era mudo, a linguagem de planos e movimentos tem o importante papel de desenvolver uma narrativa visual compreensível a todos.

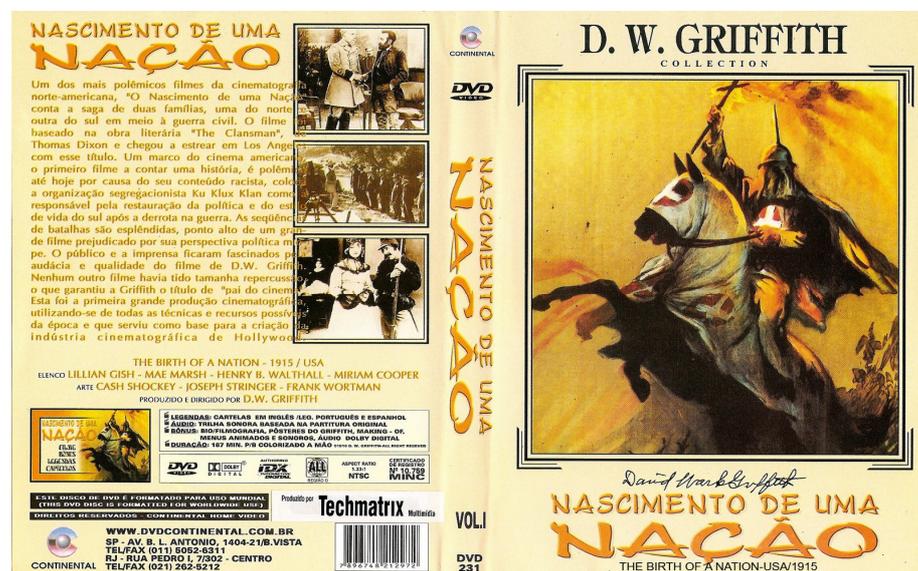


Figura 3 - Capa filme *Nascimento de uma nação*  
Fonte: [www.google.com/imagens](http://www.google.com/imagens)

A produção de cinema norte-americana concentrou-se em Nova Iorque, migrando, progressivamente, para a Califórnia, em virtude de vantagens geográficas

e de custo. Esse processo de migração viria a se acentuar em torno de 1914, consolidando Hollywood como o grande centro de produção cinematográfica. Assim, como consequência do início da Guerra e com o recesso do cinema europeu, a indústria norte-americana iniciou sua trajetória (MATTA, 2009, p. 45). O cinema nos Estados Unidos foi reconhecido como um reflexo ou indicador dos movimentos da cultura popular, pois produzia filmes em série e almejava o entretenimento. No entanto, a produção cinematográfica norte-americana é surpreendentemente muito mais abrangente e acessível que o cinema europeu. Chega até o público com maior facilidade, com linguagem mais simplificada e com uma narrativa mais emocionante, e nem por isso seus filmes são menos interessantes.

Segundo José Jobson Andrade Arruda,

Surge a “fábrica de sonhos” que é Hollywood, e com ela vêm artistas de enorme popularidade como: Mary Pickford, Theda Bara, Charles Chaplin, Rodolfo Valentino, dentre outros. (ARRUDA, 2004, p. 36)

A expressão “fábrica de sonhos” e não “de ilusões” indica que o cinema no início era um sonho, algo que se quer muito que aconteça e que alimenta a alma do espectador, e não um show de ilusões, pois a ilusão pode sugerir decepção.

Com o passar do tempo, o cinema deixou de ser uma série de registros do dia a dia e se transformou em esquetes cômicos, algo proveniente de teatro e com a linguagem muito semelhante à teatral. Aparentemente ambíguo, o cinema se mostrou apto a perpetuar esse turbilhão de novidades e a guardar a tradição.

Como destaca Vanessa Schwartz,

os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais. [...] Este [o cinema] terminou por ser mais do que apenas uma da série de novas invenções,

porque incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em vários aspectos da chamada vida moderna. (SCHWARTZ, 2001, p. 412)

A década de 1920 consolidou a indústria cinematográfica norte-americana e os grandes gêneros: *western*, policial, musical e, principalmente, a comédia – todos ligados diretamente ao estrelismo. Além disso, o tamanho e a qualidade do mercado interno dos EUA ajudaram a consolidar a supremacia de Hollywood. Um exemplo é o filme *O homem mosca* (*Safety-Last*, 1923), uma comédia romântica que sugere que cada um deve se salvar primeiro, mostrando assim algumas características da sociedade da época.



Figura 4 - Filme SAFETY-LAST! (*O homem mosca*), de 1923  
Fonte: [www.melhores.filmes.com.br](http://www.melhores.filmes.com.br)

Para estabelecer e aperfeiçoar a produção cinematográfica, no ano de 1927, foi projetado pela primeira vez o filme *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, marcando o nascimento do filme sonoro. Se, na técnica, surge a possibilidade de se produzirem filmes sonoros, na linguagem, o espetáculo *Show Boat* (1951) revoluciona a narrativa do gênero musical, amarrando intrinsecamente as letras à trama e inovando nas temáticas abordadas, incluindo conflito racial, alcoolismo, vício

em jogo e a inexistência de um final feliz (RODRIGUES, 2007, p. 17).



Figura 5 - Primeiro filme falado – *The Jazz Singer* (*O cantor de jazz*) 1927.  
Fonte: [www.sitedecuriosidades.com](http://www.sitedecuriosidades.com)

Sendo assim, a indústria cinematográfica americana torna-se cada vez mais acessível e sua popularidade, sem dúvida, deve-se à reprodução da realidade com a qual as pessoas se identificam. Além de produzir espetáculos, o cinema é também veículo de propaganda, de informação e de formação. Como meio de fascínio que é, o cinema foi utilizado eficazmente para a propaganda ideológica em diferentes ocasiões no mundo. Como exemplo, podemos citar a série de documentários *Por que nós lutamos* (*Why We Fight*), de 1942-1945, comissionada diretamente pelo governo americano e sob a direção de ninguém menos que o premiado com o

Oscar, Frank Capra<sup>14</sup>. Era uma tentativa de fazer documentários que ficassem à altura dos de Leni Riefenstahl<sup>15</sup> para a Alemanha nazista.

Stuart Hall argumenta que

no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2006, p. 47)

Dessa forma, verifica-se que, ao longo do século XX, o cinema passou de uma mera curiosidade à mais popular das artes, o veículo privilegiado da criação de ficções e de transmissão de sentimentos, conflitos e emoções, que condicionou comportamentos e estabeleceu padrões morais e civilizacionais nas sociedades ocidentais.

Voltemos, agora, ao que nos interessa neste trabalho: o cinema mudo. Aliás, é impossível falar de cinema mudo e não falar de Charles Chaplin – diretor, produtor e ator, que marcou época na história da arte mundial pelas características de seu humor e de sua ironia, características que nunca tinham sido vistas anteriormente. Podemos afirmar que Charles Chaplin iniciou uma revolução, um período de mudanças, de evolução no cinema.

Nascido em 16 de abril de 1889, no subúrbio de Londres, Charles Spencer

---

<sup>14</sup> Diretor de cinema, Frank Capra recebeu três Oscars de Melhor Diretor em 1934, 1936 e 1938, dois Oscars de Melhor Filme 1934 (co-produtor) e 1938 (produtor único), e um Oscar de Melhor Documentário em 1943. Também ganhou o Globo de Ouro de Melhor diretor em 1946. Foi presidente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de 1935 a 1939. (Wikipedia)

<sup>15</sup> Cineasta alemã da era nazista, renomada por sua estética. Suas obras mais famosas são os filmes de propaganda que ela realizou para o Partido Nazista alemão. (Wikipedia)

Chaplin teve uma infância complicada; talvez esse tenha sido o fator decisivo para que construísse a sua própria forma de interpretar o mundo e as relações vividas na época (PAM BROWN, 1991, p. 5). O universo artístico sempre fez parte da vida dele. Seu pai, artista do *music-hall*, abandonou a família quando o filho ainda era pequeno. Sua mãe, Lili Harley, era atriz de comédia, até que um grave problema de laringite a obrigou a abandonar os palcos e impulsionou Chaplin ao seu debute. Começava, assim, uma história artística que marcaria gerações (SIMÕES, 1986, p. 22). O primeiro contrato artístico de Chaplin foi aos oito anos, feito pela companhia de bailarinos Eight Lads. A felicidade trazida pelo contrato logo foi transformada em tristeza com a morte de seu pai e o internamento de sua mãe em um sanatório (BROWN, 1991, p. 8).

Como sua vida sempre foi marcada por altos e baixos, após enfrentar a dor da perda dos pais, Chaplin firmou seu primeiro contrato estável como ator, interpretando um mensageiro em uma versão de Sherlock Homes.

Em 1910, de acordo com registros de imigração, chegou à América do Norte. Em 1913, recebeu um telegrama que o convidava para uma reunião na sede da Keystone Comedy Film Company, onde recebeu sua primeira proposta para participar de filmes. O primeiro projeto do qual fez parte, em 1914, retratava a rotina de uma redação vivida por um personagem cômico. Participou, ainda, em um segundo filme, no mesmo ano. Chaplin foi orientado por Sennet, seu chefe, a se vestir de forma peculiar.

Pensei que poderia usar umas calças muito grandes e uns sapatos enormes, além de uma bengala e chapéu coco. Queria que tudo fosse contraditório: as calças folgadas, o paletó apertado, o chapéu pequeno e os sapatos enormes. Não sabia se deveria parecer velho ou jovem, mas quando me lembrei que Sennet tinha

pensado que eu era bem mais velho, coloquei um bigodinho que me daria alguns anos sem esconder a minha expressão. (CHAPLIN, 1965, p. 110)



Figura 6 - Imagem de Charles Chaplin  
Fonte: [www.google.com.br/imagens](http://www.google.com.br/imagens)

Esse traje satirizava as características básicas da vestimenta do *gentleman* britânico:

a bem da verdade, esses recursos forjaram um atributo de nobreza ao Carlitos/vagabundo. Era uma sátira do chamado “herói burguês vitoriano” e propunha o desafio de um sujeito sem nome, raízes, títulos ou posses misturar-se a uma sociedade composta de valores que lhe eram estranhos ou, até mesmo, incompatíveis. (SANCHES, 2012, p. 49)

Após ter filmado trinta e cinco longas-metragens em apenas um ano, a ambição e competitividade com outros diretores dificultavam sua relação com a Keystone. Assim, em 1915, firmou contrato com a produtora Essanay, cujas instalações eram em Chicago e São Francisco. Ela correspondeu às expectativas de Chaplin, impulsionando-o a se instalar em Los Angeles. Com sua equipe começando a se consolidar, o artista começou a dirigir seus filmes. Logo de início, percebeu uma lacuna existente no poder que a posição da câmera poderia exercer em seus filmes. Passou então a utilizá-la não somente preocupado com a questão psicológica, mas

também tornando-a parte essencial na articulação da cena, base de seu estilo cinematográfico.

Com relação a essa importância que a câmera tem na produção fílmica, Everton Luís Sanches, afirma que,

no início do filme, quando um grande relógio nos mostra a hora da entrada dos operários na fábrica, os enquadramentos se deslocam rapidamente para um amontoado de homens apressados, dirigindo-se a seus empregos e, num rápido corte e edição, esses trabalhadores foram substituídos por ovelhas e carneiros, numa alusão ao fato de que estamos trafegando nesse mundo sem uma clara definição de nossos rumos, seguindo as orientações de "pastores" que não conhecemos em grande parte dos casos. (SANCHES, 2013, p. 53)

O sucesso de Chaplin foi concretizado com o contrato selado com a Mutual, em 1916. Ele se comprometeu a entregar doze curtas-metragens de duas bobinas, entre as quais estão algumas de suas primeiras obras-primas: *No armazém* (1916), *Rua da Paz* (1917), *O balneário* (1917), *O emigrante* (1917). Atendendo à demanda para a produção dos curtas, a Mutual colocou um novo estúdio à disposição de Chaplin, o Lone Star. Assim, pôde trabalhar com liberdade.

Com o envolvimento dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial (1917), Chaplin utilizou o momento histórico para elaborar dois filmes: *O bonde* e *Nas trincheiras* (1918), ambos paródias à vida militar. Nessa mesma época, o artista uniu-se a Fairbanks, Pickford e a David Griffith para criarem a companhia United Artists, apesar de ainda ter compromissos com a First National.

O objetivo dessa nova companhia era romper com o monopólio de Hollywood, porém só puderam se dedicar inteiramente a esse projeto após Chaplin entregar nove curtas que ainda eram devidos de acordo com o contrato com a First National, entre eles: *Vida de cachorro* (*A Dog's Life*, 1918), *Os clássicos vadios* (*The*

*Idle Class*, 1921), *O peregrino (The Pilgrim)*, 1923).

Em 1921, decidiu realizar uma viagem para a Europa, onde conheceu importantes personalidades e se inspirou para escrever um livro, *Minha viagem ao exterior (My Trip Abroad)*, para contar sua experiência europeia. Com seu olhar crítico e aguçado, o cineasta incorporou à sua produção cenas cotidianas e histórias que se apresentavam a sua volta. Sua relação com Peggy Hopkins Joyce, uma moça milionária que contava a ele suas relações sentimentais, entre elas a de um jovem que se suicidou por sua causa em Paris, resultou no filme *A opinião pública* (1923), que marcou sua estreia oficial na United Artists (BROWN, 1991, p. 33).

*O cantor de jazz (The Jazz Singer)*, o primeiro filme falado, foi apresentado em outubro de 1927. Naquele momento, Chaplin percebeu que o cinema mudo tinha seus dias contados. Mesmo assim, opôs-se totalmente ao cinema sonoro (GOMES, 1986, p. 64). Ele deixou clara sua posição a respeito da novidade no cinema em uma entrevista cedida para a revista *Motion Pictures Herald*, na qual declarou: “[...] Detesto os *talkies*. Eles chegaram para destruir a arte mais antiga do mundo, a arte da ‘mímica’” (CHAPLIN, 1959, p. 210). Para mostrar sua indignação, Chaplin incorporou, ao filme *Luzes da cidade (The City Lights)*, 1931, uma partitura sonora composta por ele, porém vetou qualquer uso da palavra.

Depois do filme pronto, alugou uma sala de exibição em Nova Iorque e o manteve em cartaz por doze semanas. O ator tinha como principal objetivo, em seus trabalhos, defender as classes oprimidas. Tal postura ficou ainda mais intensificada depois da crise de Wall Street. “Eu não sou patriota. Como se pode tolerar o patriotismo, quando seis milhões de judeus foram assassinados em seu nome” (CHAPLIN, 1959, p. 210).

Assim, o cineasta “concretizou” algumas de suas inquietações em dois

longas-metragens realizados durante os anos 1930. O primeiro deles, *Tempos modernos*, um filme de 1936, em que seu famoso personagem, “o vagabundo”, tenta sobreviver em meio ao mundo moderno e industrializado.

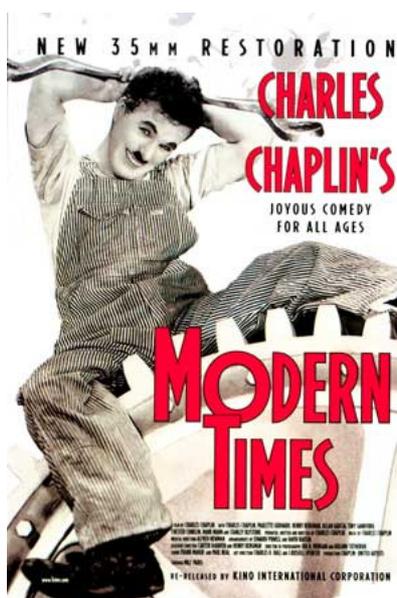


Figura 7 - Capa do DVD *Tempos modernos/Cena do Filme*, 1936.  
Fonte: [www.google.com.br](http://www.google.com.br)

Charles Chaplin criou a imagem-síntese desse período: aquela em que o operário Carlitos, enlouquecido com os movimentos repetitivos de sua tarefa, deixa-se levar pela esteira da máquina e é engolido por suas engrenagens. O filme faz várias críticas ao tratamento à classe trabalhadora e aos burgueses, donos dos meios de produção que "exploravam" a mão de obra. O patrão ficava em uma sala observando a produção e dava ordens ao capataz para ir aumentando a velocidade das máquinas, a fim de aumentar a produção. Chaplin critica o modo capitalista de produção: os operários trabalhavam com cargas horárias extensas, com obrigação de produzir sempre mais em condições subumanas. Até para ir ao banheiro, tinham que usar o cartão-ponto. As lutas por melhores salários, melhores condições de

trabalho e por uma carga horária menor eram constantes desde a Revolução Industrial.

O segundo filme, *O grande ditador* (1940), foi marcado por uma radicalidade ainda maior, por se tratar de uma caricatura de Adolf Hitler. Este foi um dos primeiros filmes que declararam guerra ao nazismo, o que dividiu a opinião de muitos espectadores quanto ao discurso defendido pelo protagonista do filme. Em países favoráveis ao nazismo, a exibição do filme foi vetada.

*O grande ditador* é outro clássico pela criatividade e ousadia do diretor. Em um período em que as artes “pisavam em ovos” e o cinema era limitado pelo cinema-propaganda-totalitário, ele produziu/dirigiu/atuou em um filme que até hoje pode ser considerado ousado demais.



Figura 8 - Cena do filme *O grande ditador*, 1940.  
Fonte: [www.google.com.br/images](http://www.google.com.br/images)

O enredo de *O grande ditador* é notável. O cineasta/ator explora o paralelismo da vida de dois personagens, ambos interpretados por Chaplin, que funcionam como caricatos cômicos das figuras centrais da época. Hynkel e o Barbeiro nunca se encontram, mas suas vidas estão interligadas, pois a vida de um

sempre acaba estando em jogo com as decisões do outro.

Defender argumentos humanitários foi motivo suficiente para que Chaplin se tornasse mal visto nos Estados Unidos, que nesse momento viviam uma guerra, em parceria com a União Soviética, contra a Alemanha. Segundo Mauro Wolf,

aquilo que se conhece sobre determinados assuntos influencia claramente as atitudes a eles referentes, assim como as atitudes em relação a determinados temas influenciam, naturalmente, o modo de estruturar o conhecimento em torno deles e a quantidade e a sistematização da nova informação que sobre eles se adquire. (WOLF, 1985, p. 16)

Apesar da situação desfavorável do cineasta nos Estados Unidos, ele ainda gravou alguns filmes no país, como *Monsieur Verdoux* (1946) e *Luzes da ribalta* (1952). Com a acusação de militância comunista, falta de patriotismo e suspeita de adultério, Chaplin utilizou o lançamento de *Luzes da ribalta* para voltar a morar em Londres com a sua família.

O artista ficou conhecido por sua versatilidade nas artes, o que fica evidente com relação ao filme *Luzes da ribalta*, no qual foi diretor, produtor, financiador, roteirista, músico, cinematógrafo, regente de orquestra, humorista, mímico, dançarino, poeta e ator.

Os últimos dois filmes de Chaplin foram produzidos em Londres: *A King in New York* (1957) no qual ele atuou, escreveu, dirigiu e produziu; e *A Countess from Hong Kong* (1967), que ele dirigiu, produziu e escreveu. O último filme foi estrelado por Sophia Loren e Marlon Brando, e Chaplin fez uma pequena ponta no papel de mordomo, sendo essa a sua última aparição nas telas. Ele também compôs a trilha sonora de ambos os filmes, assim como a canção-tema de *A Countess from Hong Kong*, "This is My Song", cantada por Petula Clark, que chegou a ser a canção mais

popular do Reino Unido na época do lançamento do filme.

Chaplin também escreveu sua autobiografia, entre 1959 e 1963, intitulada *Minha vida*, publicada em 1964. O artista planejara um filme intitulado *The Freak*, que seria estrelado por sua filha, Victoria, no papel de um anjo. Segundo Chaplin, ele havia concluído o roteiro em 1969 e foram feitos alguns ensaios de pré-produção, mas foram interrompidos quando Victoria se casou.

De 1969 até 1976, juntamente com James Eric, Chaplin compôs músicas originais para seus filmes mudos e depois os relançou. Compôs a música de seus outros curtas-metragens da First National: *The Idle Class* (1971), *Pay Day* (1972), *A Day's Pleasure* (1973), *Sunnyside* (1974) e dois longas-metragens, *The Circus* (1969) e *The Kid* (1971). O último trabalho do artista foi a trilha sonora para o filme *A Woman of Paris* (1923), concluída em 1976, época em que ele estava com a saúde extremamente frágil.

Apesar de tudo isso, ainda viveu o suficiente para receber vários prêmios. Recebeu dois Oscars nos Estados Unidos e resolveu voltar para o país após estreitar seus laços com os americanos. Foi lá que Chaplin subiu ao palco pela última vez, sendo aplaudido por vários minutos. Três anos mais tarde, foi nomeado cavaleiro do Império Britânico, pela rainha da Inglaterra.

Em 25 de dezembro de 1977, depois de ter realizado mais de oitenta filmes, morreu dormindo, aos oitenta anos.

## 2.2 MODERNISMO NO BRASIL E DRUMMOND

O objetivo deste capítulo é fazer um breve histórico sobre o Movimento Modernista, que teve grande influência na cultura e sociedade brasileiras, e mostrar

a relevância da contribuição do escritor Carlos Drummond de Andrade na literatura brasileira do início do século XX.

O Movimento Modernista teve início por volta do final do século XIX. Os escritores que vieram a ser chamados de modernistas queriam que seus leitores olhassem o mundo com outros olhos, aceitassem a renovação das artes e percebessem as consequências da industrialização. No Brasil, no início do século XX, acontecia o crescimento industrial de São Paulo, com a chegada de imigrantes, e a necessidade de abastecer o comércio europeu. Nesse período, surge o modernismo brasileiro, marcado por profundas mudanças históricas que afetaram o comportamento sociopolítico da época. Surgiram os primeiros movimentos sindicais e o reconhecimento das diferenças entre a alta burguesia e o proletariado.

Várias características tornaram-se marcantes na virada do século XIX para o XX, com ênfase às rupturas e mudanças, ao abandono das heranças do Parnasianismo, resultando numa revolução das artes plásticas, da literatura, do *design*, etc.

No sentido mais restrito, “modernismo” indica os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século e que até recentemente predominaram nas várias artes. As características básicas do modernismo podem ser resumidas como: reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza paradoxal, ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado. (FEATHERSTONE, 1995, p. 25)

No Brasil, o Modernismo tem seu marco inicial com a realização da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O grupo

de artistas, formado por pintores, músicos e escritores, era influenciado pelas vanguardas europeias. Essas correntes europeias incluíam, na literatura, as reflexões dos artistas sobre a realidade social e política existente. Por este motivo, o movimento artístico “Semana de Arte Moderna” é o ápice desse processo, pois visava à atualização das artes e a sua identidade nacional, trazendo uma reflexão sobre a realidade sociopolítica brasileira do início do século XX.

Segundo Alfredo Bosi,

A Semana de Arte Moderna foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a I Guerra vinham se firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural”. A necessidade de consolidar a nova estética, de definir seus rumos, de romper com os padrões literários do passado conferiu ao Modernismo da primeira fase um alto grau de radicalismo. Mário de Andrade afirmou, a respeito da violência com que se processou a ruptura com o passado: "(...) se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista. Isto é, o seu sentido verdadeiramente específico. Porque, embora lançando inúmeros processos e idéias novas, o movimento modernista foi essencialmente destruidor". (BOSI, 1975, p. 331)

Alfredo Bosi afirma que o Modernismo, como movimento ou como escola literária, apresenta diferentes facetas. Não se pode caracterizá-lo de maneira única, na medida em que havia grupos opostos que tentavam, cada qual, definir a arte moderna. No entanto, além da ampla possibilidade temática e da valorização nacional, os modernistas buscavam renovar esteticamente a arte, conferindo-lhe diversidade de ritmo e de criação (BOSI, 1975, p. 331-343).

Dividido em três fases principais, a literatura moderna reúne características inconfundíveis como a liberdade de expressão, contextualização e inclusão do cotidiano, da linguagem coloquial e de novas técnicas de escrita. Com o novo estilo

moderno, as normas e parâmetros da criação artística do século XIX são abandonados. Os autores da modernidade passam a valorizar o retrato da vida cotidiana. A vida burguesa sai do cenário artístico.

Nos anos de 1920 a 1930, tem início a primeira fase do Modernismo. Pode-se caracterizá-la por um compromisso com a renovação estética, com uma releitura da história e da literatura brasileiras. A linguagem literária tenta romper com o tradicional, visando à liberdade formal, à valorização do cotidiano, à reescritura de textos do passado.

A essa primeira geração, também convencionalmente denominada “heroica”, coube, portanto, estabelecer os novos paradigmas de arte. Assim, a missão a que seus autores se propunham era solapar os alicerces da arte acadêmica tradicional “importada” da Europa ao longo dos anos, numa postura carregada de iconoclastia e que pretendia ser a origem da verdadeira arte brasileira.

Dentre os poetas que fizeram parte dessa primeira geração do Modernismo no Brasil, destacam-se: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Raul Bopp, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida.

Na segunda fase, de 1930 a 1945, também chamada de fase da consolidação, a prosa ganhou espaço e a poesia, novos contornos. A poesia não mais apresentava o caráter experimental e irreverente do primeiro momento. Os autores desta segunda fase recusaram o poema-piada e voltaram-se a temas e técnicas mais elaboradas que exigiam maior profundidade e complexidade de pensamento. Mais madura e muito mais comprometida com o momento social que o país atravessava, a poesia ampliou temas da fase anterior, além de inaugurar novas preocupações, que se revelaram na tendência religiosa, social e metafísica.

Alguns críticos consideram, como marco inicial desta segunda fase poética,

o livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade (1930), um dos mais importantes poetas brasileiros (MIGUEL, 1986, p. 243).

a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a "semelhança" de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem. (BOSI, 1977, p. 23)

Definiu-se que a terceira fase do Modernismo, também conhecida por alguns autores como Pós-modernismo, teve início em 1945. Nesse período, a prosa dá continuidade às três tendências da segunda fase, que são a prosa urbana, intimista e regionalista, com certa renovação formal. A poesia, então, conta com os poetas da fase anterior, que estavam em constante renovação.

O Modernismo e suas contribuições atingiram níveis diferentes de rupturas, transformando a sociedade de modo diverso: alguns artistas tiveram um destaque e lutaram com mais afinco por seus ideais; outros, porém, permaneceram na superfície dessa transformação. A radicalidade, se podemos nos expressar assim, se resumia ao fato de ter alcançado seus objetivos tanto no âmbito estético, quanto no âmbito sociopolítico, pois os escritores não desistiram de uma visão autônoma, crítica e contrária ao partido daquela época.

O Modernismo já estava incorporado em uma dinâmica às práticas literárias brasileiras e, com isso, os modernistas de 1930 estavam mais direcionados ao drama do mundo e ao capitalismo. A Semana de Arte Moderna foi, como dissemos anteriormente, um marco fundamental modernista, mas após essa semana houve um rompimento com o academicismo literário, entre outros. Por ter sido alvo de

muitas críticas, a Semana só conseguiu adquirir importância ao inserir suas ideias ao longo do tempo, através da Revista Antropofágica e outros movimentos.

Drummond, em suas poesias, reflete os problemas do mundo, a dor de um povo que vive sob regimes totalitários da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria; nega formas de fuga da realidade, volta-se para o momento presente, registrando a realidade cotidiana e os acontecimentos do momento.

A consequência desse posicionamento autônomo foi que o autor não se deixou levar pelo ufanismo, nem pela repulsa cega dos padrões questionados, o que mostra uma atitude madura, apesar de revolucionária. Enquanto alguns vanguardistas insistiam numa atitude de pura revolta contra Portugal, por exemplo, Mário de Andrade em momento algum, a não ser logo no início, pensou em construir uma literatura brasileira sem qualquer tipo de influência ou diálogo com o passado ou com a literatura universal.

Eneida Maria de Souza, doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Paris, na França, lembra a atitude do autor diante da cultura da metrópole, aquela que será muito bem elaborada pela Antropofagia: “[...] o ‘esquecimento’ da cultura imposta pela metrópole seria o antídoto eficaz a ser utilizado na luta a favor da independência cultural, pela desobediência do colonizado frente à marca registrada das ideias e modelos do colonizador. Esse esquecimento não implicaria, evidentemente, a destruição de uma memória acumulada, mas a prática de transgressão e releitura dos modelos” (SOUZA, 2010, p. 56).

Dessa forma, por mais que o Modernismo tenha chegado a um estágio de diluição dos padrões estéticos, como conclui melancolicamente Álvaro Lins na década de 1960, chegando ao “abandono do brasileirismo que vinha caracterizando a nossa literatura desde o advento do movimento modernista” (LINS, 2010, p. 23),

não se pode negar que muitos valores cultivados pelo movimento foram incorporados à literatura e à crítica brasileiras, ou pelo menos a uma parcela dessa produção.

Vários de nossos autores foram capazes de criar uma literatura brasileira peculiar, original e, ao mesmo tempo, universal – literatura livre de clichês e maneirismos regionalistas. Podem ser citadas, como exemplo do que acabamos de afirmar, obras literárias como as de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Graciliano Ramos. Entre as produções críticas, também houve êxito na busca por uma consciência aprofundada da linguagem. Estudos como os de Antonio Candido e Álvaro Lins, por exemplo, conseguiram incorporar as exigências modernas da crítica literária e deixaram contribuições de vulto para a sistematização da literatura brasileira.

Álvaro Lins, ao apreciar a poesia brasileira de seu tempo, elege Carlos Drummond de Andrade como poeta maior, aquele que representava a verdadeira poesia moderna brasileira, por ter reunido as duas características que ele considerava fundamentais: a conjugação de uma verdadeira substância poética com a sua forma correspondente. Para o crítico, cada um dos poemas de Drummond traduzia um sentido, “um golpe de vista no interior das coisas, a surpresa de uma revelação” (LINS, 2010, p. 29).

Carlos Drummond de Andrade nasceu na cidade de Itabira, Minas Gerais, em 31 de outubro de 1902. Na infância, frequentou o internato do Colégio Arnaldo, da Congregação do Verbo Divino, em Belo Horizonte, onde conheceu seus companheiros de atividade política e intelectual, e, mais do que isso, seus amigos: Gustavo Capanema e Afonso Arinos de Melo Franco (BARBOSA, 1980, p. 5). Problemas de saúde o obrigaram a abandonar a escola e passou a ter aulas

particulares com o professor Emílio Magalhães.

Em 1918, matriculou-se no Internato Anchieta, em Nova Friburgo, de onde um ano depois foi expulso, após um incidente com o professor de português. Foi um fato determinante na formação do homem e na carreira intelectual.

Foi jornalista, ainda como aluno do segundo ano ginasial, no Colégio dos Jesuítas, com contribuições para o jornal escolar *Aurora Colegial*. De fato, são simples redações escolares, marcadas pelo desejo de vir a ser escritor.

Graças a seu irmão, em 1918, o poeta tem seu poema em prosa “Onda” publicado, à sua revelia, na revista *Maio de Itabira*.

Iniciou a carreira de escritor como colaborador do *Diário de Minas*, que aglutinava os adeptos locais do incipiente movimento modernista mineiro, fornecendo colaborações regulares para o *Diário de Minas* e para as revistas *Ilustração Brasileira*. Em 1921, publicou seus primeiros trabalhos na seção “Sociais” do *Diário de Minas*. Em 1922, recebeu, como ficcionista, o primeiro prêmio merecido pelo conto “Joaquim do telhado”, publicado na *Novella Mineira*, de Belo Horizonte, no número de setembro-outubro (BARBOSA, 1980, p. 15).

A ebulição modernista, que caracteriza a vida da intelectualidade brasileira, chega às terras mineiras. Em 1925, Drummond funda, juntamente com Martins de Almeida, Emílio Moura e Gregoriano Canedo, *A Revista*, órgão modernista de que saem três números e onde o grupo mineiro pretende e propõe a reformulação dos padrões estético-literários brasileiros.

Em 1926, por iniciativa de Alberto Campos, Drummond volta a Belo Horizonte, para ocupar o cargo de redator e, logo em seguida, o de redator-chefe do *Diário de Minas*.

Em 1928, o poeta se torna “pedra de escândalo”, quando na *Revista de*

*Antropofagia*, de São Paulo, publica, em julho, seu poema “No meio do caminho”. Diz o cronista falando do poeta: “(...) sou autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo”.

Em 1929, o poeta se torna oficial de gabinete do órgão e deixa o seu trabalho no *Diário de Minas*, passando a escrever para o jornal *Minas Gerais*, onde assina crônicas com os pseudônimos Antonio Crispim e Barba-Azul. A partir daqui, o poeta, o jornalista e o servidor público passaram a dividir seu tempo em múltiplas atividades. Ainda em 1929, o poeta lança seu primeiro livro: *Alguma poesia*, com poemas marcados por ironia, sarcasmo, humor. Há, até mesmo, uma poesia-piada. Nesses poemas, Drummond rompe com os preceitos da gramática e da retórica e volta à espontaneidade, à busca de síntese e à amplitude temática.

Em 1931, o secretário de Interior e Justiça de Minas, Gustavo Capanema, velho amigo de Drummond, convida o escritor para integrar seu gabinete. O poeta aceita, mas nunca deixa de escrever.

Em 1934, vem a público, pela segunda vez, com o livro *Brejo das almas*. Neste ficou evidenciado o conflito Eu X Mundo. O conflito entre a província e a metrópole, sendo a província Minas Gerais e a metrópole, o Rio de Janeiro. O poeta utiliza Minas Gerais para enaltecer o mundo, canta Minas Gerais em contratempo ao gauchismo do Rio, cidade onde Drummond se sentia deslocado.

Paralelamente, recebe um novo convite de Capanema, que é agora ministro da Educação e Saúde, o qual oferece a Drummond a chefia de gabinete no seu ministério.

Em 1940, publicou o livro *Sentimento do mundo*, que é seu terceiro trabalho poético. Os poemas deste livro foram produzidos entre 1935 e 1940, tendo um total de vinte e oito poemas. Neles encontra-se o olhar crítico e político do poeta sobre o

mundo à sua volta.

Drummond aborda assuntos do dia a dia, contando com uma dose de pessimismo e ironia diante da vida. A história, por sua vez, também se faz presente na poética drummondiana. Com a imposição do Estado Novo de Getúlio Vargas e o crescimento do nazi-fascismo, percebe-se no poeta a luta, a contestação pela palavra, contra as atrocidades que o mundo parecia aceitar.

Para demonstrar tais características, propomos possíveis leituras dos seguintes poemas: “Confidência de Itabirano”, “Congresso Internacional do Medo” e “O mundo grande”.

No poema “Confidência do Itabirano”, os objetos escolhidos do mundo empírico, citados por Drummond, remetem ao universo de sua memória, falam da sua origem e de seu passado, inserem-no em um grupo social e causam dor e sofrimento. A busca pelo autoconhecimento, por exemplo, leva o poeta constantemente a repensar seu papel e o de seus familiares na sua formação.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval  
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
este orgulho, esta cabeça baixa...  
Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público.  
Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
Mas como dói!. (DRUMMOND, 2012, p.10)

O poema “Congresso Internacional do Medo”, que pertence à segunda fase da poética drummondiana, é estruturado em uma única estrofe de 11 versos sem rimas externas, no qual a eminência do sentimento do medo se faz presente pelo

“eu-lírico” que decide fazer um “congresso” para anunciar o medo. O próprio título demonstra que o sentimento de medo pertence ao mundo como um todo, ou seja, é universalizado. O medo está prevalecendo em vários lugares e em várias ações, sentimento este que gera desequilíbrio, angústia, dúvida, insegurança e serve, paradoxalmente, como verdadeiro pai e seguidor, devido ao contexto social da época.

[...] o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,  
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas  
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,  
depois morreremos de medo  
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas. (DRUMONND,  
2012, p. 20)

Já em “O mundo grande”, os versos iniciais comparam o eu com o mundo, situação típica da poesia modernista das primeiras décadas do século XX. O desejo do poeta de transformar o mundo é também o desejo de modificar a si próprio. Utilizando o poema como ferramenta, ele reafirma sua esperança e luta por um mundo novo.

Não, meu coração não é maior que o mundo.  
É muito menor.  
Nele não cabem nem as minhas dores  
Por isso gosto tanto de me contar  
Por isso me dispo,  
Por isso me grito,  
Por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias. (DRUMMOND,  
2012, p. 45)

Nesse poema, o mundo cresce entre o “amor e o fogo”, entre “a vida e o fogo”, cresce todos os dias entre os homens; há esperança por trás de tanta

maldade e sofrimento. Mas ele agora sabe que todos nós precisamos uns dos outros para criar uma vida futura mais melodiosa e agradável e fazer renascer as cidades submersas, onde nós poderemos fechar os olhos e esquecer, para somente escutarmos a água calma batendo nos vidros, escorrendo nas mãos e inundando tudo de verdades e vidas futuras.

A melancolia e a crítica atuam como operadores textuais que instauram tensão entre a obra literária e o processo histórico, ao promover uma espécie de dialetização entre o lirismo e a reflexão sobre o mundo à sua volta, tendendo para um olhar crítico e significativamente político, entre o individual e o coletivo, e entre o passado e o presente. Sob essa perspectiva, a poesia melancólica de Drummond permite a compreensão da arte não como dimensão atemporal, pura expressão de um eu, ou mera referencialidade do mundo externo, mas como instância em conflito com a ordem empírica, da qual ela é enformada e sobre a qual incide como reflexão crítica. (VASCONCELLOS, 2009, p. 188)

Em março de 1945, Drummond pediu demissão do Ministério da Educação para “militar” contra Vargas. Mas já no mês seguinte começou a se questionar sobre a relação entre a liberdade individual e a orientação dos partidos políticos. No mesmo ano, enquanto escrevia para a *Tribuna Popular*, colaboração que duraria apenas cinco meses, atuou no conselho do jornal, de orientação esquerdista. Percebeu então, que muitas matérias eram editadas sob orientação dos princípios do Partido Comunista (PC). Além disso, ficou claro para ele que as decisões do jornal, tomadas durante as reuniões de pauta, eram arbitrárias e influenciadas por membros do Partido Comunista.

Nesse mesmo ano, o poeta publicou *A rosa do povo*, livro que o tornou um dos maiores poetas do Modernismo (junto de Bandeira e João Cabral), afastando do lugar nobre de nossa literatura o melodrama, a emoção desbragada, descontrolada

que por muito tempo imperou. Dessa forma, vai se mostrar um eu-lírico discreto ao sentir o seu círculo e o seu mundo até mesmo quando é feito sob a perspectiva da ironia.

Na década de 1950, a poesia de Drummond tomou novos rumos. O período crítico de guerras, ditaduras e medo tinha passado. O mundo vivia então a Guerra Fria e o poeta acumulava o desencanto de sua aventura política pela poesia. A partir de *Claro enigma* (1951), a criação poética de Drummond começou a seguir duas orientações: de um lado, a poesia reflexiva, filosófica e metafísica em que, com frequência, apareceram os temas da morte e do tempo; de outro, a poesia nominal, com tendências ao concretismo.

A produção poética de Drummond, das décadas de 1970 e 1980, deu amplo destaque ao universo da memória. Nela, ao lado de temas universais, são retomados e aprofundados certos temas que nortearam toda a obra do escritor, tais como a infância, Itabira, o pai e a família.

Alvo de admiração irrestrita, tanto pela obra quanto pelo seu comportamento como escritor, Carlos Drummond de Andrade morreu no Rio de Janeiro, no dia 17 de agosto de 1987.

### 3 UM OLHAR SOBRE A INTERMIDIALIDADE

Dentro dos estudos literários, o conceito de intermedialidade amplia as pesquisas dos estudos culturais, pois permite que as artes e as mídias sejam apreendidas como “textos” que se inter-relacionam. Clüver afirma que a combinação de artes e mídias, bem como o termo intermedialidade, já são de uso corrente. “A combinação de ‘artes e mídias’, com a qual já nos deparamos, bem como o termo ‘intermedialidade’, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional” (CLÜVER, 2008, p. 18). A arte e a literatura contemporâneas estão marcadas por um intenso interesse intermediário, havendo um crescente número de pesquisas nesse campo, tendo ou não o termo “intermedialidade” atrelado a elas.

#### 3.1 INTERMIDIALIDADE

Embora o termo intermedialidade já existisse na Antiguidade grega, a relação entre artes ou mídias despontou com pujança somente em meados do século passado. No início, por meio de estudos acadêmicos na área de comunicação, os estudos intermediários passaram a fazer parte do universo teórico que as humanidades se habituaram a designar por “reflexão fundamental”, aplicações e estudos de casos.

Segundo Jürgen Müller,

intermedialidade não é um conceito acadêmico completamente novo, mas uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes. Poderia ter sido concebido como uma resposta à herança acadêmica e institucional de nossas universidades no século XIX e como ponto de partida para um reposicionamento de estudiosos e pesquisas correspondentes numa situação de declínio do mundo acadêmico. (MÜLLER, 2012, p. 82)

O termo “intermedialidade” é um termo “guarda-chuva”, sendo associado a diferentes atributos e delimitações. O debate sobre a intermedialidade caracterizou-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas. Um número significativo de abordagens críticas valem-se desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações. Como corrobora Irina O. Rajewsky,

ademais, uma grande quantidade de termos relacionados têm surgido no discurso sobre a intermedialidade, definidos e usados numa variedade de modos (por exemplo, multimídia, plurimedialidade, cross-mídia, inframedialidade, convergência midiática, integração de mídias, fusão de mídias, hibridização). (RAJEWSKY, 2005, p. 2)

Rajewsky divide as práticas intermediárias em três grupos fenomenológicos, qualitativamente diferentes entre si, nos quais é possível enquadrar a maioria dos casos de cruzamento de fronteiras entre mídias nos processos comunicacionais. O primeiro grupo diz respeito aos fenômenos de intermedialidade nos quais ocorre a transposição (ou transformação) midiática. São os casos de traduções realizadas de um meio ao outro e busca, na mídia onde há adaptação, os elementos que correspondam ao da mídia original na reconstrução (ou recriação) de determinado “texto”. Trata-se de uma concepção genética de intermedialidade, que se dá embasada na produção.

Ao contrário da tradução interlinguística, esse tipo de transposição, lido como tal, não funciona como substituto do texto-fonte: a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças. (CLÜVER, 2011, p. 19)

O segundo caso de intermedialidade é “intracomposicional” e refere-se às combinações de mídias, às formas multimídias ou hibridações propriamente ditas, em que há a participação de mais de uma mídia – envolvidas, com seus aspectos materiais em diferentes níveis e formas de negociações – não apenas no processo de formação genética das configurações midiáticas, mas também na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica. A terceira categoria se refere à intermedialidade no sentido de referências intermidiáticas, a exemplo das referências, num texto literário, a certo filme ou pintura.

Claus Clüver, em seu texto “Intermedialidade e estudos interartes” (1993), classifica como “transposição intermidiática” a adaptação de textos para uma mídia diferente, a qual transfere elementos do texto-fonte para o texto-alvo no processo. Desta forma, narrativas são adaptadas para o palco, dramas para ópera.

Outro aspecto que Clüver apresenta é a distinção entre textos multimídias e textos mixmídia. Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, composto de mídias diferentes, enquanto um mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançaram coerência ou autossuficiência fora daquele contato. Textos puramente multimídias são relativamente raros. A ópera, enquanto modelo textual, é multimídia, enquanto a encenação e a apresentação são uma mescla de elementos multimídias e mixmídia (CLÜVER, 1993, p. 218).

Walter Moser, em seu ensaio “As relações entre artes: por uma arqueologia da intermedialidade”, utiliza esse conceito de maneira exploratória, enfatiza o cruzamento de mídias dentro da produção cultural contemporânea e questiona a origem dessa relação para uma arqueologia da intermedialidade (MOSER, 2006, p. 42).

Müller afirma que os estudos de intermedialidade se abrem para o amplo espectro das questões que envolvem mídia e realidade, mídia e história, mídia e política, mídia e tecnologia, mídia e corpo (MÜLLER, 2006, p. 46). Sendo assim, na leitura das mídias, a história e a política se fazem presentes e reais.

Thaís Flores Nogueira Diniz (2005) corrobora o conceito de inter-relações entre mídias, num sentido mais amplo, o qual inclui como fontes outros produtos além de traduções de obras literárias para o cinema.

Como o conceito de texto não se restringe apenas a formas verbais, podemos ainda dizer que, ao nos relacionarmos com um texto, esta relação se dá pela configuração de uma mídia, cuja performance emite signos (configurados por essa mídia). Essa definição expande o nosso conceito de hipertexto, para abranger também textos concebidos em outras mídias. Em analogia, portanto, chegamos a um novo conceito, o de hipermedialidade, definido como a relação que une o texto hipermediático a um texto anterior, o texto hipomidiático, do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. (DINIZ, 2005, p.13)

Esses vários conceitos apresentados e a diversidade terminológica que designa a recriação de um texto em outra mídia ou a leitura crítica que envolve mais de uma mídia servem para demonstrar que a intermedialidade é percebida de várias maneiras diferentes. Rajewsky e Glüver são dois dos estudiosos mencionados que apresentam uma distinção que nos interessa neste trabalho e, portanto, gostaria de resgatá-la ao finalizar este subitem. Ambos falam de “transposição intermediática”. Essa transposição implica na releitura ou recriação de um “texto” em outra mídia. Isso não ocorre nos objetos de estudo desta dissertação. O que ocorre é a utilização de uma temática semelhante em duas criações coetâneas em mídias diferentes. Considerando-se a abrangência do conceito de intermedialidade, podemos nos apropriar do termo para a leitura do filme de Chaplin em relação ao poema de Drummond e vice-versa, tendo como foco a temática explorada pelo cineasta e pelo poeta. Como iremos tratar de um filme e a terminologia da crítica cinematográfica nem sempre é conhecida dos leitores de textos, falaremos sobre ela antes de nos

voltarmos para o filme e o poema.

### 3.2 LINGUAGEM FÍLMICA

O elemento fundamental da linguagem cinematográfica é a imagem e existem, pelo menos, duas percepções da mesma: a primeira a vê como uma representação do “realismo instintivo”, e a outra do fragmento da realidade, apreendido em momentos posteriores (MARTIN, 2003, p. 27). A imagem fílmica desperta no espectador um sentimento de realidade em muitos momentos, suficiente para suspender a descrença de o que aparece na tela é apenas uma ilusão. A crença na “realidade” das imagens revela-se pelas reações mais elementares, como a identificação com as personagens de um filme. Para Chris Rodrigues, cinema são imagens, captadas por uma câmera bastante semelhante a uma câmera fotográfica, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade (vinte e quatro fotografias por segundo). Essa é a descrição técnica do cinema e não a expressão artística do cinema (RODRIGUES, 2007, p. 13).

Destacamos neste item também o termo “diegese”, que é de origem grega e foi retomado pelos estruturalistas franceses para designar o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo certos princípios cronológicos. A diegese fílmica é uma ação temporal e existirá sempre que ocorrer uma mudança no tempo estrutural do filme. As diegeses podem ser curtas ou longas: as curtas determinam pequenas supressões no tempo fílmico e dificilmente são mensuráveis pelos espectadores. As longas determinam passagens de dias, semanas, meses, anos ou até mesmo décadas e séculos.

Entendemos, sobretudo, por linguagem fílmica cinematográfica os termos técnicos utilizados pelos que trabalham no cinema. Como em outras linguagens, a

linguagem fílmica também possui uma estruturação técnica e, segundo Rosália Duarte, em seu livro *Cinema e educação*, são elas: câmera, iluminação, som e montagem ou edição (DUARTE, 2002, p. 3).

Assim, antes de analisarmos um filme, precisamos conhecer qual é o papel que os recursos cinematográficos (efeitos especiais, câmera, plano, cena, corte, *travelling*, etc.) exercerão na produção fílmica. A projeção na tela tornou “quase tudo” possível – voar, caminhar sobre as águas, erguer a mais pesada das rochas e até parar no tempo. Muitas são as possibilidades criativas dos diretores de cinema e especialistas em efeitos especiais. A utilização da computação gráfica, além de colaborar na execução do “impossível”, auxilia também na redução de custos, possibilidade de controle total das condições de iluminação de ambientes.

Um dos efeitos especiais, utilizado há várias décadas no cinema, é realmente a capacidade de voar. O ator é suspenso por um cabo e o *camera-man* grava os movimentos como se o ator estivesse, de fato, voando. O fundo é composto por uma tela azul ou verde, chamada de Chroma Key. Essa cor é escolhida por ser de fácil contraste na edição de vídeo. Em seguida, depois de capturadas as imagens, os cabos que suspendem o ator são apagados e o fundo é aplicado. O resultado, quando feito de maneira profissional, é convincente.

Outro efeito especial é chamado de *Bullet Time*. O efeito surgiu com grande destaque no filme *Matrix* (2003). Sua criação é muito mais um trabalho de física e engenharia do que uma arte propriamente dita. Inicialmente, o processo é feito da mesma forma que no Chroma Key, com o ator em um estúdio, com completo controle de iluminação. A maior diferença reside em como a cena é filmada. Em vez de uma câmera, são utilizadas dezenas delas, dispostas em círculo, e disparadas de maneira sequencial. Depois de filmada, a sequência inteira é transferida para o

computador e o processo de junção de uma imagem com outra se assemelha à criação de um GIF animado. Ou seja, cada imagem representa alguns milésimos de segundo e, juntas, formam uma sequência.

Mais uma vez o segredo aqui é o planejamento. Alguns filmes, com orçamentos maiores e produção mais sofisticada, destinam dois ou três profissionais para cuidar exclusivamente de uma cena. A montagem de uma cena, apenas, pode levar alguns dias; na tela o resultado é exibido em alguns segundos.

Já o efeito especial chamado de *slow motion* pode encarecer as filmagens, mas atualmente é utilizado com muita frequência. Trata-se de uma mesma imagem exibida em velocidade reduzida, dando a impressão de que a sequência da ação se passa em câmera lenta. Para que visualizemos o resultado de uma sequência como essa com qualidade, é preciso que a câmera filme em velocidade acelerada. Conforme Chris Rodrigues,

Normalmente as câmeras de cinema estão programadas para filmar uma imagem em 24 quadros por segundo, ou seja, durante 1 segundo são tiradas 24 fotos. Essas fotos, quando exibidas continuamente e à mesma velocidade dão a impressão de movimento. Para que uma imagem em câmera lenta apresente toda a riqueza de detalhes sem dar a impressão que as pessoas estão se mexendo como bonecos, o processo de filmagem é acelerado. Assim, ao em vez de a câmera captar 24 quadros em 1 segundo ela captura 48, 72 ou quantos forem necessários de forma a proporcionar uma maior riqueza de detalhes. (RODRIGUES, 2007, p. 43)

Assim, sempre que assistimos a uma cena em câmera lenta, sabemos que, para sua composição, foi necessário um número bem maior de imagens se comparado com a filmagem de uma cena em velocidade “normal”. Esse processo torna mais caro também o processo de produção, uma vez que, no caso da película,

é utilizado muito mais material para mostrar menos tempo.

Entre as inúmeras novidades tecnológicas, há a imagem em 3D, ou seja, em três dimensões. O espectador visualiza a projeção em duas dimensões, altura e largura, mas a técnica 3D permite que o cérebro veja também a profundidade ou, pelo menos, tenha a ilusão de estar vendo também a profundidade. Embora esse recurso tecnológico pareça mais um produto do mundo contemporâneo, já nos anos 1950 os norte-americanos realizavam os primeiros testes com representações em três dimensões, quando então foi exibida a primeira película cinematográfica com esta técnica. Seu resultado ainda era rústico, mas o público da época ficou abismado diante das imagens que pareciam emergir do interior das telas.

A câmera, obviamente, tem um papel fundamental na produção cinematográfica [...] “torna-se móvel como olho humano, como olho do espectador ou do herói do filme [...]” (MARTIN, 2003, p. 31). Durante a evolução do filme, vemos multiplicarem-se esses deslocamentos, a câmera saltando freneticamente de um lado para outro ou deslizando sobre trilhos para seguir os movimentos das personagens, como se o corpo que ela encarnasse não estivesse entravado pelas leis da matéria “[...]uma câmera de cinema necessariamente deve executar uma série de movimentos precisos [...]” (RODRIGUES, 2007, p. 14).

O plano costuma ser classificado de acordo com diversos critérios. De acordo com a duração, uma cena pode dar a sensação de ter sido rodada ininterruptamente ou apresentar-se fragmentada, ao cineasta colocar cenas curtas seguidas de outras cenas curtas. A noção de plano pode implicar na distância do objeto filmado e da câmara. Nesse caso, existem vários tipos de planos: o Plano Geral (PG), que mostra um grande espaço onde personagens não podem ser identificados; o Plano de Conjunto (PC), que mostra alguns personagens,

reconhecíveis num determinado ambiente; o Plano Médio (PM), que enquadra os personagens em pé, com um espaço limitado acima da cabeça e abaixo dos pés; o Plano Americano (PA), que corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; e o Primeiro Plano (PP), no qual o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidência ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes (RODRIGUES, 2007, p. 27-31).

Cena é uma unidade de tempo e de espaço em que se desenrola uma parte do filme. É menor que a sequência. Ao contrário do que ocorre nesta, não há elipses dentro de uma cena. Pode-se entendê-la também como a menor unidade fílmica com significado completo. Então cena é o conjunto de planos (RODRIGUES, 2007, p. 32).

Corte pode ser encarado de duas formas. No plano cinematográfico, é literalmente o corte da película ou a interrupção do registro pela câmera. No plano fílmico, acontece um corte quando há descontinuidade da imagem mostrada na tela, correspondendo a uma mudança de plano, possivelmente com enquadramento e angulação diferentes. O trabalho de montagem de um filme consiste em recortar as gravações e colar as partes selecionadas, em uma ordem determinada, dando ao filme sua versão definitiva.

*Close*, também chamado de primeiro plano, mostra o rosto inteiro do personagem do ombro para cima, definindo a carga dramática do ator. *Superclose* ou *close* fechado do rosto do ator, enquadrando o limite da cabeça.

Quanto ao movimento da câmera: no início da história do cinema, a câmera ficava estática capturando as imagens; somente as pessoas e objetos se moviam diante dela. Cabe lembrar que os equipamentos eram grandes e pesados. Em pouco tempo, a câmera passou a captar imagens em movimento, colocando-se dentro de

alguns veículos como barcos e trens; surgiam o *travelling* e os movimentos de aproximação e afastamento das cenas. A câmera de cinema ganha, então, a capacidade de interagir com a cena e explorar uma linguagem que era impossível na fotografia estática.

O *travelling* surgiu com o deslocamento lateral da câmera (da direita para a esquerda ou vice-versa), colocando-a junto à janela do passageiro em um veículo em movimento. A aproximação e o afastamento das imagens utilizavam o mesmo processo, mas posicionando a câmera na frente ou atrás do veículo. Em todas as situações, a sensação de velocidade era surpreendente. Nos Estados Unidos, no início do século XX, popularizou-se um tipo de cinema que imitava vagões de trem e utilizavam filmagens que simulavam viagens pelo país. Hoje o deslocamento lateral da câmera pode ser feito de muitas formas, devido ao aperfeiçoamento dos equipamentos de filmagem (RODRIGUES, 2007, p. 41).

O próximo grande passo foi a criação de uma base articulada que se fixa entre o tripé de sustentação e a câmera. A ideia não era muito inovadora, os equipamentos de medição à distância da construção civil já empregavam esse modelo, no entanto a cabeça articulada da câmera e a base articulada do tripé permitiam a fácil mobilidade dos movimentos, sem que a câmera saísse do local. Criam-se então a panorâmica horizontal, a panorâmica vertical, o *dolly* e o *zoom*.

A panorâmica horizontal, ou seja, o deslocamento lateral da câmera em torno do próprio eixo permite a ampliação do campo visual. Pode parecer, à primeira vista, igual ao *travelling*, mas possui profundas diferenças. Primeiro, a pan-horizontal depende apenas do deslocamento em torno do próprio eixo, enquanto o *travelling* depende do deslocamento do local através de um equipamento específico. A segunda e maior diferença está na dimensão espacial da imagem. Enquanto o

*travelling* expõe uma parte do ambiente que vai se revelado em partes, a panorâmica horizontal permite, em um único e breve movimento, revelar toda a dimensão da imagem. Isso se tornará mais evidente ao pensarmos no conceito de ponto de fuga<sup>16</sup>. A panorâmica vertical é muito utilizada para destacar a altura de algo, geralmente deixar em evidência a altura de um grande prédio, monumento ou captar a imagem de algo que se desloca verticalmente como um elevador ou foguete.

O *dolly* e o *zoom* não são, tecnicamente falando, movimentos, pois são realizados por um jogo de lentes e não pelo movimento da câmera. O *dolly* é parecido com o movimento de panorâmica vertical. É o deslocamento vertical da câmera, executado por equipamentos especiais como tripés hidráulicos de estúdio ou guias. Os movimentos de *dolly* não servem para deixar evidente a altura de algo, mas são muito bons para revelar detalhes de um elemento vertical. O *zoom* demorou a aparecer, pois foi preciso antes desenvolver o jogo de lentes compostas. Se repararmos na parte da frente de uma câmera de cinema, veremos um tubo com uma lente em uma das extremidades. Este tubo é chamado de objetiva. Hoje a objetiva é algo comum. Em câmeras domésticas, as objetivas pequenas se escondem dentro do corpo da câmera, mas nem sempre elas foram desse tamanho. No começo da história do cinema, as câmeras não possuíam o jogo de lentes objetivas e a distância tinha de ser previamente definida para se determinar qual lente focal seria utilizada. Por isso, uma das grandes características dos primeiros filmes foi a utilização do plano geral, grosseiramente utilizado para tudo. A propósito,

---

<sup>16</sup> O ponto de fuga faz parte do plano de visão. Representa a interseção aparente de duas, ou mais, retas paralelas (trilhos de trem, laterais da rua), segundo um observador num dado momento. Ele também pode ser chamado apenas de fuga.

foi por causa da revolução das lentes que se pôde desenvolver a linguagem de planos e movimentos. À medida que evoluía a tecnologia das lentes, tornou-se possível captar imagens nos mais variados ângulos e rapidamente os diretores descobriram que era possível aproximar ou afastar a imagem pelo uso do jogo de lentes no momento em que gravavam. A esses efeitos foram dados os nomes de *zoom-in* e *zoom-out*. Mostram detalhes de um corpo ou de um objeto

O ângulo da filmagem nos permite simular movimentos simplesmente deslocando o foco da lente de um ponto para outro, inferior ou superior. O ângulo da câmera é a altura em que posicionamos a câmera no momento da filmagem. Uma câmera alta passa a nítida sensação de inferioridade, enquanto a câmera baixa passa a sensação de superioridade do que está sendo filmado. Em campanhas eleitorais, é muito comum a utilização da câmera baixa para a produção da imagem de superioridade do candidato. A utilização de um ângulo oblíquo dá a sensação de instabilidade e desorientação.

Os ângulos adotados na produção de um filme identificam o ponto de vista que a câmera quer que o espectador tenha de cada cena e cada um representa situações específicas dentro do contexto cinematográfico, despertando efeitos psicológicos no espectador. Ela pode ainda criar a sensação de confinamento, ao filmar o ângulo de duas paredes, ou a de solidão, ao filmar o ator se afastando da câmera. A captação da aproximação rápida de um ator produz uma sensação ameaçadora (RODRIGUES, 2007, p. 46).

Câmera objetiva/subjetiva é a câmera que pode tomar “atitudes”, a do espectador assistindo o desenrolar do fato de forma neutra e passiva (câmera objetiva), ou a do personagem, interagindo na cena ao simular sua visão (câmera subjetiva). Ambos os recursos são amplamente utilizados na construção da narrativa

de muitos filmes. Já a câmera nervosa surgiu com a incessante busca para desenvolver novas formas de expressar sentimentos. Por meio do uso da câmera nervosa, o cineasta pode sugerir desconforto e incerteza na sequência, ao balançar a câmera no momento da gravação. Isso deu certo no cinema. O que ninguém poderia imaginar é que a técnica seria algum dia utilizada em telejornalismo, mas o foi na década de 1990, em um programa espetaculoso e sensacionalista intitulado *Aqui agora*. Posteriormente, algumas TVs norte-americanas também fizeram uso da técnica na cobertura do atentado de 11 de setembro.

*Fade-in* é a gradativa aparição da imagem, a partir da tela escura. *Fade-out* é o gradativo escurecimento, até o preto total, em oposição ao *fade-in*. Esses recursos, usados juntos ou isolados, servem a diversos fins. Por exemplo, o par *fade-in – fade-out* é muito empregado, especialmente nos filmes estadunidenses clássicos, para demarcar a passagem de uma sequência a outra.

Fusão consiste na passagem gradativa, com sobreposição, de uma imagem para outra. Assemelha-se ao *fade-in* e ao *fade-out*, mas estes mudam de uma imagem para o escuro ou vice-versa, enquanto a fusão ocorre entre duas imagens. Por exemplo, ao sobrepor a imagem de um homem à estátua de um leão, fazendo uso da fusão, pode-se sugerir uma característica do personagem, a depender do contexto: forte, bravo, violento, poderoso, etc.

A iluminação, apesar de ser um componente material que participa ativamente da construção de um filme, é chamada, a exemplo de outros, como a fotografia e a cenografia, de elemento não específico, porque não pertence exclusivamente ao cinema.

No cinema, o uso de imagens ou de símbolos é de extrema importância, porque sugere ao espectador a percepção do teor significativo utilizado, podendo ser

um objeto, um gesto ou um acontecimento que vem a insinuar uma eventual reflexão. Os “fenômenos sonoros” são os efeitos que vêm a enriquecer as imagens visuais, podem ser um ruído natural ou sons produzidos por seres humanos, que estão divididos em três grupos: mecânicos, palavras-ruído e música-ruído. A música classifica-se em quatro categorias: dramática, rítmica, lírica e o ponto de escuta (silêncio) (MARTIN, 2003, p. 21). Além disso, desvendar a simbologia do filme é, ao mesmo tempo, explorar e determinar seu ritmo e sua estrutura, fatores que caracterizam a sequência narrativa (XAVIER, 2005, p. 104).

Assim, o cinema promove uma nova proposta para os sentidos: o espectador precisa captar, na imagem, a expressividade fílmica. O cinema é a arte da descontinuidade, dentre todas elas, o descontínuo se sente em casa quando se refere a espaço-tempo. Pulam-se episódios, descrições ou relações e dados, fazendo com que o espectador preencha, de acordo com as suas concepções históricas e acervo cultural, os espaços vazios.

Para Marshall McLuhan (1964), "A tarefa do escritor e do cineasta é a de transpor o leitor e o espectador, respectivamente, de seu próprio mundo para um mundo criado pela tipografia e pelo filme" (MCLUHAN, 1964, p. 320). Assim é que

o homem tipográfico adaptou-se logo ao cinema, porque o filme, como o livro, oferece um mundo interior de fantasia e sonho. O espectador de cinema senta-se em solidão psicológica como o leitor de livros: isto não acontecia com o leitor de manuscritos nem acontece com o telespectador. (MCLUHAN, 1964, p. 320)

#### **4 TEMPOS MODERNOS, DE CHARLES CHAPLIN, E “SENTIMENTO DO MUNDO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

##### **4.1 TOMADA 1: “SENTIMENTO DO MUNDO”**

O poema “Sentimento do mundo” revela um eu-lírico complexo, torturado, estilhaçado, que se desprende do próprio solo da história, levando o leitor a uma atitude livre de referências ou de marcas ideológicas.

Sentimento do mundo

Tenho apenas duas mãos  
e o sentimento do mundo,  
mas estou cheio de escravos,  
minhas lembranças escorrem  
e o corpo transige  
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu  
estará morto e saqueado,  
eu mesmo estarei morto,  
morto meu desejo, morto  
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram  
que havia uma guerra  
e era necessário  
trazer fogo e alimento.

Sinto-me disperso,  
anterior a fronteiras,  
humildemente vos peço  
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,

eu ficarei sozinho  
desfiando a recordação  
do sineiro, da viúva e do microscopista  
que habitavam a barraca  
e não foram encontrados  
ao amanhecer

esse amanhecer  
mais noite que a noite. (DRUMMOND, 2013, p. 9)

Desde o Romantismo, o sujeito lírico já se colocava como enfrentamento do ego racionalista, característico da poesia clássica. No entanto, é com a emergência da poesia moderna que o sujeito lírico assume a separação entre o eu do poeta e o eu que se inscreve no poema.

Eu Lírico – também chamado de eu Poético – este é o "eu" que fala no texto e não expressa, necessariamente, os sentimentos do autor, mas, sim, os do Eu Poético. Ele é a "voz" que fala no poema ou texto em prosa e expressa idéias, emoções, pensamentos, vivências [...] que podem coincidir ou não com as do escritor. A validade estética de um texto independe de ele representar ou não a verdade do autor. O autor é, portanto, livre para usar sua criatividade para ser quem ou o quê queira representar e para transformar a realidade da forma que lhe aprouver. (JOSE DE NICOLA, 2003, p. 43)

Os poemas da obra *Sentimento do mundo* foram produzidos de 1935 a 1940. São vinte e oito poemas no total, que revelam uma amarga visão de mundo. O primeiro oferece uma possível chave estilística para a obra. Nesse sentido, conforme avalia Reinaldo Marques:

a inquietude e o questionamento do eu em Drummond corrói de certa forma as bases do lirismo, da poesia como expressão da subjetividade, e prepara o terreno para uma poética não das coisas, mas do nome das coisas, conforme mostram

seus poemas em *A rosa do povo*, por exemplo. Em sua autocrítica do eu, Drummond se contrapõe ao modelo hegeliano da lírica, centrado na subjetividade auto-suficiente e auto-consciente do indivíduo burguês, capaz de representar um mundo interior completo. (MARQUES, 2002, p. 138)

A problematização do eu-lírico hegeliano, que se funda na crença da hipertrofia e onipotência do sujeito, considerado livre e autônomo, e que confirmou a filosofia moderna, é possibilitada na poesia de Drummond pela ambiguidade instaurada entre o sentimento melancólico e a atitude irônica e humorística, advinda de uma subjetividade cuja marca é a visão distanciada de si, da linguagem e do mundo. O poeta apresenta ao leitor na primeira estrofe do poema "Sentimento do mundo" suas limitações na relação que tem com o mundo. Não há otimismo na visão do poeta. É sombria e pessimista a concepção de mundo que se justapõe à esperança da revolução e da utopia. Assim, dor e esperança são os temas básicos que regem esse poema. Uma dor, talvez, maior que a esperança que a contempla, ou talvez esta não esteja tão próxima dos homens. A dor é o "Sentimento do Mundo"; dor de todos os homens e que se concentra nos versos do poeta: "Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo".

Nesse sentido, buscamos não só refletir sobre a construção que o poeta faz do homem de seu tempo, revelando um sentimento comum à humanidade da época, mas também observar a maneira pela qual a leitura de seus poemas nos possibilita outros caminhos para a compreensão do homem moderno e seus aspectos socioculturais inscritos em sua radicação histórica.

Em seguida, o poema aponta elementos auxiliares que o ajudarão a suprir suas deficiências de visão. Nos versos seguintes, "escravos" podem ser os meios escusos de que nos utilizamos para tocar a vida e decifrá-la: "mas estou cheio de

escravos,/ minhas lembranças escorrem/ e o corpo transige/ na confluência do amor”.

Confúcio, filósofo e pensador político, afirmava que “o pessimismo torna os homens cautelosos, enquanto o otimismo torna os homens imprudentes”; já Oscar Wilde, dramaturgo, escritor e poeta afirmava: “o pessimista é uma pessoa que, podendo escolher entre dois males, prefere ambos”. Winston Churchill, uma figura histórica imponente, disse: “o pessimista vê dificuldade em cada oportunidade; o otimista vê oportunidade em cada dificuldade”. (ROBERTO SCHINYASHIKI, 1993, p. 22)

Na segunda estrofe do poema “Sentimento do mundo”, o pessimismo é inscrito por meio da morte do céu e do próprio poeta. Nesse momento, os versos revelam uma reflexão sobre as atitudes positivas e negativas do homem, com relação ao mundo e à sua realidade. O verbo “levantar-se” pode ser associado à ideia de despertar, talvez à ideia de tomar ciência do mundo. Em versos acelerados pela pontuação, pelas repetições e pelo efeito do *enjambement*, isto é, do encadeamento da leitura do texto, em que um verso puxa outro, de modo que o sentido só estará completo ao final da leitura da estrofe, o sujeito poético revela a aceleração do mundo que lhe é externo: antes que o homem possa se dar conta do que está acontecendo, a realidade concreta tomou-lhe o céu, os bens e a própria vida: “Quando me levantar, o céu/ estará morto saqueado,/ eu mesmo estarei morto/ morto meu desejo, morto / o pântano sem acordes”.

Apesar da ajuda dos companheiros de vida (“camaradas”), o poeta não consegue decifrar os códigos existenciais e pede, humildemente, desculpas pela falta de preparo para enfrentar as barreiras do dia a dia. Nessa estrofe, os versos soam como um lamento de um simples mortal, impotente diante da guerra e da destruição. A ironia drummondiana configura-se como consciência em atividade, que

acarreta, por sua vez, o sentimento melancólico de impotência e insatisfação diante da linguagem, de si mesmo. “Os camaradas não disseram/ que havia uma guerra/e era necessário/trazer fogo e alimento/ Sinto-me disperso,/ anterior a fronteiras,/ humildemente vos peço/ que me perdoeis”.

Nas duas últimas estrofes, Drummond apresenta uma visão de futuro bem negativo, mas real: mortos, lembranças, pessoas que sumiram na guerra e na “guerra da vida”. Sendo que, na quarta estrofe, existe predominância de um eu-lírico melancólico, que perde interesse por tudo, pois a vida deixou de ser interessante. Estado de tristeza intensa, traduzida pelo sentimento de dor moral, é o “Sentimento do mundo”, é a dor de todos os homens e que se concentra em um só. É caracterizada pela inibição das funções motoras e psicomotoras: “Quando os corpos passarem,/ eu ficarei sozinho”.

Especificamente na quarta estrofe, no terceiro e no quarto versos, o mundo guarda o apelo mais dolorido – o da morte de pessoas comuns: o sineiro, a viúva e o microscopista; a violência se impõe sobre o sujeito, impõe-se também sobre sua produção poética. Eis aí o motivo pelo qual o título do poema coincide com o título da obra: estamos diante da dinâmica interna fundamental da obra, aquela em que o sujeito poético é tocado pelas impressões, muitas vezes violentas, do mundo, que lhe é externo e que não coincide com sua experiência, deflagrando, portanto, os poemas que pretenderão, como veremos a seguir, mediar esses dois universos desencontrados.

O primeiro e o segundo versos da quinta estrofe, “esse amanhecer/ mais noite que a noite”, revela uma visão pessimista do mundo e seu futuro (“amanhecer” que é tenebroso visto que é “mais noite que a noite”). Essa visão baseia-se na dura realidade enfrentada na época: regimes políticos totalitários, guerra, desigualdades

sociais.

O poeta tem seu olhar voltado ao presente e à realidade que vivencia, na qual não há espaço para o lirismo contemplativo, o escapismo romântico ou o pessimismo decadentista quando retratada em sua poesia. Identifica-se a solidariedade humana e um engajamento pela sociedade.

A partir das reflexões de Sigmund Freud e Walter Benjamin, o sentimento de melancolia é retomado como elemento instaurador de uma dimensão crítica na poesia de Drummond. Assim, a melancolia e a negatividade são tratadas como operadores textuais que instituem um campo de forças entre a forma artística e o processo histórico. Nessa perspectiva, cabe explicitar que a lírica drummondiana configura-se como uma arte crítica e emancipatória, capaz de tencionar a própria noção de modernidade, sobre a qual se fundamenta (VASCONCELLOS, 2009, p. 7).

Para tratar as relações estabelecidas entre a melancolia e a modernidade, o poema “Sentimento do mundo” contribui como aparato de negatividade crítica de um mundo e um tempo, marcados pelos processos de mecanização da vida.

Assim, o sofrimento do ser humano, a guerra e a solidão predominam neste poema. A dor se faz presente e o eu-lírico se resguarda e canta o outro, tão mais importante que ele próprio. Diante da realidade da guerra, o homem desesperançado da humanidade mostra sua insubmissão. O sentimento de mundo, em Drummond, aparece envolto, dessa forma, em um cenário poético marcado pela desconstrução do sujeito poético, pela exaustão que silencia a voz poética, pelo sentimento de ausência, pela ironia e pela indeterminação.

Luiz Costa Lima nos fala do “princípio de corrosão” que

No contexto drummondiano aparece como a maneira de assumir a História, de se

pôr com ela em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado. Em qualquer dos dois casos – ou seja, quer no participante quer no de aparência absenteísta – o semblante da história é algo de permanente corroer. Trituração. O princípio-corrosão é, por conseguinte, a raiz, talvez amarga, que irradia da percepção do que é contemporâneo. (COSTA LIMA, 1968, p. 136)

O sentimento do mundo é liberdade e prisão, ilusão e realidade. Noite, guerra, amigos, lembranças solidariedade e solidão são sentimentos que se apossam de nós diante um possível espelho que tem como cenário a vida.

Outra possibilidade de leitura é a passagem do tempo, no poema "Sentimento do mundo", que pode ser tratado: a) como tempo cronológico, ou seja, como sucessão de acontecimentos em um determinado período; b) tempo psicológico, isto é, a impressão subjetiva que um fato causa; e c) tempo existencial, que nos remete ao sentido da vida.

Tenho apenas duas mãos  
e o sentimento do mundo,  
mas estou cheio de escravos,  
minhas lembranças escorrem  
e o corpo transige  
na confluência do amor. (DRUMMOND, 2013, p. 9)

As palavras "mãos" e "corpo" nos colocam o tempo cronológico, como evidência primeira da materialidade situada na história. A relação das "lembranças" escorrendo, e o corpo transigindo na "confluência do amor", já nos diz algo da percepção que o poeta tem de sua situação mundana, como ser que estabelece um

"sentimento do mundo", o que nos confronta com o tempo psicológico. Na segunda estrofe, temos:

Quando me levantar, o céu  
estará morto e saqueado,  
eu mesmo estarei morto;  
morto meu desejo, morto  
o pântano sem acordes. (DRUMMOND, 2013, p. 9)

O tempo cronológico está presente em "quando me levantar", acompanhado do sentimento de que "eu mesmo estarei morto", "morto meu desejo", o que nos remete mais uma vez ao encontro do tempo psicológico. No fim, porém, a expressão "pântano sem acordes" parece nos indicar uma imagem de profunda ausência de sentido diante da dor e da morte.

Os camaradas não disseram  
que havia uma guerra  
e era necessário  
trazer fogo e alimento.  
Sinto-me disperso,  
anterior a fronteiras,  
humildemente vos peço  
que me perdoeis. (DRUMMOND, 2013, p. 9)

O poeta encontra-se diante de uma decisão dramática, ao fazer do tempo uma escolha: ir à guerra ou debandar da luta. Isso causa a dispersão, e a necessidade de recuperar a confiança perdida, ilustrando o aspecto psicológico desse cenário em conflito. Na última estrofe, Drummond:

Quando os corpos passarem,  
eu ficarei sozinho  
desafiando a recordação  
do sineiro, da viúva e do microscopista  
que habitavam a barraca  
e não foram encontrados  
ao amanhecer  
esse amanhecer  
mais noite que a noite. (DRUMMOND, 2013, p. 9)

Mais uma vez ocorre o tempo cronológico em contraponto ao psicológico, quando a passagem dos corpos fala da solidão e da memória habitada pela lembrança de um passado incerto, mas que em seu amanhecer anuncia o prelúdio sombrio de um novo começo.

Estes elementos poéticos são indicações fecundas para a relação da filosofia com a temporalidade, isto é, a percepção subjetiva, a certeza do fim e a busca por um sentido último para a existência. Nessa transparência poética, há uma ponte que liga as mãos do poeta ao "sentimento do mundo". Limitar o tempo apenas à passagem fatídica é o mesmo que fazer da vida um começo previsto com um fim incerto. Neste poema, a riqueza de metáforas pode confrontar a morte com a abertura do sentido existencial, e a vitalidade do corpo que insiste em "transigir na confluência do amor".

Olhando sob o viés da crítica, Drummond apresenta a solução para enfrentarmos a problemática moderna, no sentido de refletir sobre em que se deve crer ou como reagir para impedir que as tensões da sociedade provoquem a padronização e a passividade. Isso implica a mediação entre a arte e a história.

#### 4.2 TOMADA 2: TEMPOS MODERNOS

Chaplin, com seu filme *Tempos modernos*, sintetizou como ninguém o período histórico marcado pelo desemprego e a dificuldade de adaptação de uma pessoa racional e genial ao mundo mecânico e engessado das indústrias. É a crítica mais ácida de Chaplin ao capitalismo, feita de forma inteligente e bem-humorada, mas sempre buscando demonstrar sua visão do mundo, da sociedade capitalista e da industrialização, em que nada valoriza o ser humano, que é tratado como engrenagem de uma máquina gigantesca e visa somente o lucro para grandes empresas.

Sendo assim, o filme passa a ser uma resposta emocional às circunstâncias da época, misturando cenas dramáticas e cômicas. Todavia, nunca uma cena cômica interrompe abruptamente a ação, aparecendo para distrair o público. Ao contrário, o artista sabia transitar com maestria da comédia para o drama, levando o espectador pela mão até gerar a emoção estética.

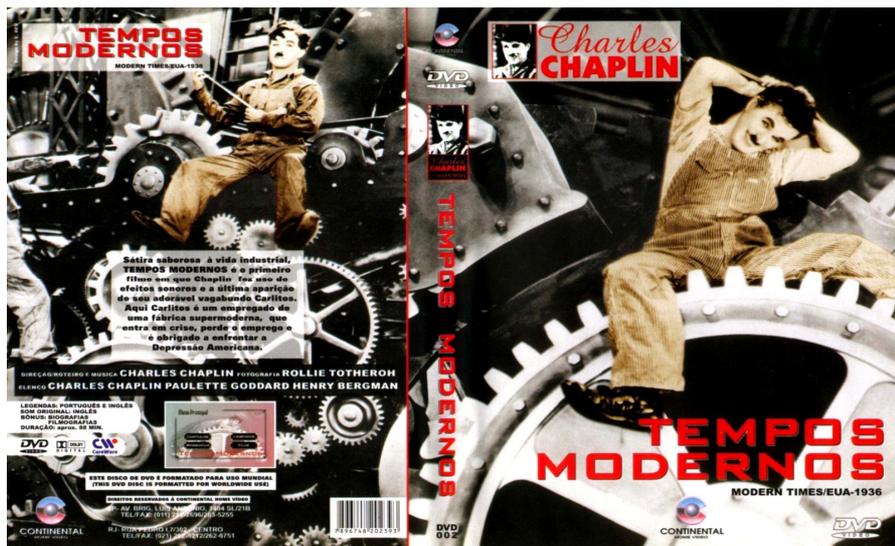


Figura 9 - Montagem com imagens do filme *Tempos modernos* (1936)  
 Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Vasco Diogo afirma que:

Não são só as comédias que se enquadram num sistema de produção por gêneros, mas quase toda a restante produção da época: filmes regionais, filmes folclóricos, filmes histórico-patrióticos, documentários, etc. Tendo as comédias vindo a adquirir uma maior visibilidade e perdurabilidade no tempo, estas são muitas vezes analisadas como objetos representativos de um período da história de Portugal, esquecendo-se a existência de uma considerável quantidade e variedade de filmes dentro dos quais a comédia é um género minoritário. Por sua vez, essa visibilidade e essa perdurabilidade tendem a ser compreendidas a partir de um enfoque redutor que busca nesses filmes meros reflexos de um regime político, analisando-os enquanto formas propagandísticas de uma ideologia política. Defende-se aqui, ao contrário, a hipótese de que as comédias são, no conjunto da produção da época, os objetos mais livres e subversivos, ainda que dentro de uma liberdade e subversão claramente limitadas. (DIOGO, 1997, p. 307)

A maioria das técnicas utilizadas por Charles Chaplin são tradicionais, mas sua apreensão da realidade é sagaz e crítica. Ele emprega principalmente a câmara ou o ângulo normal durante quase todo o filme *Tempos modernos*. Poucas cenas são filmadas com uma câmara levemente alta, demonstrando, de modo sutil, a condição de opressão em que vivem as personagens da narrativa fílmica. Os planos são na maioria das vezes gerais ou americanos. O homem é colocado diante e entre máquinas e engrenagens enormes, fazendo com que os espectadores percebam que as “máquinas” e as “engrenagens” da vida no início do século XX eram avassaladoras e “devoravam” os seres humanos. O *travelling* da câmara que acompanha as engrenagens capta o homem literalmente engolido pela máquina. Ao chegar às fábricas, centenas de personagens caminham como rebanhos de animais, condicionados ao movimento contínuo e rotineiro. Na linha de montagem, o plano geral mostra a fileira de homens num trabalho repetitivo e gradativamente mais rápido, para que o lucro na manufatura de peças seja cada vez maior. Apenas uma

vez no filme Chaplin faz uso da câmera oblíqua. Ao sair do hospital, após o esgotamento nervoso causado pelo trabalho intenso e repetitivo na fábrica, a câmera subjetiva (olhar do protagonista Carlitos) capta um mundo completamente inclinado e estonteante, intensificando a fragilidade do seu estado físico e emocional e a precariedade de sua situação.

Carlitos foi concebido, em 1914, para ser uma figura cômica que Chaplin pudesse interpretar. Suas roupas foram escolhidas para provocar estranheza, as calças eram muito largas, o paletó apertado, uma bengala de bambu (permitindo-lhe atribuir uma ironia pomposa), os sapatos eram grandes e velhos, os pés ficavam sempre entreabertos e o chapéu-coco era um modismo da época (preservando o estilo da classe média).

Sanches afirma que

havia algo contraditoriamente imperfeito e incompleto [em Carlitos]: suas roupas e sapatos velhos, a posição de pés, que é igualmente usada pelos bailarinos, a calça larga e o paletó apertado, além da bengala inútil e do bigodinho pitoresco construíram um vagabundo pouco comum. A bem da verdade, esses recursos forjam um atributo de nobreza aos Carlitos/vagabundo. Era uma sátira do chamado “herói burguês” vitoriano e propunha um desafio de um sujeito sem nome, raízes, títulos ou posses misturar-se a uma sociedade composta de valores que lhe eram estranhos ou, até mesmo, incompatíveis. Desajustadamente vestido com a mesma indumentária comum aos respeitáveis, Carlitos/vagabundo, diante da conjuntura temporal em que foi criado, tornou-se uma representação da angústia predominante naquele tempo e provocou a empatia geral. [...] 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 é um cientista, um músico, um duque, um jogador de pólo. Contudo, não está acima das contingências, como a de apanhar pontas de cigarro no chão, ou de furtar um pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva. Demonstra

ainda que a mesma sociedade capitalista que explora o proletariado alimenta todo o conforto e diversão para burguesia. (SANCHES, 2012, p. 47, 49)

A primeira cena do filme *Tempos modernos* mostra centenas de ovelhas entrando aglomeradas no curral, justapondo-se à cena dos trabalhadores se amontoando na entrada da fábrica, ilustrando que a vida dos trabalhadores da fábrica não é diferente da vida dos animais. Tanto os empregados como os animais vivem sob o jugo daqueles que detêm o poder e o comando. Uma ovelha negra se destaca no meio das outras, simbolizando o personagem vagabundo, que simplesmente não aceita o modo de vida imposto pela urbanização e industrialização e, portanto, é diferente dos demais. Com sua aparência exótica, ele se destaca da massa proletária. Chaplin critica profundamente a sociedade industrial, seu ritmo alucinante, a falta de qualidade de vida e seus propósitos irracionais.



Figura 10 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Logo a seguir, vale destacar também o momento em que o presidente da empresa aparece, em primeiro plano, montando um quebra-cabeça e lendo um

jornal, enquanto dá ordens para acelerar a produção. Os empregados trabalham num ritmo cada vez mais frenético, enquanto o presidente se distrai com passatempos e notícias.



Figura 11 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

A próxima cena, apresenta, em plano de conjunto, o personagem Carlitos e seus colegas de trabalho. Ele aperta parafusos com ambas as mãos, um trabalho interminável e repetitivo que provoca angústia no personagem, ilustrando o sentimento do homem moderno. Devido ao alto nível de *stress* perde a razão, de tal forma que pensa que deve apertar tudo o que se parece com parafusos, como os botões na parte de trás da saia de uma moça na fábrica ou da blusa de uma mulher na rua. Como consequência direta da implantação da linha de montagem e a busca sistemática do aperfeiçoamento, visando unicamente a produção e o lucro, temos uma lógica produtiva que não apenas desqualifica, mas prejudica, em pouco tempo, a saúde de muitos trabalhadores.



Figura 12 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Carlitos tem um esgotamento nervoso, perde o emprego e é internado em um hospital. Após algum tempo, sai de lá ainda fragilizado e com a premente ameaça de estafa que a vida moderna, com a correria diária, a poluição sonora, a confusão das multidões, os congestionamentos, o desemprego, a fome, a miséria, produz. É no momento em que sai do hospital que o cineasta escolhe o ângulo oblíquo e a câmara subjetiva para enfatizar o estado ainda precário e instável do protagonista.

Logo que sai do hospital, Carlitos depara-se com a fábrica fechada e, ao passar pela rua, nota uma bandeira vermelha, usada como alerta, caindo de um caminhão. Ao empunhá-la, numa tentativa frustrada de devolvê-la ao motorista do caminhão, atrai um grupo enorme de manifestantes que passava por ali. Por engano, a polícia o prende como líder comunista, simplesmente pelo fato de ele estar agitando uma bandeira vermelha. Suas transgressões involuntárias, muitas no decorrer do filme, são uma forma inconsciente de denunciar a corrosão da autonomia individual pelo capitalismo moderno. A inadequação do protagonista é evidente: seu gesto altruísta é considerado uma transgressão política, a singela

preocupação em devolver a bandeira acaba em tragédia pessoal.



Figura 13 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

O sentimento de inadequação de *Carlitos* com a realidade também se estende a outras atividades exercidas pelo personagem. Logo após sair da prisão, procura outro emprego e consegue em um estaleiro naval. Esforça-se em seguir ordens de um superior e procurar um pedaço de madeira que fosse parecido com o que ele tinha em suas mãos. Depois de explorar um pouco o terreno, finalmente o encontra. Mas é nesse ponto que ocorre a confusão. Por ainda estar ambientado com a fábrica, não percebe as diversas utilizações possíveis do material de madeira, haja vista que, devido à especialização de seu trabalho, consegue apreender somente um uso para ela. No caso, a madeira que achou, dentre as várias funções possíveis, servia como trava para o navio ainda em construção. O navio, para seu desespero, desliza e afunda por completo no lago. Os demais funcionários observam a cena estarecidos. Carlitos, envergonhado, decide voltar para a prisão

por se sentir inadaptado para aquela realidade.

Após passar um tempo preso, o operário é solto pela polícia por agradecimento, uma vez que ajudou a impedir a fuga de um traficante de cocaína.



Figura 14 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Nesse momento, surge a outra personagem do filme, “a moça, uma menina do caís, que se recusa a passar fome”. A jovem (Paulette Goddard), vivendo na miséria, tem de roubar alimentos para comer, pois, além disso, mora com as duas irmãs menores, seu pai está desempregado e as três são órfãs de mãe. O pai morre durante uma manifestação de desempregados e as duas pequenas são internadas em um orfanato. A moça foge para não ser internada e volta a roubar comida. Numa de suas investidas, conhece o operário: depois de roubar o pão de uma senhora, a polícia vai prendê-la e o operário assume a autoria do assalto. A polícia o prende, mas o solta em seguida, após descobrir o engano. Quando vê a moça sendo presa, o operário arma um esquema para ser preso também: rouba comida em um restaurante.

Situações como essas vão se repetindo durante o filme, demonstrando a

preocupação desses personagens. Na busca de trabalho e de uma vida melhor, driblam as dificuldades da pobreza, alternando-se em momentos de liberdade ou prisão.

O operário procura trabalho e consegue o posto de segurança em uma loja de departamentos. Nesse momento é evidenciada a frustração do não consumo em uma sociedade baseada no consumo. Quando Carlitos e sua namorada entram na loja de departamento pela primeira vez em sua vida, primeiramente vão até a confeitaria para saciar a fome e a sede, para logo em seguida se dirigirem ao quarto andar, onde estão os brinquedos, em busca da infância feliz que não tiveram. Passam para a seção de roupas e móveis, que os adultos também terão condições de possuir. Ao casal pobre resta o consolo de sonhar. Logo é despedido por não ter conseguido evitar um assalto e por dormir no serviço. No entanto, consegue outro emprego numa fábrica, consertando máquinas. Durante uma greve na fábrica, Carlitos é preso mais uma vez, agora por "desacato à autoridade policial". Alguns dias depois, ele é liberado e a jovem o espera na saída da prisão para levá-lo à nova casa – um barraco de madeira perto de um lago.



Figura 15 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

*Tempos modernos* reforça a frustração do não consumo. Quando o personagem Carlitos propõe à namorada pensar como seriam felizes morando em uma casa de classe média, idealiza um casal feliz, mas tudo não passa de ilusão, pois, para a classe a que pertencem, sobra um barraco velho e abandonado na periferia.

A jovem consegue, então, emprego em um salão de música como dançarina e emprega seu amigo como garçom/cantor. Os dois são um sucesso, principalmente Carlitos, que, durante uma improvisação musical, recebe aplausos dos presentes no salão musical. Nesse momento, surge novamente a polícia, dessa vez com uma caderneta com os dados da moça e uma ordem para levar a jovem para um orfanato.



Figura 16 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Por meio das situações descritas acima, fica o alerta de que a constante busca para aumentar a produtividade acaba tendo como consequência o “emburrecimento” dos operários, impedindo um real desenvolvimento tecnológico que permitisse um crescimento profissional e um estímulo pessoal (ROBINSON, 2012, p. 469).

Assim, nessas cenas, por meio de Carlitos, que é um personagem cômico, pode-se notar a abordagem de algumas “coisas proibidas”, como uma resposta emocional às circunstâncias da época, sempre baseada na comédia.

*Tempos modernos* é um filme que trata não apenas da degradação do mundo do trabalho, através das cenas dos locais de trabalho fordista, da exploração e estranhamento do operário diante do sistema máquina, mas expõe uma crise social do capitalismo moderno. Por outro lado, é marcante a presença de policiais em várias cenas do filme como agentes da ordem do capital.

Ao denunciar os sistemas que teimavam em determinar e decretar a opressão e a escravidão de seres que foram criados para viver bem e felizes, ao mesmo tempo em que proclama novos tempos, em que o ser humano não precise

sujeitar-se a nenhum império que deseje mantê-lo submisso, curvado às injustiças sociais, tratados como ovelhas ou gado.

#### 4.3 *TEMPOS MODERNOS* E “SENTIMENTO DO MUNDO” EM *CLOSE*

A leitura de uma obra literária ou de uma obra fílmica exige, às vezes, examinar o contexto histórico em que foram escritas e formular hipóteses sobre as possibilidades de significados, para “tentar” obter uma compreensão mais profunda das mesmas

O cinema se utiliza de um forte aparato técnico para criar uma “Ilusão” de realidade. A forma como a câmera é utilizada para construir um efeito do real deve ser considerada como uma indicação, pois a câmera não é exatamente uma extensão do olho humano.

O cinema é uma destas formas de entrarmos no mundo dos sonhos, no campo do imaginário. O cinema também tem muito em comum com os sonhos, pois para ser apresentado, apagam-se as luzes, tem que ficar no escuro, para que o sonho, projetado na tela, dê início ao seu enredo e nos conte histórias que nos farão continuar sonhando. O filme projetado passa a interferir na mente do espectador sonhador, levando para outros mundos, que possibilitam pensar e refletir sobre o mundo real. (RODRIGUES, 2007, p. 67)

A poesia se presta a trabalhar como instrumento humanizador, que busca despertar a capacidade da apreensão/aceitação da alteridade entre os seres humanos e, dessa forma, recuperar a esperança de um mundo melhor, transmitir conhecimento, aprimorar a sensibilidade.

A poesia que compõe esse eixo temático transcende o sentido político e dá espaço, por exemplo, à análise da condição humana, através dos dramas pessoais cotidianos que constituem a sociedade.

[...] a poesia aparece, ao longo da obra, não como um objeto fabricado pelas combinações da langue, seu suporte, ou por uma onipotente máquina ideológica, mas como um processo singular e inventivo de significação que em vez de ópio de literatos alienados, almejava e às vezes consegue ser “a alma de um mundo sem alma”. (BOSI, 1975, p. 492)

Para comprovar a hipótese de que é possível uma leitura, um olhar intermediático entre o cinema e literatura, escolhemos cenas do filme *Tempos modernos* e versos do poema “Sentimento do mundo”, que confirmarão que este estudo procede, pois em ambos aparecem tensões entre a participação política e a adesão às utopias esquerdistas, de um lado, e a visão cética e desencantada, de outro.

Em *Tempos modernos*, o filme de Charles Chaplin, o diretor mostra com maestria os efeitos que o desenvolvimento capitalista e seu processo de industrialização trouxeram à classe trabalhadora. É uma história sobre a indústria, a iniciativa privada, e a humanidade em busca de trabalho e realização pessoal.

Uma das cenas mais instigantes é a de Carlitos apertando parafusos em um ritmo cada vez mais frenético, imposto pela linha de produção, até ser arrastado pela esteira e engolido pelo maquinário. Essa cena possibilita perceber que, em uma linha de montagem (fordismo), o trabalho torna-se completamente desumano e o trabalhador fica à mercê do presidente da empresa que parece importar-se apenas com o lucro e, para tanto, impõe um ritmo cada vez mais veloz às máquinas e esteiras.

Podemos acrescentar que os operários são apenas apêndices do sistema de máquinas, uma mera peça da engrenagem maior, representada na cena clássica do operário sendo engolido pela máquina. As pessoas trabalham em grupo, mas não

em equipe. O trabalho que as pessoas realizam é, na verdade, individual (ver figura 17). No uso do plano de conjunto (PC), fica claro que cada um se preocupa em dar conta de seu trabalho. Não há fomento de equipe ou entrosamento de grupos.



Figura 17 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Nos dois primeiros versos do poema “Sentimento do mundo”, o eu-lírico afirma: “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo”, demonstrando a incapacidade de reação, mediante o estado de sua alma diante da ordem social dominante.

Podemos perceber que “duas mãos” aludem à ação, já que é com as mãos que se fazem as coisas, e que o “sentimento do mundo” alude à percepção, aquela com que o sujeito poético tomará a consciência do mundo. Tudo isso é pouco: note-se que ele tem apenas as mãos e o sentimento. Esses versos soam como um lamento de um simples mortal, impotente diante do momento que vivenciava. O humano e o limitado estão representados nesse poema, pelas fraquezas da carne e fragilidade do medo. O eu-lírico, ao tentar mostrar a limitação do mundo, procura alertar para os problemas do mundo, passa uma visão triste e pessimista.

O sujeito poético poderia tocar o mundo com as mãos, tem a percepção dele, mas está imobilizado pelo passado, que o impede de “acordar pro mundo” antes de poder agir efetivamente. É o mundo que invade a vida do poeta e a inverte.

No filme *Tempos modernos*, na cena da esteira, Chaplin aborda fundamentalmente a alienação do ser humano, da mesma forma que o poeta, em “Sentimento do mundo”, nos versos citados, nos quais podemos ver sua limitação e impotência perante o mundo.

Em uma sequência de cenas, Carlitos, ao sair da cadeia, vê a fábrica fechada e, perambulando pelas ruas absorto em seus pensamentos, vê uma bandeira vermelha que cai do veículo, possivelmente utilizada para ajudar os motoristas a manter distância da carroceria do caminhão. Em câmera levemente alta, que sugere a posição de inferioridade do homem, vemos o protagonista agitando-a rapidamente para chamar a atenção do caminhoneiro, num gesto de solidariedade. Ao acorrer atrás do caminhão, toma, inconscientemente, a liderança dos participantes de uma passeata contra o fechamento das fábricas, sendo considerado, pela polícia, líder subversivo da massa operária que se rebela. Sem ao menos saber que protesto é aquele, Carlitos é preso por ser solidário. O gesto altruísta é interpretado como transgressão política.

Esse singelo gesto se interverte em tragédia pessoal, pois sua simples intencionalidade abnegada encontra-se diante dos nexos candentes da luta de classes. A passeata de operários, que segue o líder involuntário, é a expressão da modernidade do capital, pois Carlitos é o operário comandado pela voz do megafone, mutilado, recolhendo os pedaços de uma escolha que não é sua, que é imposta pela sociedade cruel e pulverizadora de ações, gestos e solidariedade. O personagem parece um boneco de cordas, manipulado pelos ditames da sociedade,



Figura 18 - Cenas do filme *Tempos modernos* (1936)  
 Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Nos versos da terceira estrofe do poema “Sentimento do mundo”, “os camaradas não disseram/ que havia guerra/ e era necessário”, o eu-lírico reconhece sua limitação e alienação, e seu total despreparo para a luta, a ponto de não saber da existência de uma guerra e, portanto, não dispor do básico para enfrentá-la. No momento, a voz poética tematiza abertamente sua alienação social do homem e está relacionada com um estado mental dos seres humanos. Sob a pressão desse estado mental, o eu-lírico não compreende que é o formador da sociedade e da política, e aceita tudo sem questionar. A alienação social incapacita o pensamento independente do ser humano, e ele passa a aceitar tudo como algo natural. O reconhecimento dessa alienação social é feito com um tom irônico, pois esses versos não são apenas reflexo de um temperamento pessimista, mas também de uma postura política diante do mundo, que sempre cobrava melhorias. “A lírica de Drummond é movida por uma negatividade essencial, nascida de uma alta expectativa de experiências absolutas que se veem frustradas pelos limites do sujeito e do mundo” (CANDIDO, 1977, p. 123).

Diante do exposto, consideramos que ambos apresentam, como características comuns, um tom de denúncia e uma certa ironia, a percepção da crise, social e política, e de denúncia da dilaceração do mundo.

Em *Tempos modernos*, outra cena que nos permite uma leitura intermediária é a que mostra, em câmera alta, uma adolescente descalça, vestida pobremente, que aparece pela primeira vez roubando bananas no cais e atirando-as para outras crianças pobres. Na legenda se vê: “A garota que se recusa a passar fome”. Quando o roubo é visto pelo dono da carga de bananas, as crianças e a garota fogem em disparada. As cenas seguintes são gravadas em câmera normal. Ela chega ofegante a uma casa pobre onde estão duas meninas menores, suas irmãs, órfãs de mãe. Em questão de minutos, chega o pai, deprimido porque não consegue emprego. A garota distribui bananas, e todos comem alegremente. Na segunda sequência da garota, enquanto ela e as irmãs catam pedaços de madeira no cais, certamente para usá-los como lenha, trabalhadores desempregados protestam em uma rua próxima. Ouvem-se tiros, a garota se aproxima e vê o pai morto, caído no chão. Sem mãe e sem pai, agora a sobrevivência das meninas será responsabilidade do Estado. Dois homens engravatados e um guarda vão à casinha das órfãs, examinam papéis e encaminham as duas pequenas para um abrigo de menores. Eles estão tão focados na burocracia que não percebem que a garota mais velha escapa novamente.

É forte o apelo para a questão da sobrevivência social, de estar sempre caindo e se reerguendo; prosseguindo num quadro onde, a todo o momento, tentam esmagar os que caem e reduzi-los a nada. São as engrenagens de uma sociedade cruel, que gera riquezas mas, ao mesmo tempo, exclui completamente aqueles que a geraram.



Figura 19 - Cenas do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Chaplin expõe e, assim fazendo, critica as desigualdades entre a vida dos pobres e dos mais ricos, e a indiferença com que os mais pobres e as crianças são tratadas, ou seja, mostra que a mesma sociedade capitalista que explora, alimenta todo o conforto e a diversão da burguesia. Da mesma forma este sentimento é apresentado nos dois primeiros versos da quarta estrofe do poema de Drummond: “quando os corpos passarem/ eu ficarei sozinho/ desafiando a recordação”.

Outro momento no qual percebemos um olhar crítico em relação às normas e regras estabelecidas pelo mundo moderno, é na cena em que Carlitos, com os olhos vendados, patina na loja de departamentos sem ver o perigo que corre de cair, pela falta de uma grade de proteção no mezanino. Essa cena é simbólica do perigo que o povo corre: metaforicamente de olhos vendados, não veem que estão prestes a perder a saúde ou mesmo a vida. A cena ainda se torna mais pungente, porque o protagonista, encantado pela menina que roubava bananas, quer impressioná-la ao demonstrar quão bem patinava.



Figura 20 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
 Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

Quando o protagonista está na loja de departamentos e quando está no restaurante trabalhando como garçom e improvisa um número musical cômico, Chaplin demonstra que Carlitos, o trabalhador franzino e condicionado, é bom em atividades que requeiram criatividade e não na mera execução de tarefas determinadas por terceiros. Só então ele é aplaudido por todos e parabenizado pelo patrão.

E o poema, nos seguintes versos: “Sinto-me disperso,/ anterior a fronteiras”, de forma irreverente e sutil remete à reflexão proposta pelas cenas do filme. Os versos do poema levam o leitor/espectador a perceber como as circunstâncias decidem ou interferem nas realizações de cada dia, e que muitas vezes somos surpreendidos com as nossas próprias escolhas.

Em outras cenas importantes do filme, gravadas na maioria das vezes em plano panorâmico (PP) e com ângulo normal da câmera, o cineasta apresenta e representa a relação homem/mulher. Não numa relação de dominador x dominado, mas sim o homem e a mulher como extensão um do outro para satisfação dos desejos e latências derivadas da situação social imposta a ambos. Eles se unem em função do sentimento. O amor pode parecer superficial, mas a vontade de se manter vivo e de forma confortável é intensa, ou seja, é o sonho da proteção do lar e da

comida na mesa. Vemos abaixo, em primeiro plano, uma cena do sonho do protagonista que revela exatamente isso: a vontade de dividir uma casa com a mulher que ama e ser capaz de colocar comida na mesa.



Figura 21 - Cena do filme *Tempos modernos* (1936)  
Fonte: <https://www.google.com.br/imagens>

No poema percebe-se a mesma relação, vejamos: “Quando os corpos passarem/ eu ficarei sozinho”. Confirma-se, assim, no poema de Drummond, a embriaguez dos sentimentos que deixam entorpecidas as ações e o sopro de inocência que se apresenta no fundo de cada um de nós, quando nos unimos a outro para a transcendência de nossas necessidades.

O filme *Tempos modernos* e o poema “Sentimento do mundo” apresentam de forma inteligente os sentimentos de uma sociedade oprimida diante dos mecanismos impessoais do sistema capitalista: o capitalismo moderno, e que motiva o leitor e ou espectador a refletir sobre as problemáticas do meio social em que vive, o destino do ser humano, a dificuldade em afirmar-se como sujeito, frente a um mundo intensamente hierarquizado, onde os valores humanos perdem o significado.

Octavio Ianni (1991) afirma que

os bens culturais são resultados de meios materiais de produção, que concretizam relações sócias complexas envolvendo instituições, convenções e formas. Todo nosso modo de vida está profundamente ligado pelo progresso e pela interação da cultura, com a economia e com a política, e também pela extensão das comunicações. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma. A inserção da sociedade moderna na lógica liberal acentua sua dívida para com as políticas de cunho social e, ao som do falacioso discurso de modernização. (1991, p. 76)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a leitura de versos e estrofes, *frames* e imagens, *close* e *shortcuts*, percebemos a inter-relação, a importância desse olhar intermediático entre Chaplin e Drummond, não apenas como mera relação, mas como visão atual e nova de obras consideradas clássicas.

O teórico Ítalo Calvino, no primeiro capítulo do livro *Por que ler os clássicos* (1993) vem a corroborar com a assertiva acima quando revela como um livro se torna um clássico e para demonstrar esta questão subdivide sua opinião em sete tópicos. No sexto tópico afirma que um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha a dizer, ou seja, afirma que um livro se torna um clássico quando é lido diversas vezes e a cada vez que é lido parece ser a primeira e nos apresenta sempre uma perspectiva nova.

Esta afirmativa deste autor nos remete a compreensão de que a obra drummondiana a cada vez que é revisitada é lida com um novo olhar, até porque há espaços e tempos diferenciados para o leitor. O filme de Chaplin também pode ser intitulado clássico pois a cada exibição novos detalhes são captados pelo olhar do espectador e suscita novas reflexões.

Esta dissertação esta composta de quatro capítulos que além de conceituarem, também discutem a proposta de uma leitura intermediática entre *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, e o “Sentimento do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade.

O primeiro capítulo apresenta brevemente o contexto histórico dos dois países: Estados Unidos e Brasil no século XX. A leitura de algumas informações enriquece nosso olhar sobre as obras e leva a novas reflexões. Nessa parte verifica-se que a construção de “pedaços” do ser humano e suas ações muitas vezes não

são escolhidas pelos mesmos, é imposta por uma sociedade capitalista que costura as ações dos seres de acordo com uma direção determinada pelas evoluções socioculturais. Em meio à angústia que o sistema capitalista provoca, o filme *Tempos modernos* e o poema “Sentimento do mundo” são ilustrações importantes do sistema no qual tudo é igualado à mercadoria.

Outro aspecto relevante apontada por esta investigação trata-se da questão da identidade cultural que está intimamente ligada aos costumes, as tradições, aos hábitos, aos valores, às crenças e ao modo de viver de um determinado povo. Partindo desse princípio, apresentamos a abordagem do Novo Historicismo que procura esclarecer que a forma de pensar de uma época, apesar de ser um discurso editado, fornece uma riqueza dos detalhes que possibilitam a constatação desta assertiva. A implantação de um novo capitalismo industrial trouxe a implantação de um novo modelo de sociedade, que desde o surgimento já é criticada pelas suas contradições internas e principalmente desigualdade sociais que traz consigo.

A evolução do cinema nesta dissertação emerge como meio de formação de opinião em uma sociedade, demonstrando aspectos técnicos de filmagem e discorrendo sobre a importância do mesmo para a sociedade. Na sequência apresenta-se os conceitos sobre a literatura brasileira do século XX, principalmente sobre o movimento modernista – suas características e mudanças pertinentes como auxílio na interpretação dos fatos.

Verifica-se ainda que, como não existem verdades absolutas, tudo é uma questão de interpretação. Percebemos no eu-lírico do poema “Sentimento do mundo”, que não há uma palavra definitiva, uma visão final, assim como o personagem Carlito em suas atitudes, no filme, sempre permitindo que as pessoas façam suas próprias leituras, principalmente através do fluxo desordenado da vida

que não permite uma única certeza, uma única convicção. A negação do individualismo, o sentimento de arrependimento pela postura alienada e burguesa do desejo de solidarizar-se com os homens e de fazer parte da “luta” contra as forças da opressão aparecem em muitos momentos no filme e nos versos do poema.

Ainda sob essa ótica, o filme e o poema apresentam o homem em busca de um universo, ameaçado ao mesmo tempo por tédio e pessimismo. Estes são sentimentos que geram alternativas de encontro individual e coletivo. Ser pessimista por si só não é bom nem ruim. O que é negativo são os extremos: nunca ser pessimista ou sempre ser pessimista; nunca ser otimista ou sempre ser otimista. A chave do sucesso parece estar na flexibilidade do sujeito e na sua capacidade de adaptação às várias situações que a vida lhe apresenta.

Traz-se ainda a necessidade de apresentar a inter-relação intermediária entre as imagens fílmicas e as imagens criadas pelo poeta. Portanto, tem-se nos estudos sobre a intermedialidade um dos embasamentos deste trabalho. As passagens e os lugares de cruzamento e de interação entre as artes (poesia e filme) aprofundam o significado de cada uma delas.

Sendo assim, vislumbramos a possibilidade de abrimos nossos olhos e mentes para um novo mundo de perspectivas e de leituras entre mídias. Não há como afirmar que esta leitura é melhor ou pior que outras; temos que ter em mente que diferentes possibilidades de leitura se constroem ao longo do tempo. Antônio Candido, em *Literatura e Sociedade* (1997), nos diz que o meio social se faz presente não apenas na escritura da obra, mas também na apreensão estética e ideológica do leitor, dependendo de qual contexto ele está inserido, fazendo com que a percepção dele mude e transmute.

A leitura proposta nesta pesquisa, do filme *Tempos modernos*, de Charles

Chaplin, 1936 e o poema “Sentimento do mundo”, 1940, de Carlos Drummond de Andrade, 1940, possibilita a pensar não só na individualidade humana, mas também pensar nas problemáticas sociais que envolvem cada uma dessas individualidades. Também pode ser observado uma crítica a sociedade industrial capitalista da época que marginalizava e oprimia o operário e as minorias sociais.

A partir de “Sentimento do mundo” e o filme *Tempos modernos*, o humor se torna cada vez mais refinado e amargo, às vezes, sutilmente irônico, outras vezes apelando para o cinismo ou o grotesco, em imagens de significado agressivo que surpreendam o leitor/espectador.

O eu-lírico do poeta identifica-se com o cidadão que marcha sem saber direito para onde, numa cidade-labirinto, onde os seres humanos encontram desamores com enigmático fantasma preso nas engrenagens da modernidade, denunciando a falta de horizonte e diz que o hábito de sofrer o diverte. Um cotidiano com suas pequenas armadilhas e ramificações interpõe-se constantemente entre o poeta e o mundo. O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser social ou pessoal ou ainda ambas, lembrando que ao “falar” dessas experiências e pessoas, o poeta nos leva repetir e recriar seu poema.

O personagem Carlitos representa uma perspectiva de humanidade em que a busca pela felicidade é uma constante. Por um lado, se destaca da multidão como individualidade heroica, que se identifica com o público massa, mas por outro lado uma tentativa de inserção na sociedade capitalista.

Finalmente, é inegável em ambos os casos que por intermédio dos personagens é que as mídias trazem a representação de uma sociedade de época e o momento vivenciado.

## REFERÊNCIAS

ABREU, L. **Um olhar regional sobre o Estado Novo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

ANDRADE, C. D. de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARRUDA, J.J.A. **História moderna e contemporânea**. São Paulo: Editora Ática, 1974.

BARBOSA, R. C. **Carlos Drummond de Andrade**: seleção de textos, notas, estudos biográficos. São Paulo: Abril Educação 1980.

BREWTON, V. **O novo historicismo e o materialismo**. Trad. Bruna T. Gibson. São Paulo, 2005.

BORIS, F. **História do Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora: Cultrix, 1975

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BROWN, P. **Charles Chaplin**. Trad. Silvana Salerno. São Paulo: Editora: Globo, 1991.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1993.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1997.

CHAPLIN, C. **Minha vida**. Trad. Carlos Heitor. São Paulo: Saraiva, 1959.

\_\_\_\_\_. **Histórias da minha vida**. Trad. Jose Olympio. São Paulo: Saraiva, 1965.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: Olympio, 2001.

CHIAVENATO, I. **Introdução à teoria geral da administração**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2000.

CLARET, M. **O pensamento vivo de Chaplin**. Trad. José Geraldo Simões Junior. São Paulo: Martin Claret, 1986.

CLÜVER, C. **Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media**. In: Belo Horizonte: Revista Aletria 2006.

COELHO, T. **Moderno pós-moderno**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

CORREA, H. L. **Administração: teoria geral da administração**. São Paulo: Atlas, 2011.

COTRIM, G. **História geral para uma geração consciente**. São Paulo: Editora Saraiva, 1987.

CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções, 1999.

DINIZ, T. F. N. **A identidade cultural: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdades de Letras, 2005.

DIOGO, V. **Comédias cinematográficas dos anos 30-40**. Portugal: ICSUL, 1997.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

DUARTE, R. **Cinema e educação: refletindo sobre cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008

FREIRE, P. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GAUDREULT, A; MARION, P. **Transescritura e midiática narrativa**: a questão da intermedialidade. Trad. Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-128.

GREENBLATT, S. **O novo historicismo**: ressonância e encantamento. Trad. Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989.

GOMES, M. **A vida e pensamento de Charles Chaplin**. São Paulo: Editora Minuano, 1986.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOSBAMWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JUNIOR, W. **Desenvolvimento e mudanças no Estado Brasileiro**. Brasília: UAB/CAPES, 1992.

KOSHIBA, L; PEREIRA, D. M. **História geral do Brasil**. São Paulo: Editora Atual, 2004.

LIMA, C. L. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

LINS, A. **Ensaio de crítica literária e cultural**. Recife: Editora UFPE, 2007

MARK, M. D.; Nicholas, J. A.; Richards, B. C. **Fundamentos da administração da produção**. São Paulo: Editora ARTMED, 2008

MARQUES, R. **Limares críticos**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Editora Papyrus, 2006.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antonio e Maria Eduardo Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASSAUD, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

MATTA, J. P.R. **Marcos históricos da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência**. Bahia: UFBA 2009.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do Homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2006.

MIGUEL, J. **Curso de literatura**. São Paulo: Editora Harbra, 1986.

MORICONI, I **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

MONTROSE, L. **Novo historicismo**. Trad. Ivan Teixeira. São Paulo: Cult, 1998

MÜLLER, J. **Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito**. Trad. Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). **Intermedialidade ou estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2012.

NETO, A. **Rivadavia – Carlos Drummond de Andrade**. Disponível em: <http://br.linkedin.com/pub/rivadavia-c-drummond-de-alvarenga-neto/> Acesso em: 27 jul. 2014.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. v. 2. p. 51-71.

REUTER, Y **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

ROBINSON, D. **Chaplin uma biografia definitiva**. Trad. Andrea Mariz. São Paulo: Editora Novo Século, 2012.

RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hicife, 2008.

SANCHES E. I. **Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo**. Jundiaí: Paco, 2012.

SECCHIN, A C. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 2002.

SCHNEEBERGER, C. A. **História do Brasil: teoria e pratica**. São Paulo: Rideel, 2003

SCHWARTZ, V. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.

SIMÕES, J G. **O pensamento vivo de Chaplin**. São Paulo: Martin Claret, 198ê6.

SOUZA, E.M- **O século de Borges**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Editora Papyrus, 2003.

*TEMPOS Modernos*. Direção Charles Chaplin. EUA: Distribuição, Charlie Chaplin Film Corporation, 1936. DVD (87 min); mudo.

VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VASCONCELOS, V.C.M. **Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

VICENTINO, C. **História geral**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

WOLF, M. **Teoria da comunicação em massa**. Trad. Maria Jorge Vilar Figueiredo. São Paulo: Editora Presença, 1987.