

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

MESTRADO EM HISTÓRIA

**A MÁSCARA E O ROSTO DE CHAPLIN: O ANTICOMUNISMO
NA REPERCUSSÃO DA FILMOGRAFIA POLÍTICA DE
CARLITOS EM PORTO ALEGRE (1936 – 1949)**

EDUARDO DE SOUZA SOARES

PORTO ALEGRE, JULHO DE 2008.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

MESTRADO EM HISTÓRIA

**A MÁSCARA E O ROSTO DE CHAPLIN: O ANTICOMUNISMO
NA REPERCUSSÃO DA FILMOGRAFIA POLÍTICA DE
CARLITOS EM PORTO ALEGRE (1936 – 1949)**

EDUARDO DE SOUZA SOARES

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em História das Sociedades Ibéricas e Americanas, sob orientação da Professora Doutora Claudia Musa Fay.

PORTO ALEGRE, JULHO DE 2008.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S676m Soares, Eduardo de Souza

A Máscara e o rosto de Chaplin: o anticomunismo na repercussão da filmografia política de Carlitos em Porto Alegre (1936 – 1949). / Eduardo de Souza Soares. – Porto Alegre, 2008.

139 f.

Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS.

Orientação: Profa. Dra. Claudia Musa Fay.

1. Porto Alegre – História Política – Século XX.
2. Anticomunismo – Porto Alegre. 3. Comunismo – Porto Alegre - História. 4. Chaplin – Filmografia Política.
I. Fay, Claudia Musa. II. Título.

CDD 981.06

Ficha elaborada pela bibliotecária Cíntia Borges Greff CRB 10/1437

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I.....	16
1.1 Algumas Referências Teóricas:.....	16
1.2 A Vida de Charles Chaplin:	19
1.3 A Crítica de Cinema em Porto Alegre:.....	26
1.4 Charles Chaplin e o Cineclubismo:.....	35
CAPÍTULO II.....	49
2.1 O Combate ao Perigo Vermelho:.....	49
2.2 Os Enigmas Chaplinianos:	56
2.3 Chaplin e os Intelectuais Gaúchos:	59
2.4 O Imã das Multidões:.....	63
CAPÍTULO III.....	83
3.1 O Brasil e seu Ditador:	83
3.2 Um Duelo de Titãs:.....	86
3.3 Uma Aparente Contradição:	89
3.4 As Sementes de Montevideú:.....	92
CAPÍTULO IV	104
4.1 Um Novo Surto Reacionário:	104
4.2 Um Frankenstein Chapliniano:	108
4.3 Um Chaplin Diferente:	111
4.4 Em Defesa de Carlitos:.....	117
CONCLUSÃO	126
BIBLIOGRAFIA.....	135

ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 " <i>Jacob Koutzi</i> ".	39
Ilustração 2 "A Juventude".	40
Ilustração 3 "O Intelectual".	41
Ilustração 4 "A Família".	42
Ilustração 5 "O Clube Israelita".	43
Ilustração 6 " <i>Paulo Fontoura Gasta</i> ".	44
Ilustração 7 "A Paixão".	45
Ilustração 8 "O Acervo".	46
Ilustração 9 "A Esposa".	47
Ilustração 10 "O Cinema Imperial".	48
Ilustração 11 "Carlitos e a Rapaziada Carioca".	74
Ilustração 12 "O Gênio Máximo do Cinema em <i>Tempos Modernos</i> ".	75
Ilustração 13 "A Maior Gargalhada do Ano".	76
Ilustração 14 "Loteria do Estado".	77
Ilustração 15 "Charlie Chaplin em Seu Novo Filme".	78
Ilustração 16 "Valente Vassourada".	79
Ilustração 17 "O Operário".	80
Ilustração 18 "Está Jorrando a Fonte de Gargalhadas".	81
Ilustração 19 "A Gargalhada Suprema de 1936".	82
Ilustração 20 "Charles Chaplin Parece que Perdeu Alguma Coisa".	101
Ilustração 21 "Charlie Chaplin em O Ditador".	102
Ilustração 22 " <i>O Grande Ditador</i> ".	103
Ilustração 23 "Cavalgada do Riso".	123
Ilustração 24 "Estupendas Matinéas Infantis".	124
Ilustração 25 "Sensação na Cidade".	125

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à professora Claudia Musa Fay por ter acreditado neste projeto quando este não passava de uma simples idéia. Da mesma forma, pela amizade concretizada ao longo destes últimos anos, agradeço aos professores Helder Gordim da Silveira, Núncia Santoro de Constantino, René Ernaini Gertz e Maria José Barreras. Agradeço também ao querido amigo João Batista Marçal, não só por ter me recebido carinhosamente em sua residência como por ter me proporcionado experiências incríveis com a pesquisa em seu acervo pessoal. Pela excelência dos serviços prestados, agradeço aos senhores Osmar Rodigheri e Luis Oliveira da Silva, funcionários do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho. Agradeço às pessoas incríveis que conheci e que foram indispensáveis para o desenvolvimento deste estudo: os senhores Flávio Koutzii, Ney Gastal, Hans Baumann, Humberto Didonet, Nestor Nadruz, Luiz Pilla Vares, Enéas de Souza, Flávio Loureiro Chaves, Hélio Nascimento, Hiron Goidanich, Jesus Pfeil, João Constantino e às senhoras Susana Gastal e Fatimarlei Lunardelli. Neste momento especial do trabalho, não poderiam faltar os nomes de Carolina Maria Havelha Mayer e Francisco Havelha Filho, pilares maiores de uma família que aprendi a amar e respeitar. Agradeço também ao grande amor da minha vida, Carla Cristina Havelha, não só por ter me acompanhado nos momentos mais difíceis ao longo desta trajetória, mas por ter me ensinado a admirar seu jeito único de viver. Agradeço aos amigos que conquistei durante os anos de graduação, Bianca Costa e Fabrício Ávila, para sempre presentes na minha vida. Por fim, agradeço aos grandes responsáveis por este momento: ao meu avô, Reginaldo de Souza Filho, por sempre ter sido o maior incentivador da minha carreira, ao carinho e amor dos meus pais, Odival de Souza Soares e Regina Beatriz Lopes de Souza Carvalho e aos momentos de alegria ao lado de Léo Cavalheiro Carvalho e Natália de Souza Soares.

Muito obrigado.
Eduardo de Souza Soares

RESUMO

Nesta dissertação, pretendemos analisar em que medida o *anticomunismo* e seus principais argumentos foram incorporados pelos mais destacados órgãos de imprensa da capital gaúcha durante a repercussão da filmografia política de Charles Chaplin em Porto Alegre. Considerando o período compreendido entre 1936 e 1949, marcado por uma série de manifestações contrárias à influência soviética nos planos nacional e internacional, acompanharemos as discutidas trajetórias de três importantes produções cinematográficas: *Tempos Modernos*, *O Grande Ditador* e *Monsieur Verdoux*. A profunda admiração de intelectuais como *Jacob Koutzii* e *Paulo Fontoura Gastal* não impediu que seus respectivos ciclos pelos cinemas desta cidade refletissem um sentimento de repúdio às teses supostamente comunizantes atribuídas ao seu criador, proporcionando uma série de curiosas histórias que ilustrarão as páginas deste estudo.

ABSTRACT

In this dissertation, we intend to analyze in what circumstances the anticommunism and its main subjects were incorporated by the most emphasize agencies of the press of the “gaúcha” capital during the repercussion of the politic filmography of Charlie Chaplin in Porto Alegre. Considering the period comprised among 1936 and 1949, marked by a succession of manifestations adversed to the sovietic ascendancy in the national and international plans, we are going to follow the discussed trajectories of three important cinematographic productions: *Modern Times*, *The Great Dictator* and *Monsieur Verdoux*. The deep admiration of intellectuals as *Jacob Koutzii* and *Paulo Fontoura Gastal*, don't intercept that its respective cycles by the movies of this city considered a feeling of refused to the thesis allegedly subversive awarded to its creator, providing a succession of curious stories that are going to illustrate the pages of these studies.

INTRODUÇÃO

O estudo do *anticomunismo* é uma preocupação ainda muito recente na historiografia brasileira. Não que o tema deixasse de despertar o interesse dos pesquisadores, pelo contrário, a ausência de um número maior de estudos revela as características de um período arbitrário da história nacional, em que, dentro de uma estrutura de estado repressiva e autoritária, o regime militar impossibilitou o desenvolvimento destas pesquisas. Porém, desde a segunda metade dos anos 1980, graças ao avanço do processo de redemocratização, é cada vez maior o empenho das ciências humanas em compreender o fenômeno anticomunista, através da proposição de novos questionamentos e da incorporação de diferenciadas abordagens.

Neste sentido, considerando as idéias defendidas pelo crítico de cinema francês Georges Sadoul em seu livro intitulado *A Vida de Carlitos*, onde o autor destaca a predominância dos temas políticos nas películas *Tempos Modernos*, *O Grande Ditador* e *Monsieur Verdoux*, e reconhecendo como de profundas manifestações de caráter político e ideológico o período compreendido entre os anos de 1936 e 1949, especificamente no que diz respeito às campanhas contrárias à influência soviética, tais como a repressão ao levante comunista no Brasil e a Caça às Bruxas de Hollywood nos Estados Unidos, questionamos em que medida o *anticomunismo* e seus principais argumentos foram utilizados pelos mais destacados órgãos de imprensa da capital durante a repercussão da filmografia política de Charles Chaplin em Porto Alegre.

O *anticomunismo* brasileiro nasceu junto com os movimentos populares, não necessariamente provenientes do partido comunista ou dos movimentos anarquistas. Nesta dissertação, conforme o conceito utilizado por Carla Simone Rodeghero em *O Diabo é Vermelho: Imaginário Anticomunista e Igreja Católica no Rio Grande do Sul (1945-1964)*, entendemos o *anticomunismo* como um conjunto de idéias, de representações e de práticas de oposição sistemática ao comunismo. Considerando as condições pouco propícias ao desenvolvimento de um projeto revolucionário, o *anticomunismo* deu origem à constituição de

um imaginário próprio, uma composição de imagens dedicadas a depreciar as doutrinas e práticas comunizantes, deixando marcas profundas na sociedade brasileira desde as primeiras lutas operárias.

A Igreja Católica participou dos esforços de elaboração e divulgação das representações anticomunistas, ainda que sua relevante participação tenha sido uma entre tantas outras que colaboraram na construção deste imaginário. O maniqueísmo religioso empreendeu uma verdadeira cruzada contra o “perigo vermelho”, em que as diferenciações entre o bem e o mal, o moral e o imoral, a luz e as trevas, a saúde e a moléstia, o amor e o ódio, entre tantas outras, contribuíram para estabelecer as distinções fundamentais entre o cristianismo e o comunismo, incompatibilidade sempre enfatizada. Os comunistas seriam os portadores da maldade que, orientados por sentimentos irracionais, destruiriam as instituições e difundiriam a discórdia. Alguns exemplos destes argumentos de contornos religiosos serão apresentados ao longo de nossa narrativa.

O objetivo principal desta dissertação é demonstrar o alcance das teses anticomunistas através da repercussão da filmografia política de Carlitos em Porto Alegre. Paralelamente, pretendemos descrever os principais eventos e sujeitos da história do *anticomunismo* no Brasil, acompanhar os reflexos das campanhas mundiais de combate à influência soviética na política brasileira, analisar a influência de Charles Chaplin na formação de importantes nomes da intelectualidade gaúcha dos anos 1930 e 1940 além de definir o papel do Clube de Cinema e de seus idealizadores na consolidação da crítica cinematográfica desta cidade. Atendendo aos objetivos propostos, realizamos basicamente três procedimentos: revisão de bibliografia, pesquisa nos acervos da imprensa local e entrevistas com familiares e amigos dos personagens deste estudo.

Os protagonistas referidos no último parágrafo são os pais fundadores da crítica cinematográfica em Porto Alegre, uma especialização profissional que surgiu no contexto da indústria cultural em 1836. Na atividade do crítico de cinema estão conjugados variados interesses, especificamente através de uma relação bipolar, em que de um lado estão os veículos de comunicação e de outro está o público. Diferentemente do cronista, o crítico desenvolve uma ação

no sentido de acumular um conhecimento especializado e pela atividade exclusiva de assistir aos filmes e emitir uma opinião baseada em formulações de história e linguagem do cinema. Na capital, os responsáveis por esta ruptura foram dois importantes intelectuais: *Jacob Koutzii* e *Paulo Fontoura Gastal*.

O pioneiro da crítica cinematográfica de Porto Alegre chegou ao Brasil ainda menino, fugindo dos graves problemas sociais que afligiam a Rússia, país onde nasceu *Jacob Koutzii*. Foi sua paixão pelo cinema que o conduziu ao jornalismo, embora sua principal atividade profissional tenha sido sempre o comércio. Atuou como colaborador das principais publicações da imprensa da capital, entre elas o *Diário de Notícias*, o *Correio do Povo* e a *Revista do Globo*. *Jacob Koutzii* costumava assinar suas matérias sob o pseudônimo de Plínio Moraes, prática comum entre os judeus comunistas que habitavam o bairro Bom Fim e precisavam escapar às perseguições políticas. A violência das ditaduras militares roubou seus últimos anos de vida, vindo a falecer sem a oportunidade de se despedir do filho que, na ocasião, estava preso na Argentina.

O jornalista *Paulo Fontoura Gastal* foi um dos mais importantes nomes da crítica cinematográfica brasileira. Intelectual de vasta cultura, incentivou e ajudou na formação de inúmeros profissionais que recordam com carinho as lições deixadas pelo mestre, entre as quais a mais importante foi a paixão pelo cinema. Iniciou sua trajetória profissional em Pelotas, deixando sua terra natal para construir uma reconhecida carreira em Porto Alegre, onde trabalhou em publicações como a *Revista do Globo* e o *Correio do Povo*. Homem de grande prestígio junto aos mais importantes nomes das artes no Rio Grande do Sul, foi o grande responsável por um empreendimento que contribuiu decisivamente para os *Rumos* da cultura local: o Clube de Cinema de Porto Alegre. Nos anos de chumbo, iniciou um longo silêncio que assinalaria o fim de sua carreira.

Um sentimento comum aproximava os pais da crítica cinematográfica, a inesgotável paixão por Charles Chaplin. Conforme demonstraremos ao longo desta dissertação, o personagem do vagabundo influenciou a intelectualidade gaúcha ao longo dos anos 1930 e 1940, ainda que tenha sofrido duras críticas por parte de ilustres opositores espalhados pela cidade. Durante a pesquisa,

deparamo-nos com alguns artigos de *Jacob Koutzii* nos quais o autor exaltava a capacidade do artista em se aproximar das massas, conferindo autenticidade à convicção de que o cinema deveria estar destinado às camadas populares. Da mesma forma, a devoção por Carlitos foi uma marca registrada de *Paulo Fontoura Gastal*, o qual não só incorporou alguns traços característicos, como adotou um bigodinho e bengala semelhante à usada por Chaplin.

A justificativa essencial para esta iniciativa encontramos nas palavras de René Gertz que, em seu livro *O Estado Novo no Rio Grande do Sul*, apontava para uma certa carência de pesquisas sobre os personagens da vida cultural no Rio Grande do Sul. Nesse sentido, a presente dissertação contribui ao acrescentar nesta aparente lacuna historiográfica alguns aspectos biográficos praticamente desconhecidos dos pais fundadores da crítica cinematográfica em Porto Alegre, homens que, através de suas respectivas militâncias, souberam questionar as inúmeras mazelas de seus tempos. Com a finalidade de ilustrar nossos argumentos, apresentaremos ao longo deste trabalho três histórias curiosas relacionadas ao relevante apelo anticomunista durante a repercussão da filmografia política de Charles Chaplin nesta cidade.

No primeiro capítulo desta pesquisa, demonstraremos a relevância da admiração de *Jacob Koutzii* e *Paulo Fontoura Gastal* por Charles Chaplin na consolidação da crítica cinematográfica em Porto Alegre. No segundo capítulo, discutiremos a estranha estratégia adotada pela *Revista do Globo* ao “divulgar” o filme *Tempos Modernos*, desprezando o sucesso alcançado nas bilheterias. No capítulo seguinte, aproveitando a polêmica passagem de *O Grande Ditador* nos cinemas da capital, analisaremos as coincidências entre as mensagens da obra e as contradições de Getúlio Vargas. Por fim, no quarto e último capítulo, conforme a repercussão de *Monsieur Verdoux* nas páginas do *Correio do Povo*, discutiremos as bases ideológicas e o alcance das campanhas anticomunistas patrocinadas pelos Estados Unidos no despertar da Guerra Fria.

No que diz respeito às fontes analisadas, entendemos que o nascimento e a conseqüente consolidação da crítica cinematográfica em Porto Alegre estão intimamente relacionados à trajetória de um importante órgão da imprensa

operária, a Revista *Rumo*. O periódico apareceu na cidade em 1936, contando com as significativas participações de Dyonélio Machado, Cyro Martins, Mário Quintana e *Jacob Koutzii*. Em 1949, representando os intelectuais gaúchos do partido comunista, a Revista *Horizonte* chegava em Porto Alegre tendo como seu primeiro diretor o escritor Cyro Martins. Uma das melhores publicações ideológicas do seu tempo contou com a contribuição de importantes nomes da cultura regional; destacamos as colaborações de Dyonélio Machado, Lila Ripoll, Carlos Scliar, Vasco Prado e novamente *Jacob Koutzii*.

O principal veículo de imprensa do Rio Grande do Sul foi, por sucessivas décadas, o conservador e tradicional *Correio do Povo*, fundado por Francisco Antonio Vieira Caldas Júnior. Quando surgiu, no final do século dezenove, os jornais eram ligados ou pertencentes a partidos políticos, em que A Federação é um bom exemplo deste perfil editorial. Por não apresentar esta condição, firmou sua posição como leitura obrigatória entre os gaúchos que buscassem informação isenta, participando ativamente dos acontecimentos de seu tempo. Nos anos 1950, o comando da área de cinema coube a *Paulo Fontoura Gстал* que, após uma curta estada em São Paulo ao lado de Alberto Cavalcanti como assessor de Imprensa da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, contou com o apoio do diretor Breno Caldas para editar as páginas sociais e de cultura.

O *Diário de Notícias* foi outro importante jornal do período abordado por esta dissertação, integrando a empresa dos Diários e Emissoras Associados de Assis Chateaubriand e experimentando uma fase áurea nos anos 1940, sendo um dos mais destacados órgãos jornalísticos do Rio Grande do Sul. Por seu alinhamento ideológico contrário à política de Getúlio Vargas, foi depredado e incendiado pela população por ocasião do suicídio do presidente em 1954. Entre os periódicos tradicionais, destacamos a publicação católica O Dia, um conservador jornal fundado em 1943 pela Cúria Metropolitana de Porto Alegre, responsável por uma coluna de cinema muito apreciada por seus leitores. Graças à comunhão dos grandes veículos de comunicação com os interesses empresariais, nascia o chamado Jornalismo Informativo Moderno.

Assim, o *Correio do Povo* e o *Diário de Notícias* consolidavam um novo regime jornalístico, cuja chave do fortalecimento foi a organização empresarial, como demonstra também a *Revista do Globo*, criada no vazio deixado pelo fracasso de publicações anteriores do gênero, devido à falta de sustentação econômica. A capital exigia uma nova revista, pois as elites viam nela uma necessidade cultural além do estímulo do próprio governador Getúlio Vargas. No espaço de poucos anos, a Livraria do Globo se consagraria como a maior casa editorial do sul do Brasil, colocando à disposição dos órgãos da imprensa de Porto Alegre o seu moderno parque gráfico. A *Revista do Globo* foi a principal publicação de seu gênero no Rio Grande do Sul, conquistando em pouco tempo a excelência nas coberturas cinematográficas, em que muitas vezes Carlitos foi manchete.

No período em que Chaplin apresentava *Tempos Modernos*, uma sátira à sociedade industrial e ao maquinismo que reduzia o homem a uma simples ferramenta do processo produtivo, era impulsionada a campanha de difamação pública contra o ator, o qual era duramente criticado por sua suposta simpatia ao comunismo. As acusações se intensificariam durante os preparativos de *O Grande Ditador*, uma contundente comédia inspirada na Alemanha nazista. A diplomacia alemã e algumas organizações fascistas americanas pressionaram sem sucesso para que o artista desistisse desta produção. Nem mesmo as investigações do Comitê de Atividades Antiamericanas impediram a estréia do filme, cujo pronunciamento final provavelmente tenha motivado as autoridades a decidirem por sua expulsão dos Estados Unidos algum tempo depois.

Os anos seguintes seriam marcados por uma série de escândalos que agrediriam ainda mais sua debilitada reputação. As manifestações contrárias à estréia de *Monsieur Verdoux* nos Estados Unidos contribuíram para o primeiro grande fracasso comercial de Charles Chaplin. Considerado por muitos críticos a síntese de sua obra, o filme fortaleceu os argumentos dos seus opositores, alimentando o *anticomunismo* das autoridades políticas, então interessadas em uma Terceira Guerra Mundial. Baseado na trajetória do criminoso Henri Landru, Chaplin criou um personagem completamente diferente do vagabundo Carlitos, um assassino que se envolvia com senhoras ricas e as matava para obter suas

fortunas. Em plena Guerra Fria, o ator apontava uma arma contra o país que o fez enriquecer e agora o julgava como um traidor.

A campanha difamatória contra o cineasta repercutiu no mundo inteiro. No momento em que *Tempos Modernos* foi apresentado pela primeira vez em Porto Alegre, mais da metade das salas exibidoras já estavam adequadas ao sistema sonoro. No centro da cidade estavam concentradas as melhores e mais qualificadas casas, freqüentadas pela alta sociedade e responsáveis por grandes lançamentos. A relevância cultural e social do cinema prosperava, incorporando os filmes e seus exemplos ao cotidiano da população. A censura foi outra questão em debate, pois, se antes estava relacionada à preservação da moral e dos bons costumes, neste período ganhava contornos ideológicos. Com a consolidação do fenômeno cinematográfico, esteve facilitado o acesso às mais variadas produções nos cinemas da cidade.

Na década seguinte, durante o ciclo de *O Grande Ditador* nos cinemas da capital, as políticas do governo pressionavam os setores culturais através da censura, proliferando a circulação de filmes com propaganda nacionalista. Neste contexto, as salas exibidoras que eram reconhecidas como janelas para o mundo passavam a ser portas abertas aos Estados Unidos. Por fim, no febril período marcado pela passagem de *Monsieur Verdoux* pela cidade, o Clube de Cinema proporcionou aos apreciadores de obras mais elaboradas o acesso às últimas novidades do mercado. Concluída esta breve introdução, reservamos para as próximas páginas desta dissertação as intrigantes passagens que ilustrarão a discutida trajetória da filmografia política de Charles Chaplin por Porto Alegre, cidade que consagrou os pais da crítica cinematográfica.

CAPÍTULO I

CHARLES CHAPLIN: OS INTELLECTUAIS E O CINECLUBISMO

No primeiro capítulo desta dissertação, pretendemos demonstrar a relevância da profunda admiração de *Jacob Koutzii* e *Paulo Fontoura Gastal* por Charles Chaplin no desenvolvimento e na consolidação da crítica cinematográfica em Porto Alegre. Discutindo alguns dos pressupostos teóricos que nos inspiraram a identificar na filmografia política de Carlitos uma série de registros ricos em historicidade, reservamos este momento do trabalho para uma reflexão de maior intensidade, procurando identificar na influência do cinema humanístico imortalizado pelo vagabundo, revelador das graves enfermidades do seu tempo, as bases para o desenvolvimento de um empreendimento fundamental para os *Rumos* da cultura local, o Clube de Cinema de Porto Alegre, espaço que transformou definitivamente a vida intelectual desta cidade.

1.1 Algumas Referências Teóricas:

Neste primeiro capítulo, gostaríamos de expor brevemente algumas referências teóricas que nos inspiram desde o início deste estudo, começando por André Bazin¹. Em sua concepção, achava que a realidade bruta estava no cerne do apelo do cinema. Concluiu que o alicerce do cinema não é a própria realidade, mas o desenho deixado pela realidade no celulóide. Apesar de ser incorreto falar de “realidade” aparecendo na tela, o autor providenciou um termo mais exato, em que o cinema é interpretado como uma assíntota da realidade, para sempre dependente do real. Assim, o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade, mesmo que sua neutralidade seja duvidosa. Sobre a originalidade da linguagem cinematográfica, afirma Marcel Martin:

¹ ANDREW, James Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 117.

Creio que é preciso afirmar desde o início a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica. Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer.²

Na teoria de Siegfried Kracauer³, as propriedades básicas do cinema são inteiramente fotográficas, sua capacidade de registrar o mundo visível e o seu movimento. Em vez de projetar um mundo abstrato ou imaginário, desce ao mundo material, apresentando a vida como ela é. Sua estética material mistura o domínio da realidade com o domínio das capacidades técnicas do cinema, em que a função do cineasta é ler tanto a realidade quanto seu veículo de modo justo, a fim de que possa ter certeza de que emprega as técnicas apropriadas ao assunto apropriado. Kracauer considera o cinema um instrumento científico criado para explorar alguns níveis ou tipos particulares de realidade. Para o autor, as artes tradicionais existem para transformar a vida com seu modo especial, mas o cinema existe de modo mais profundo e mais essencial quando apresenta a vida como ela é.

Para compreender o que entendemos por cinema nesta dissertação, é indispensável o uso da teoria desenvolvida por Edgar Morin⁴. Para o autor, o cinema é compreendido como uma articulação entre o sistema sociocultural que o organiza e o imaginário. Diferentemente das teorias realistas elaboradas por André Bazin e Siegfried Kracauer, Edgar Morin o entende não como uma máquina que registra o existente e o devolve como tal, mas como implicando o indivíduo, de forma a dirigir seu universo pessoal e pedir ao espectador sua participação. Disso decorre o interesse pelo conteúdo do filme como espelho do mundo vivido através da representação dos seus mitos e símbolos como produtos do imaginário. Conforme Ana Carolina Escosteguy:

² MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 19.

³ ANDREW, op. cit., p. 95.

⁴ MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia*. Lisboa: Moraes, 1970. p. 178.

Morin faz muitas referências à obra de Bazin no seu livro. Os dois, assim como Kracauer, basearam suas reflexões na fotografia, mas esse último e Bazin exaltaram a capacidade dessa de compreender diretamente o real. Porém, Morin insiste sobre a capacidade de mediação da fotografia entre a imagem e o homem. Se tanto Bazin como Morin colocaram o cinema em um contexto social que condiciona a realização do filme, a teoria do primeiro é limitada pelo fato do cinema ter a necessidade do real como suporte.⁵

As idéias até aqui trabalhadas são complementadas por Marc Ferro⁶, que volta o seu olhar para a relação entre o Cinema e a História. Nesta perspectiva, o filme não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem social e histórica que proporciona. A análise não incide sobre a obra em sua totalidade, assim como a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica. Assim, partindo de um conteúdo aparente, a análise das imagens e a crítica das fontes permitem assinalar o conteúdo latente da película, descobrindo uma zona de realidade quase imperceptível, revelando aspectos do imaginário da época em que foi produzido. É por este motivo que a obra de Carlitos é rica em termos de possibilidades para os historiadores.

Charles Spencer Chaplin registrou de maneira notável os costumes e o mundo em que viveu. Apenas para citar alguns exemplos, durante a Primeira Guerra Mundial o cineasta enviou seu vagabundo para o conflito em *Shoulders Arms*, onde combateu o exército alemão. Em *A Corrida do Ouro*, o alvo do artista foi a conquista do Alasca, registro que ficou famoso pelo uso de uma série de atributos técnicos absolutamente inovadores à época. No clássico *Tempos Modernos*, um roteiro marcado por greves e perseguições policiais em que o personagem tentava sobreviver à industrialização, o funcionário de uma fábrica tinha um colapso nervoso por excesso de trabalho. O caráter histórico foi reforçado também em *O Grande Ditador*, paródia sobre Adolf Hitler lançada em plena Segunda Guerra Mundial, antecipando o ataque à Pearl Harbor.

⁵ ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005. p. 35.

⁶ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 87.

Consagrado nos Estados Unidos, o comediante britânico desprezou a nacionalidade americana, deixando aberta uma lacuna para as acusações de subversão comunista patrocinadas pelo Bureau of Investigation desde 1922. Os investigadores se empenhavam em forjar provas na medida em que os filmes de Chaplin se politizavam. A violenta perseguição se agravaria em 1952, em que, após uma viagem à Europa, o seu visto de retorno foi anulado por uma lei que regulamentava o ingresso no território nacional, evocando a moral, a saúde pública e o combate à loucura e à propaganda comunista. Em plena Guerra Fria, o ator apontava uma arma para o coração da América ao filmar *Um Rei em Nova Iorque*, exibido lá duas décadas depois. O ator só atravessaria novamente o oceano em 1972, onde recebeu uma merecida homenagem na cerimônia de entrega do Oscar.

Destacamos duas hipóteses que nos ajudam a compreender o fascínio exercido por Charles Chaplin e o alcance de sua obra. Para Roland Barthes⁷ o homem Carlitos sai sempre vitorioso de qualquer situação e, justamente porque ele escapa a tudo e rejeita todas as regras impostas pela sociedade capitalista, atinge com precisão o sentimento dos intelectuais contemplados neste estudo. Para Edgar Morin⁸, por ser inocente, o herói cômico obedece a impulsos imediatos, fazendo tudo o que é proibido, ignorando a censura. Sua inocência de criança o leva tanto à bondade quanto à malícia. O personagem de Chaplin obedece a todos os seus sentimentos, sendo em sua essência ao mesmo tempo bom e amoral. Carlitos pode até roubar sem escrúpulos, mas sempre vai estar em defesa dos que sofrem.

1.2 A Vida de Charles Chaplin:

Charles Spencer Chaplin nasceu em Londres, na noite de 16 de abril de 1889. Sua mãe, Hannah Dryden, havia abandonado a família aos 16 anos de idade para se tornar dançarina num teatro de comédia. Possuía um outro filho, Sydney, fruto de seu primeiro casamento. Seu pai, o cantor Charles Chaplin,

⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. p. 32.

⁸ MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 145.

com o passar do tempo adquiriu o hábito de beber, o que acabou levando à separação do casal por ter se tornado um homem extremamente agressivo. Hannah foi viver então com os dois filhos num pequeno cômodo alugado. No início, quando ainda fazia algum sucesso no teatro, conseguia viver modestamente, sem grandes preocupações econômicas. Porém, graças aos escassos contratos, pouco a pouco os Chaplin afundavam na miséria. Como lembra o próprio Carlitos em sua biografia:

Foi devido às falhas da voz de minha mãe que, na idade de cinco anos, apareci pela primeira vez num palco. Mamãe em geral me levava para o teatro à noite, de preferência a deixar-me sozinho em quartos de pensão. Estava ela então representando *A Cantina*, no Aldershot, na época um teatrinho poeira freqüentado principalmente por soldados. Estes constituíam uma platéia grosseira para a qual tudo servia de pretexto a risotas e caçoadas. Para os artistas o Aldershot significava uma semana de terror. Lembro-me de que estava de pé nos bastidores quando a voz de mamãe falhou, reduzindo-se a um mero sussurro. O público começou a rir, a cantar em falsete e a miar como gatos. Tudo era vago e não entendi direito o que acontecia.⁹

O extrovertido menino começou a cantar a famosa melodia Jack Jones, improvisando passos de dança e conduzindo com naturalidade o espetáculo. Uma chuva de moedas caiu no palco e, quando Hannah apareceu para ajudar o filho a se despedir do público, recebeu uma calorosa homenagem de todos os presentes. Naquela noite, Chaplin recebeu seu batismo de fogo e sua mãe viu uma cortina de chumbo descer sobre seu talento. Com isso, Hannah ficou desempregada. O pai deixou de mandar a contribuição semanal que auxiliava no pobre orçamento familiar. A família transitou por diferentes lares, período em que começaram a surgir em Hannah os primeiros sintomas de uma doença que mais tarde seria fatal, a insanidade mental, causada pelos anos de fome e miséria somados ao desespero de ver os filhos em uma situação tão difícil.

Com a internação definitiva da mãe de Carlitos, o destino parecia cruel com o menino. Vivendo de empregos esporádicos e passando a maior parte do seu tempo perambulando pelas ruas dos subúrbios londrinos, nunca esqueceu

⁹ CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 38.

a vocação que possuía para o teatro, que sua mãe o fizera despertar desde tão cedo e que já houvera ocasião de por à prova com grande sucesso. De vez em quando, vestia sua melhor roupa na esperança de conseguir alguma ponta numa representação qualquer, até que um dia foi convocado para interpretar o papel do menino Billy em Jim, o Romance de um Cockney. A apresentação da peça acabou não fazendo muito sucesso, o que não impediu que o talento do garoto fosse percebido pelos críticos.

Uma melhor visibilidade ocorreu quando Chaplin interpretou um ajudante de detetive em Sherlock Holmes. Com o sucesso obtido, ele e o irmão abandonaram o pobre quarto em que moravam e alugaram um outro bem melhor. Iniciavam um período de prosperidade e queriam esquecer de qualquer forma aquele passado amargurado, deixando para trás todos os seus vestígios. Os elogios da imprensa facilitaram os convites para papéis posteriores em espetáculos como Repairs e Casey's Count Circus. Ao completar dezessete anos, interpretou o papel de um galã juvenil em O Alegre Major, peça muito fraca que acabou ficando somente uma semana em cartaz. Graças ao prestígio do irmão Sydney junto ao "papa" dos musicais, Fred Karno acabou contratando Chaplin para representar uma personagem em O Jogo de Futebol.

O início da carreira internacional veio com a viagem da Companhia Fred Karno para se apresentar em Paris. Surgiu então a grande oportunidade, o teste definitivo que seria decisivo para a sua carreira, uma viagem para os Estados Unidos com a companhia de outros comediantes. As apresentações do grupo em Nova Iorque foram um fracasso, o que não impediu a imprensa de apontar entre eles uma exceção que poderia fazer muito sucesso, obviamente Charles Chaplin. Mesmo retornando ao país de origem, sabia que seu destino o esperava do outro lado do oceano. Assim, procurou um dos dirigentes da Keystone Comedy Film, assinando contrato previsto para um ano, recebendo a considerável quantia de 150 dólares por semana. Para Homero Thevenet:

En una carrera de medio siglo se habrían de combinar el genio nato, el azar de las circunstancias y una ambición que aludía no sólo al dinero, sino al deseo de una obra mejor. Fue una de las primeras "estrellas" del cine y fue también su

figura mejor pagada: el veloz crecimiento de su remuneración semanal, desde 1914 a 1918, fue un factor importante en la creación del “sistema de estrellas” que habría de caracterizar al cine de Hollywood y después al de otras industrias. La evolución de su carrera habría de combinar también dos elementos contrarios. Por un lado mostró reiteradamente um celoso cuidado de sus intereses personales, provocando acusaciones de egoísmo y avaricia; por outro lado mostró un impulso generoso y humanista que le exhortaba a arreglar los males del mundo.¹⁰

Em 1914 realizou o primeiro filme nesta companhia, Carlitos Repórter, representando um personagem absolutamente distinto do tipo que pouco tempo depois o tornaria imortal. Justamente por não se identificar com o que estava fazendo, procurou criar algo novo. Começou a se lembrar de alguns ingleses que observara durante a sua infância e que perambulavam pelas ruas do subúrbio londrino onde vivera. Eram homens de pequena estatura, com bigodinhos pretos, roupas bem justas e sempre portando uma bengala de bambu. Resolveu então fazer uma caricatura, usando para tanto elementos contraditórios que provocassem o humor, tais como calças bem largas, casaco apertado e sapatos imensos. Era o nascimento do inesquecível Vagabundo. Sobre a apresentação do novo personagem ao diretor cinematográfico Mack Sennett, Charles Chaplin relembra:

É preciso que você saiba que este tipo tem muitas facetas: é um vagabundo, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cientista, um músico, um duque, um jogador de pólo. Contudo, não está acima de certas contingências, como a de apanhar pontas de cigarros no chão, ou de furtar o 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! Continuei a falar assim por dez minutos ou talvez mais, fazendo Sennett rir continuamente.¹¹

Em uma época em que as comédias eram rodadas em no máximo três dias, Chaplin foi adquirindo maior personalidade nos quase quarenta filmes que realizou em 1914, acrescentando novos elementos em seus trejeitos e ações.

¹⁰ THEVENET, Homero Alsina. *Chaplin: Todo Sobre un Mito*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977. p. 104.

¹¹ CHAPLIN, op. cit., p. 179.

Conforme suas experimentações, a personagem foi incorporando um forte sentimento de contestação social. Neste mesmo ano, o irmão Sydney também foi contratado pela Keystone, mas Carlitos não conseguiu chegar a um acordo sobre a renovação de seu próprio contrato. Em 1915, com a transferência para a companhia Essanay, o artista passaria a receber 1.250 dólares semanais, passando a escrever, dirigir e produzir suas próprias criações. Nesse período, realizou o seu primeiro grande filme, O Vagabundo. Para Homero Thevenet:

Esse símbolo creció y fue entendido de varias maneras, al azar de peripecias distintas y según la imaginación o el criterio de diferentes ensayistas. El propio Chaplin no quiso dar un sentido único a su personaje, quizá porque intuyó que la variedad le daba un campo mayor y que la ambigüedad podía ser su riqueza. Pero su constante más clara es la de plasmar en el vagabundo la lucha del débil contra el fuerte, la protesta contra la desigualdad, la injusticia y la prepotencia. En esa línea se inscribe buena parte de su obra, tanto en los cortos como en los largometrajes.¹²

O último filme que fizera para a Essanay foi Carmen, cujo papel da protagonista foi entregue à bela atriz Edna Purviance, recém-descoberta por Chaplin e que estrelaria com ele quase todos os filmes a partir de então. Ainda em 1915, a companhia Mutual fez uma proposta irrecusável, 670.000 dólares para a realização de apenas doze filmes. Após dezesseis meses, o ator teve o contrato cumprido. Realizou todos os filmes estipulados, entre eles dois muito elogiados, Rua da Paz e O Imigrante. Neste último, era mostrada a situação social dos imigrantes que chegavam aos Estados Unidos e a forma desumana como eram tratados. Baseadas em algumas cenas desse filme junto à Estátua da Liberdade, começavam as hostilidades do governo contra Charles Chaplin.

Com a assinatura de um novo contrato, desta vez com a First National, inaugurou o seu próprio estúdio em Hollywood, passando a ter absolutos direitos autorais sobre seus filmes. Em 1918 estrearia outro grande sucesso, Vida de Cachorro, e o início de sua participação na vida política ao se engajar na campanha para a venda do “Bônus da Liberdade”, pois os Estados Unidos acabavam de entrar na Primeira Guerra Mundial. No ano seguinte, juntamente

¹² THEVENET, op. cit., p. 110.

com Mary Pickford, Douglas Fairbanks e David Griffith, fundou a United Artists, uma companhia produtora e distribuidora independente, formada somente por artistas e que venderiam seus filmes no mercado aberto. Com o contrato ainda vigente com a First National, realizou *O Garoto*, filme que rendeu 2,5 milhões de dólares ao artista. Para Manuel Villegas López:

En el mundo de Charlot, significa la confrontación con la realidad. Que es su aceptación. El mundo charlotesco, desde la Keystone, está armado sobre el absurdo, resorte esencial de lo cómico, y los seres que lo pueblan son entelequias representativas, caricaturas. Desde *El inmigrante* la realidad y la vida auténticas brotan por todas partes en la obra de Chaplin, que es la vida de Charlot. En *El chico* esta coincidencia del orbe charlotesco y el mundo auténtico es completa, en casi todos los puntos, y las caricaturas se tornan hombres, con pocas excepciones. En *Una mujer de París*, sin el resorte cómico, con sus propósitos de tesis y acción social, la realidad, la autenticidad, entran definitivamente en la obra de Chaplin. Y en adelante, Charlot vivirá en ella con todas las complicaciones y todas las contradicciones que le hacen fecunda. A partir de aquí, Charlot acepta la vida real.¹³

Os “efeitos colaterais” do grande sucesso alcançado por Carlitos não demorariam a surgir. O envolvimento com Lita Grey, intensamente explorado pela imprensa, acabou por ser a causa maior do seu divórcio com Mildred Harris. Concluído o contrato com a First National, Charles Chaplin pôde usufruir dos benefícios de ser um produtor independente e dono de uma companhia distribuidora, o que não impediu que novos escândalos o atingissem. Em 1927, os jornais publicaram uma série de acusações dos advogados de Lita Grey, obrigando o ator a pagar uma indenização milionária. Em 1931, resistente às novas tecnologias e à conseqüente popularização do cinema falado, Chaplin opta por um enredo musical como recurso sonoro de *Luzes da Cidade*.

O casamento com a atriz Paulette Goddard ocorreu em 1933 durante um cruzeiro pelo Pacífico. Em 1936, Chaplin apresentou *Tempos Modernos*, uma sátira à sociedade industrial e ao maquinismo que fez do homem uma simples ferramenta do processo produtivo. Muito criticado, o ator foi acusado de ser simpatizante do comunismo. As perseguições se intensificariam no momento

¹³ LÓPEZ, Manuel Villegas. *Charles Chaplin: El Genio del Cine*. Madri: Taurus, 1957. p. 200.

em que preparava o roteiro de *O Grande Ditador*, uma sátira à figura de Hitler. Agentes diplomáticos alemães e organizações fascistas dos Estados Unidos pressionaram sem sucesso para que o artista desistisse desta produção. Em 1940 foi novamente acusado, agora pelo Comitê de Atividades Antiamericanas, fato que não impediu a estréia do filme. Sobre a aproximação cada vez maior de Chaplin com a realidade em seus filmes, afirma Sergei Eisenstein:

El compañero de interpretación de Chaplin em todo su repertorio es outro, aún más fuerte e terrible, más grande y sin corazón. Chaplin y la realidad misma, juntos, representan delante de nosotros una serie interminable de actos circenses. La realidad es como um payaso blanco y serio. Parece ingeniosa y lógica, previsora y atenta. Pero finalmente resulta estúpida y ridícula, y es su compañero Chaplin, ingenuo y sin malicia, el que termina por ganar, riéndose despreocupadamente, sin advertir que con su risa la castiga.¹⁴

A fala final pronunciada nesse filme foi em grande parte responsável por sua saída dos Estados Unidos uma década mais tarde. Os anos seguintes seriam marcados por acontecimentos que, manipulados pelas autoridades, denegriram ainda mais a sua reputação. Primeiro as acusações de Joan Barry no processo de reconhecimento da paternidade de sua filha. Segundo a antipatia popular decorrente do fato de ter discursado publicamente pedindo o auxílio dos americanos às tropas russas que, naquele momento, sofriam a investida dos nazistas. Finalmente, por ter recusado a cidadania do país que o projetou. Nesta época, terminava seu relacionamento com Paulette Goddard e se casava novamente, agora com a jovem atriz Oona O'Neill, com que viveu até o fim de sua vida, constituindo uma extensa e harmoniosa família.

No despertar da Guerra Fria, apresentou o discutido *Monsieur Verdoux*, considerado por muitos como o filme que melhor sintetizou sua obra, mas que alimentou ainda mais o ódio dos seus opositores. O roteiro foi baseado no caso do famoso assassino Landru, que se casava com mulheres ricas e depois as matava para ficar com a herança. O filme foi considerado como um atentado à moral, sinalizando o fim da carreira do cineasta nos Estados Unidos. Por outro

¹⁴ EISENSTEIN, Sergei. *El Arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. p. 118.

lado, a sua popularidade era imensa em toda a Europa, continente para onde emigrou definitivamente em 1952. Sua última produção em Hollywood, o filme *Luzes da Ribalta*, obteve grande êxito. Estabelecido na Suíça, viveu os últimos vinte e cinco anos de sua existência num ambiente familiar, com grande serenidade. Sobre o processo de *Caça às Bruxas*, afirma Pierre Leprohon:

No por ello dejó Chaplin de continuar defendiendo, con algunas otras personalidades de Hollywood, a las víctimas de la campaña anticomunista y, a través de ellas, a la libertad de pensamiento y de expresión. La creciente hostilidad de que era objeto, aun cuando apenas le intimidaba, rechazaba a Chaplin a una soledad cada vez mayor. Entre el pequeño “vagabundo” de antaño, libre, desenvuelto, generoso, y la América de hoy, consagrada a la propaganda militar, a las películas de guerra, al alistamiento de las ideas y de los hombres, la ruptura era definitiva.¹⁵

Nos anos seguintes ainda produziu *Um Rei em Nova Iorque*, mas o sucesso que obteve foi bastante reduzido. Isolado quase todo o tempo, viveu em sua mansão ao lado de Oona, recebendo visitas de amigos e de várias personalidades do mundo político e artístico. Aos oitenta e dois anos de idade, Chaplin aceitou o convite da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood para retornar a Los Angeles e ser homenageado na cerimônia de entrega do Oscar, prêmio injustamente negado durante toda a sua carreira. No entanto, a maior prova de reconhecimento foi a condecoração concedida em 1975 pela rainha da Inglaterra, o seu país de origem. Sir Charles Chaplin viveu por mais dois anos, vindo a falecer no Natal de 1977 aos oitenta e oito anos.

1.3 A Crítica de Cinema em Porto Alegre:

O nascimento da crítica cinematográfica em Porto Alegre se confunde com o trabalho de um extraordinário intelectual, *Jacob Koutzii*. Assinando suas crônicas como *Plínio Moraes*, escreveu sobre cinema na imprensa da capital desde os anos 1930, contribuindo decisivamente para desenvolver a cultura cinematográfica no Rio Grande do Sul. Ele e *Paulo Fontoura Gastal* foram os

¹⁵ LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin*. Madri: Ediciones Rialp, 1961. p. 338.

“pais fundadores” da crítica gaúcha de cinema. Nascido na Rússia em 1908, emigrou para o Brasil ainda menino, onde fez carreira comercial e se tornou uma das principais figuras do contingente judaico em sua geração. No final dos anos 1920 aderiu à Juventude Comunista, sendo o grande responsável pelo ingresso de Eloy Martins nos quadros do partido. Conforme o depoimento do próprio militante no livro em que registra suas mais importantes passagens:

O moço com quem conversamos chamava-se *Jacob Koutzii*, tinha naquela ocasião 20 anos, era responsável no partido pela organização da Juventude Comunista e seu trabalho se concentrava entre os jovens operários. O Issac, como o conhecíamos, nome de guerra, dificilmente passava um domingo sem ir aos jogos de futebol de times de operários de empresas industriais. Issac, como ativo colaborador da “Classe Operária”, usava o pseudônimo de *Plínio Moraes*.¹⁶

Não seria exagero afirmar que *Jacob Koutzii* foi o homem certo no lugar exato, pois o partido comunista de Porto Alegre nasceu no coração do bairro Bom Fim. Pela mão de judeus foi erguido o primeiro jornal do partido, o *Die Bewegung*¹⁷. Ainda sobre a importância da colônia judaica na capital, mais especificamente dos imigrantes russos, alguns destes chegaram de tal forma marcados pela violência do deslocamento, que ao natural passariam a compor os quadros do “partidão”, ainda que não descartando a hipótese de que estes já trouxessem estas marcas consigo, contribuindo de forma decisiva para a propagação deste ideário. O pioneiro da crítica cinematográfica ainda seria uma peça importante na consolidação de outro foco cultural desta cidade, nascido no coração deste mesmo bairro, o Clube de Cultura.

O Clube de Cultura foi fundado em 1950 graças à iniciativa de judeus progressistas, sobretudo ligados ao partido comunista. Neste período, em que o “partidão” procurava superar as difíceis barreiras do isolamento político, a instituição foi um palco privilegiado para grandes nomes da cultura brasileira, um verdadeiro núcleo de resistência ao processo de dominação capitalista. As atividades ligadas direta ou indiretamente ao partido eram realizadas com o

¹⁶ MARTINS, Eloy. *Um Depoimento Político*. Porto Alegre: Gráfica Pallotti, 1989. p. 28.

¹⁷ MARÇAL, João Batista. *A Imprensa Operária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 133.

cuidado de não expor seus membros a qualquer risco de repreensão. Como consequência do golpe militar, seus dirigentes enfrentaram uma grave crise e um forçado processo de reestruturação, resultando no afastamento de muitos associados, vítimas do medo e insegurança que estremeciam o país. Como recorda Hans Baumann, um dos fundadores da instituição:

O Clube naquela época era um clube judeu, progressista, foi fundado em 1950 e o *Jacob Koutzii* não sei se foi um dos fundadores iniciais, mas logo entrou aqui no Clube. Existia uma casa aqui neste terreno, então resolveram fazer um condomínio a preço de custo, planejaram esse edifício, e foi sorteado aos diretores, conselheiros e alguns sócios, foram sorteados apartamentos, com a condição de deixar uma área para o Clube, se não, não teria essa área hoje...¹⁸

O fato de ser judeu e comunista certamente contribuiu para a adoção do pseudônimo *Plínio Moraes*. Outros importantes personagens da colônia judaica usaram deste artifício, entre eles o caso de Isaac Akcelrud¹⁹, que para fugir da repressão adotou como nome Josino Campos, atuando de forma decisiva no núcleo comunista do bairro judeu. Aproveitando a discussão, gostaríamos de apontar a “válvula propulsora” a qual originou aquilo que hoje entendemos por crítico de cinema, ou seja, o sujeito que publica opiniões especificamente sobre filmes nos mais diversos meios de comunicação, diferentemente dos pequenos anúncios que caracterizavam o período anterior no qual apenas eram exibidos os futuros lançamentos. Em Porto Alegre isso se constituiu através das páginas de um importante órgão da imprensa comunista, a Revista *Rumo*.

O pioneiro da crítica cinematográfica participaria ainda de uma iniciativa decisiva para os *Rumos* da cultura local, o Clube de Cinema de Porto Alegre. Como veremos mais adiante, de sua fundação participaram grandes nomes da vida artística do Rio Grande do Sul, compondo um núcleo de efervescência cultural sem precedentes. A trajetória profissional de seus membros possibilitou ao Clube um amplo alcance junto à sociedade, protagonizando importantes eventos que contaram com a participação de reconhecidas personalidades do

¹⁸ BAUMANN, Hans. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [13 de setembro de 2007]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

¹⁹ MARÇAL, João Batista. *Comunistas Gaúchos*. Porto Alegre: Tchê!, 1986. p. 11.

mundo da sétima arte. A instituição foi o espaço no qual seria lapidada a geração que deu continuidade ao trabalho dos pioneiros, período que, para estes “jovens” cinéfilos, foi assinalado de boas lembranças deixadas pelos mestres. Como recorda o jornalista Hiron Goidanich:

O *Jacob Koutzii* era uma coisa incrível. O Jacob, a primeira vez que eu encontrei ele, ele já saiu logo brincando e contando coisas, e ele era um auto-ironista incrível, ele contando “- Goida, eu comecei uma dieta vegetariana, eu vou lá no restaurante e como só arroz, verduras...”, aí, uma semana depois a gente se encontrou e ele disse “- Goida, desisti da dieta, porque comer arroz e verduras é até razoável, mas ter que mastigar vinte e cinco vezes o arroz não é possível!”, por aí tu já tem uma idéia do que era a figura do *Jacob Koutzii*.²⁰

O homem profundamente identificado com as causas do partido esteve longe de ser um dogmático. Registrou com clareza sua opinião sobre os filmes, buscando com sucesso a simplicidade para elaborar seus artigos. A repressão imposta pelos golpistas na América Latina o atingiria fatalmente, especialmente quando seu filho foi preso anos depois pelos militares argentinos. *Jacob Koutzii* morreu em 1975 sem ver o filho em liberdade, sofrimento este que certamente antecipou seu falecimento. Apaixonado por Charles Chaplin, logo percebeu que o artista abandonara em definitivo a comédia, incorporando aos seus filmes as aspirações populares. Considerando a admiração de seu pai pelo vagabundo Carlitos, Flávio Koutzii aponta alguns aspectos de sua infância ao relembrar:

Tinha uma bela biblioteca de cinema, a grande maioria em inglês, trabalhou como um condenado no comércio, mas ele tinha um acervo. Dentro dessa biblioteca e dentro dessa sua fala o Chaplin era “o cara”, isso é claro pra mim. Eu sou um cara ruim de memória, isso afeta um pouco o meu próprio trabalho hoje no presente, Freud explica, enfim, isso é nítido pra mim, eu posso afirmar, eu digo sim, eu era filho dele, eu que tava na casa, era uma espécie, era um dos nossos heróis, e tem esse lado da esquerda e da condição judaica, quer dizer, o cara que acaba fazendo *O Grande Ditador*, vai “pro pau” com Hitler...²¹

²⁰ GOIDANICH, Hiron. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [05 de maio de 2006]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

²¹ KOUTZII, Flávio. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [14 de fevereiro de 2006]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

Responsável pela consolidação do trabalho pioneiro de *Jacob Koutzii*, *Paulo Fontoura Gastal* começou a escrever aos dezenove anos. Apaixonado por cinema, dizia ser um “modesto rabiscador de notas cinematográficas”. Mantendo sempre um diálogo franco com os seus leitores, ao responder cartas e apontar defeitos nas salas de cinema, adiantava algumas novidades que em breve seriam vistas nas telas. Trouxe para Porto Alegre a sua grande herança familiar, a aproximação com as artes. Charles Chaplin sempre esteve presente em seu olimpo particular, fascínio que o fez adotar entre seus pseudônimos o personagem Calvero, que Carlitos interpretara em *Luzes da Ribalta*, além de conservar um bigodinho típico e uma bengala pouco confortável que exibiu até o final da vida. Conforme as lembranças de seu filho, o jornalista Ney Gastal:

Não, ele não gostava do Chaplin, o Chaplin era Deus. Era uma admiração tão absoluta que ele chegava a ficar parecido com o Chaplin em algumas coisas, ele fazia umas imitações do Chaplin muito curiosas, depois que ele ficou doente, que ele tinha dificuldade para caminhar, a bengala que ele usou, eu tenho lá em casa ainda, é uma bengala chapliniana, de bambu torcida, com aquela coisa, uma bengala pouco confortável de usar, mas, chapliniana...²²

Estamos falando de uma admiração que ultrapassou os limites do mero engajamento político, atingindo uma profunda identidade entre o ideológico e o afetivo da figura do vagabundo. Para citar um exemplo, *Paulo Fontoura Gastal* visitou a Europa algumas vezes a convite de governos oficiais, e numa destas oportunidades teve a chance de entrevistar Charles Chaplin em sua mansão na Suíça. Animado com a iniciativa, o sonho de conhecer Carlitos estava mais próximo do que nunca. Porém, pouco tempo antes do tão esperado encontro, alegando total falta de condições emocionais, negou o convite. Conforme a entrevista que realizamos com seu filho, algumas lembranças ajudam a compreender sua personalidade, pois como afirma Ney Gastal:

O pai era muito tímido, tem algumas histórias muito curiosas, quando eles eram guris, eles eram nove irmãos, mas as vezes eles brincavam de polícia e ladrão, coisa assim, e uma vez amarraram ele, prenderam ele numa mesa, eles queriam prender com uma corda e não tinha

²² GASTAL, Ney. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [29 de março de 2006]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

corda, eles eram bem guris, isso é um retrato do temperamento, abriram o costureiro da minha vó, pegaram linha e amarraram ele com linha, e terminou a brincadeira e esqueceram ele lá, e ele ficou, tava preso...²³

Durante quase meio século Gastal foi um foco difusor e congregador da produção cultural e intelectual do Rio Grande do Sul. No final dos anos 1940, seus textos para a *Revista do Globo* unificavam a informação com uma linguagem clara e de fácil acesso, adaptando seu estilo às exigências de uma publicação de grande circulação. Nesta fase, começava a criticar abertamente o cinema americano ao passo que descobria e defendia o cinema soviético, nascido das ruínas da guerra e com forte conteúdo político e ideológico, opiniões no mínimo “estranhas” em se tratando de um periódico que sempre esteve comprometido com os interesses da elite política. Como afirma *Paulo Fontoura Gastal* em um artigo publicado nesta mesma época:

Nunca será demais insistir de convencer o grande público de que o Cinema, em essência, é uma arte tão importante e tão séria como todas as que o procederam. Essa falta de compreensão em torno das possibilidades estéticas, que oferece a arte das imagens, por parte da grande maioria dos que quase diariamente entram numa sala de projeção, é natural e de um certo modo lógica. Aí estão, para justificá-la e servir de argumentos, aparentemente convincentes para aqueles que defendem o ponto de vista de que o Cinema nada mais é do que um mero passatempo, o excesso de industrialização de Hollywood e outros centros e a mediocridade de 95% da produção americana.²⁴

No início dos anos 1950, Gastal passaria a editar a página de artes do jornal *Correio do Povo*, dedicando especial atenção aos textos de cinema e consolidando sua famosa assinatura. A censura, que durante o governo Dutra impediu o ingresso de filmes soviéticos no Brasil, foi combatida por Gastal em todos os momentos que a sétima arte esteve ameaçada por este fantasma. Nesta época, recebeu a visita de Alberto Cavalcanti que, impressionado com o potencial de toda uma geração de jovens amantes do cinema, o convidou para trabalhar ao seu lado. Pouco tempo depois, o crítico retornaria a Porto Alegre, assumindo um papel de grande destaque na imprensa da capital. Analisando a

²³ GASTAL, Ney. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [29 de março de 2006]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

²⁴ BECKER, Tuio. *Cadernos de Cinema de P. F. Gastal*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996. p. 109.

transdisciplinaridade que caracterizava os pioneiros da crítica cinematográfica, o professor Flávio Loureiro Chaves afirma:

Eles embora estivessem fazendo crítica de cinema, eles também circulavam pela literatura, pelo teatro, pela música. Então, sem que as coisas tivessem esse rótulo, havia uma transdisciplinaridade muito mais intensa do que há hoje, quando do ponto de vista teórico existem estudos especializados. Então, o Plínio, por exemplo, ou o Gastal, eles eram homens que tanto eles discutiam música quanto discutiam cinema, e se você vai olhar a atuação de um homem como o Gastal, o Gastal é sempre lembrado como um homem de cinema, mas na verdade a página que ele mantinha no *Correio do Povo* era uma página de cultura...²⁵

Não são muitos os autores que resgataram as memórias de Gastal, mas pelo menos dois merecem o nosso mais sincero reconhecimento, Tuio Becker e Fatimarlei Lunardelli. Nossa única crítica incide sobre uma suposta falta de combatividade imposta ao autor, que sempre é citado como um homem de grande talento, altamente capacitado para as tarefas que exercia, mas nada além disso. Nossa perspectiva transcende esta aparente superficialidade, pois identificamos alguns traços na biografia de *Paulo Fontoura Gastal* que nos permitem descrever um sujeito que soube questionar as carências sociais do seu tempo. Um exemplo deste pequeno avanço proposto por nossa pesquisa encontramos no relato de João Aveline, em que o histórico militante do “partidão” relembra uma passagem ao lado do amigo, na qual afirma:

Aconteceu a greve dos trabalhadores nos veículos da Caldas Júnior. Tudo porque a empresa, no plano inclinado da decadência, célere no caminho da falência, financeiramente exaurida, nem dinheiro tinha para pagar seus funcionários. Entre eles o P. F. Gastal, que, mais uma vez, noutro terreno, no das lutas sociais, mostrou qualidades de cidadania, defendendo seus direitos e de seus companheiros. Foi demitido.²⁶

Graças à pesquisa junto ao acervo de João Batista Marçal, podemos afirmar que Gastal não só trabalhou nos periódicos tradicionais de Porto Alegre

²⁵ CHAVES, Flávio Loureiro. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [05 de abril de 2006]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

²⁶ AVELINE, João. *Macaco Preso para Interrogatório: Retrato de Uma Época*. Porto Alegre: Age, 1999. p. 78.

como foi um dos mais importantes membros de um órgão do Comitê Municipal do partido comunista, a revista semanal *Libertação*, posteriormente batizada de *Tribuna Gaúcha*. Encontramos ainda vestígios que comprovam a colaboração com outro importante veículo do partido, a revista mensal *Horizonte*. Neste sentido, conforme sua significativa trajetória profissional, acreditamos em um real envolvimento seu com as causas da esquerda gaúcha, compondo um dos quadros da chamada Frente Intelectual do Partido Comunista do Rio Grande do Sul. Para o crítico de cinema Enéas de Souza:

O Gastal era um homem de esquerda, tinha uma posição bastante clara, talvez na seleção de cineastas eventualmente poderia aparecer isso, mas ele era suficientemente isento para aceitar autores de outras correntes que não fossem, necessariamente, de esquerda. Ele enxergava o cinema como cinema, tinha uma dialética entre essa realidade do cinema e a realidade da sua posição política. Ele não era um cara que utilizava o cinema para expressar suas idéias, ele pensava o cinema, e se o cinema apoiava suas idéias, ótimo, se não, ele ficava no cinema também, embora tivesse sempre posição política muito clara, muito nítida, a esquerda sempre...²⁷

Contribuindo para a consolidação de um certo caráter autônomo²⁸ na militância política de quadros como *Paulo Fontoura Gastal*, está a idéia de que os intelectuais comunistas gaúchos optaram pelo partido comunista não porque vissem nele o meio ideal para as mudanças sociais que almejavam, mas porque acreditavam que a organização tinha as propostas mais acertadas para o momento, em que a derrota das forças fascistas na Segunda Guerra Mundial e a redemocratização brasileira criaram um clima favorável ao pensamento progressista. O trânsito destes intelectuais entre os segmentos mais abastados da sociedade pode ser atribuído à notoriedade conquistada por suas atividades profissionais; eles circularam procurando divulgar as idéias comunistas, ainda que sem dogmatismos.

²⁷ SOUZA, Enéas de. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [18 de maio de 2006]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

²⁸ GARCIA, Eliane Rosa. *A Ação Legal de um Partido Ilegal: O Trabalho de Massa das Frentes Intelectual e Feminina do PCB no Rio Grande do Sul (1947-1960)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. p. 148.

A Frente Intelectual do partido comunista representou uma alternativa progressista ao conservadorismo de alguns setores da sociedade, utilizando a notoriedade de alguns dos seus intelectuais para promover as campanhas em que estava envolvido. A assinatura de um conhecido membro da sociedade poderia render outras tantas para os movimentos a favor da paz ou contrários à proliferação de armas químicas e nucleares. Era interessante ao “marketing” do partido que seus membros ilustres, fossem eles militantes ou simpatizantes, recebessem condecorações por seus ofícios, testemunhando que aqueles que estavam envolvidos em suas lutas eram sujeitos honrados e profissionalmente competentes. Neste sentido, ao comentar sobre a significativa militância de *Paulo Fontoura Gastal* nos principais órgãos da imprensa comunista em Porto Alegre, João Batista Marçal afirma:

A polícia pegava o jornal, a revista *Horizonte* era uma revista intelectual, conseqüentemente de circulação mais restrita, mas pegava também o jornal diário do partido, de massa do partido, que o povo lia nas vilas, levado pelos militantes, que era a Tribuna Gaúcha, lá tinha texto, lá tinha manifesto assinado pelo P. F. Gastal pedindo a libertação de presos, um preso aqui, outro preso lá, texto dele assinando manifesto contra as armas nucleares, contra a Guerra da Coréia, pela paz.²⁹

O *Rumo* dos acontecimentos políticos, das acusações de Nikita Kruchev até o golpe militar que abalou as instituições do país, ocasionou um momento de frustração e gradual afastamento dos membros do partido comunista. Nos anos 1960, *Paulo Fontoura Gastal* acusava sinais de profundo aborrecimento, iniciando um longo silêncio profissional. Os sintomas teriam começado em sua primeira visita à Alemanha Oriental. Gastal retornou ao Brasil tomado por um intenso fascínio, sentimento que se desfez quando em uma segunda viagem constatou que pouco ou nada havia mudado no país. Porém, este desgosto não diminuiu sua coragem e espírito militante, pois, ao mesmo tempo em que as tropas militares ganhavam as ruas da capital, a sátira de Charles Chaplin aos ditadores era exibida no Clube de Cinema de Porto Alegre.

²⁹ MARÇAL, João Batista. *A Crítica Cinematográfica de Porto Alegre* [22 de setembro de 2007]. Entrevistador: Eduardo de Souza Soares. Porto Alegre: PUCRS.

1.4 Charles Chaplin e o Cineclubismo:

O cineclubismo emergiu do movimento de vanguarda artística e literária francesa no início da década de 1910, período histórico em que o cinema se consolidava como uma indústria na França e nos Estados Unidos. A rede de cineclubismo espalhada pelo Brasil a partir da década de 1950 foi crucial para a diversidade da cultura cinematográfica que então se constituía, promovendo a circulação e dando acesso a filmes antigos não contemplados pelo circuito comercial. Em Porto Alegre, o movimento mundialmente difundido encontrou as condições propícias para seu desenvolvimento graças ao pioneirismo de *Jacob Koutzii* e o trabalho de *Paulo Fontoura Gastal*, proporcionando uma privilegiada condição de acesso a todos os filmes disponibilizados para o mercado. Para a jornalista Fatimarlei Lunardelli:

A condição de província facilitava os vínculos entre os agentes da imprensa, do cineclubismo, da distribuição e da exibição de filmes, que Gastal, com sua liderança revertia na forma de uma intervenção no mercado econômico. Fazia campanhas em defesa de filmes através das páginas dos jornais, que abria para textos de integrantes do Clube de Cinema e nas quais se integravam os setores da distribuição e da exibição com a cedência de cópias e salas para sessões especiais, com grande antecedência do lançamento comercial.³⁰

A capital do Rio Grande do Sul respirava cinema nos anos 1940. No fim da Segunda Guerra Mundial, foi consolidado um processo iniciado no Estado Novo, em que o gosto por filmes produzidos nos Estados Unidos tomava conta do público. Baseados em narrativas pouco criativas, seus enredos não exigiam do espectador nenhuma capacidade de interpretação. Os personagens criados pela indústria hollywoodiana determinaram em grande medida a conduta dos jovens da capital gaúcha. Mas nem tudo estava perdido nos tempos do “Way of Life”, pois a “resistência” e o espírito empreendedor dos fundadores da crítica cinematográfica fizeram nascer em 1948 um novo centro de discussões, o Clube de Cinema de Porto Alegre, onde pela primeira vez os cidadãos teriam a chance de conhecer o universo escondido atrás das câmeras.

³⁰ LUNARDELLI, Fatimarlei. *Memória e Identidade: A Crítica de Cinema na Década de 1960 em Porto Alegre*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 72.

Foi com a criação do Clube de Cinema que a população de Porto Alegre passou a ter acesso a um conhecimento aprofundado sobre as especificidades do cinema, sua história, sua linguagem, a importância de cada membro dentro de uma equipe de filmagem, enfim, todo o universo então desconhecido pela maioria. Sua finalidade era desenvolver o estudo, a defesa e a divulgação da arte cinematográfica, objetivo em nada parecido com os fãs clubes dos Estados Unidos, verdadeiros cultos ao mundo criado pelo “Star System”. Influenciados por grandes ícones da cultura francesa como Georges Sadoul, os cineclubistas gaúchos pretendiam valorizar os diretores e suas grandes obras. Sobre o apoio dado à iniciativa pela sociedade, afirma Fatimarlei Lunardelli:

O grupo fundador era um misto de jovens sonhadores, cheios de energia, e veteranos inquietos, profissionais consagrados, empenhados em contribuir para a coletividade. Gastal tinha vinte e seis anos, enquanto *Plínio Moraes* chegava aos quarenta; Araújo era um jovem de vinte e cinco e Fernando Corona um senhor de quarenta e sete. O vice Goidanich completara vinte e oito anos. Esta mistura respaldou e deu legitimidade para o empreendimento. A sociedade, através de seus intelectuais proeminentes, apoiou a iniciativa.³¹

Nesta mesma época, mais especificamente no ano de fundação do Clube de Cinema, como demonstrativo do sentimento de resistência contrário à aculturação pelos Estados Unidos, surgia em Porto Alegre um outro movimento histórico. Com a proposta de “recriar” o homem do campo, nascia o primeiro Centro de Tradições Gaúchas. A recriação na cidade de um espaço de cultura rural marcou profundamente a representação do gaúcho, gerando um mercado de bens materiais e simbólicos na música, na literatura e no próprio cinema, em que os filmes do cantor regionalista Teixeira, marcadamente na década de 1970, traduziram este sentimento de melancolia e saudade do homem que perdera as raízes frente a uma cultura estranha à sua.

O Clube de Cinema desempenhou importante papel social e cultural, na medida em que funcionou como foco irradiador da cultura cinematográfica. Enquanto entidade constituída, e por reunir importantes personalidades da

³¹ LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando Éramos Jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000. p. 34.

cultura local, conquistou legitimidade para estabelecer contatos que trouxeram para Porto Alegre as mais diversas produções cinematográficas. Em muitas oportunidades os cineclubistas foram levados quase que exclusivamente pela curiosidade, pouco importando a excelência das produções. Pólo atrativo de importantes nomes do cinema nacional, os encontros muitas vezes serviram de palco para que os cidadãos desfrutassem de palestras e seminários. Sobre a relação do Clube com o circuito exibidor, afirma Susana Gastal:

O Clube de Cinema de Porto Alegre é um espaço de excelência, e um espaço alternativo à hegemonia do cinema americano pós-Segunda Guerra. Isto não significa que o Clube tenha uma convivência atribulada com os exibidores locais. Ao contrário, várias casas cedem suas instalações para as sessões que acabam por se consolidar nas manhãs de domingo, sem ônus para a agremiação. Também as fitas são cedidas graciosamente pelas distribuidoras, demonstrando que a convivência é mais do que cordial, e que os próprios exibidores reconhecem o trabalho educativo e de formação de platéias, realizado pelo Clube.³²

O Clube de Cinema de Porto Alegre nasceu com a marca e assinatura de Charles Chaplin. A primeira entidade oficialmente constituída no Brasil foi o Chaplin Club do Rio de Janeiro, fundado em 1928 por iniciativa dos jovens universitários Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. O grupo lançou a revista *Fan* que, em dois anos, publicou nove edições com o propósito de discutir o cinema enquanto estética e cultura. A certeza da superioridade de Chaplin em relação a qualquer outro artista, complementava a convicção do cinema mudo como forma superior de expressão dos sentimentos humanos. Refletindo sobre a relação entre as teses defendidas pelos jovens cariocas e o empreendimento dos intelectuais gaúchos conduzido por *Paulo Fontoura Gastal*, afirma Fatimarlei Lunardelli:

O estudo do cinema como arte era um dos itens do estatuto do Chaplin-Club, ao qual seus membros se apegaram ferrenhamente, defendendo o cinema mudo e enaltecendo a figura de Charlie Chaplin como um artista de valor absoluto e inquestionável. A reverência ao gênio criador do personagem Carlitos já havia mobilizado os pioneiros franceses. Mais tarde, em Porto Alegre, seria o mesmo

³² GASTAL, Susana. *Salas de Cinema: Cenários Porto-Alegrenses*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999. p. 76.

Chaplin usado como logomarca do Clube de Cinema, e figura de referência de *Paulo Fontoura Gastal*, fato que inscreve o grande animador do cineclub local na linha fundadora do cineclubismo.³³

O Chaplin Club estava distante dos debates que ocorriam no Brasil dos anos 1930, seguindo uma tendência característica da Europa ainda abalada pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial. Com a formação de grupos que discutiam as novas possibilidades proporcionadas pelo advento do cinema, os jovens vislumbravam que esta linguagem causaria profundo impacto nos mais diferentes olhares, alterando a relação até então estabelecida com a palavra e suas formas de representação. Este pioneirismo revela que, na conturbada república brasileira, foi possível uma ousada reflexão sobre esta estética que acarretou uma série de mudanças na forma de o homem lidar com seus próprios sentidos. Discutindo as inspirações do grupo, afirma Ismail Xavier:

Não são poucos os viúvos do cinema mudo, mesmo depois de décadas de filmes sonoros. Quando Otávio de Faria e seus companheiros partiram para a sua defesa, a batalha estava no seu começo e no Brasil o filme mudo era a única realidade. Foi na sua presença viva e renovada, palco de eufóricas descobertas, que os jovens brasileiros se armaram para cumprir o seu papel. E o arsenal que reuniram era invejável, mesmo se considerarmos os padrões de informações europeus e americanos do período.³⁴

Estabelecido o cenário e os personagens deste estudo, nos capítulos subseqüentes apresentaremos histórias curiosas que comprovam o alcance do *anticomunismo* na crítica cinematográfica de Porto Alegre. Aproveitamos este espaço para destacar algumas fotografias gentilmente cedidas pelos familiares, registros praticamente inéditos que ilustram a trajetória destes homens que não só defenderam teses como contribuíram decisivamente para o fortalecimento da cultura regional. Por fim, entendemos que a profunda admiração de *Jacob Koutzii* e *Paulo Fontoura Gastal* não impediu que a repercussão da filmografia política de Charles Chaplin sofresse com as mais diferentes formas de censura, uma espécie de “lei da mordça” patrocinada pela imprensa da capital, notadamente a *Revista do Globo* e o *Correio do Povo*.

³³ LUNARDELLI, op. cit., p. 19.

³⁴ XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 220.



Ilustração 1 "Jacob Koutzii".



Ilustração 2 "A Juventude".



Ilustração 3 "O Intelectual".



Ilustração 4 "A Família".



Ilustração 5 "O Clube Israelita"

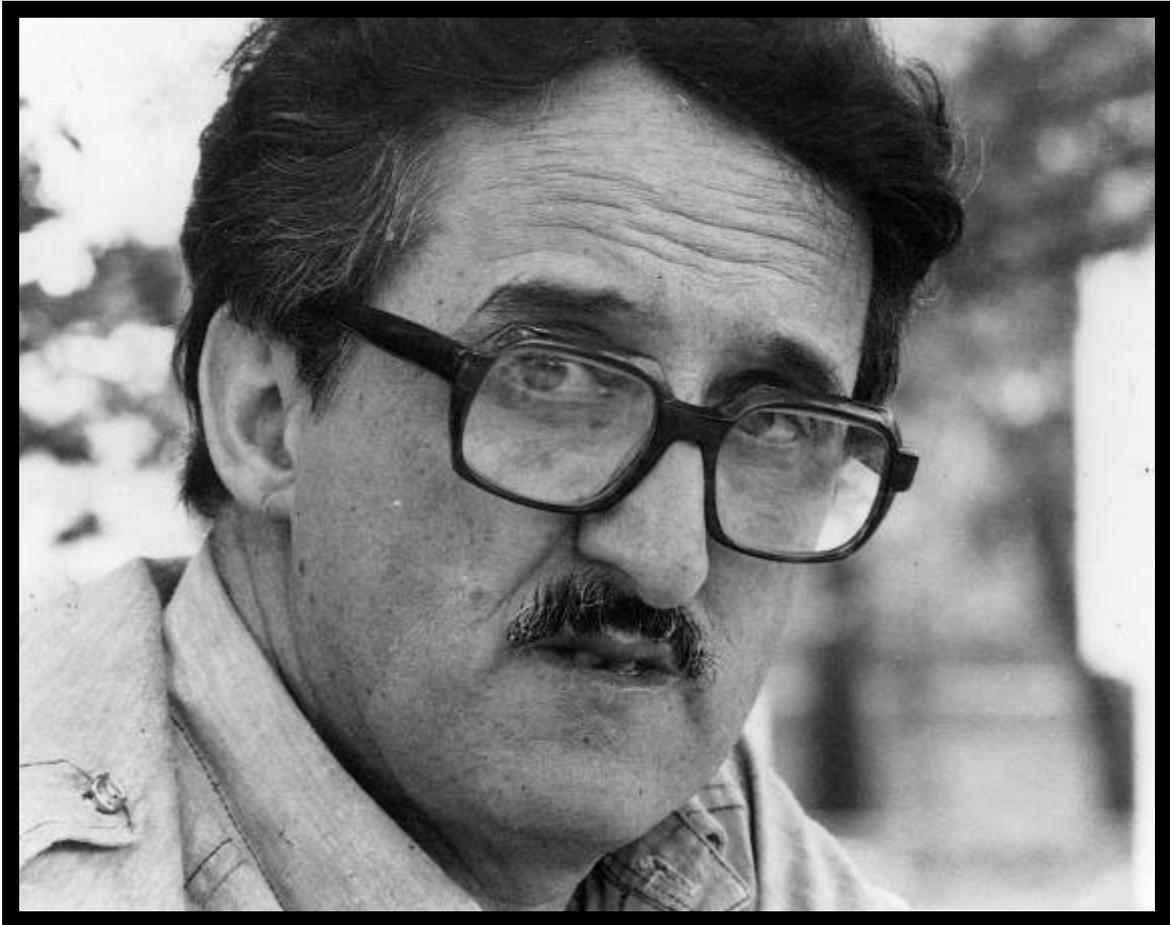


Ilustração 6 "Paulo Fontoura Gastal".



Ilustração 7 "A Paixão".



Ilustração 8 "O Acervo".



Ilustração 9 "A Esposa".

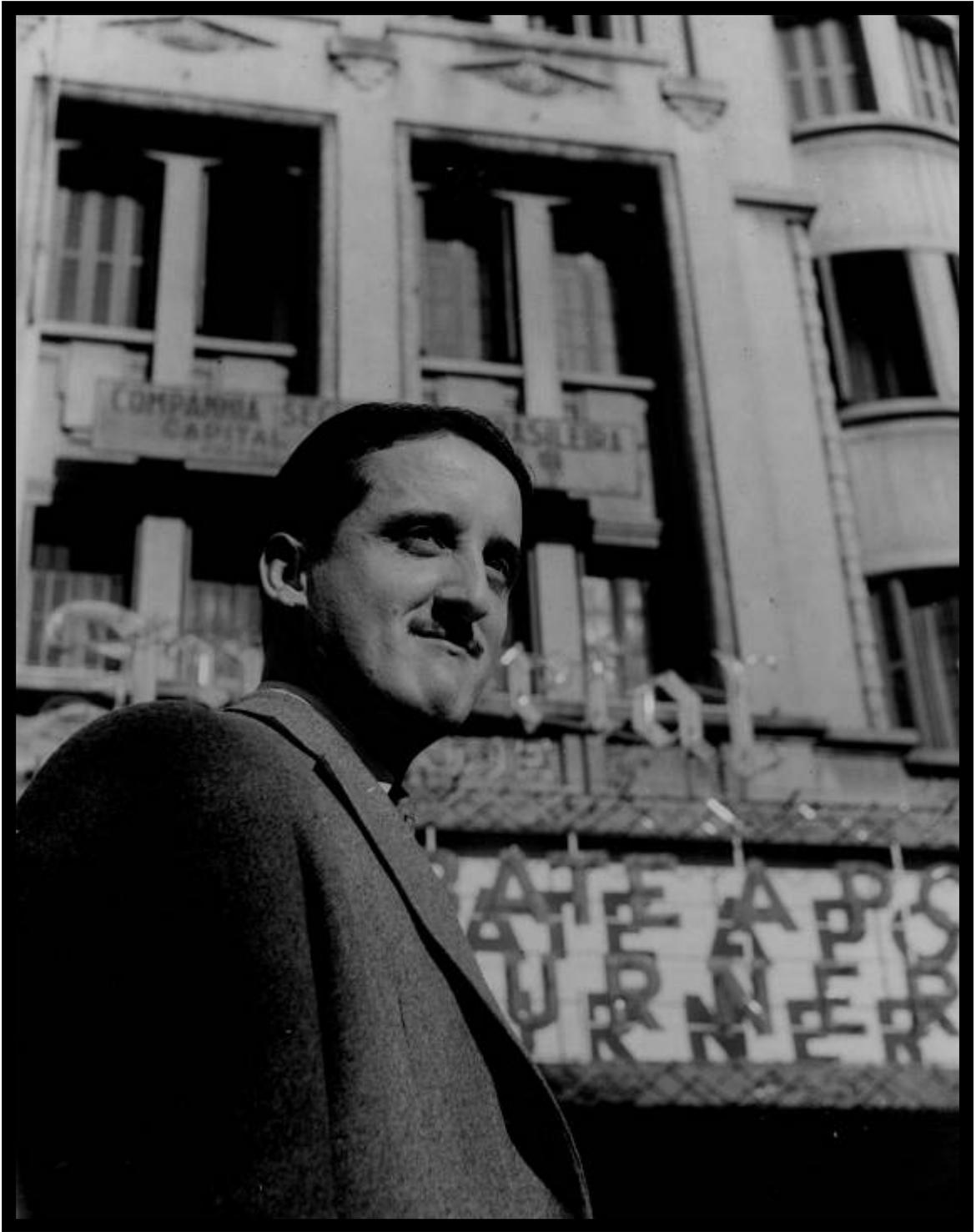


Ilustração 10 "O Cinema Imperial".

CAPÍTULO II

TEMPOS MODERNOS: UM REVOLUCIONÁRIO ROMÂNTICO

Considerando o questionamento central desta dissertação, na qual procuramos analisar em que medida o *anticomunismo* esteve representado na repercussão da filmografia política de Carlitos em Porto Alegre, aproveitamos este segundo capítulo para discutir a estratégia adotada pela imprensa da capital ao divulgar o grande lançamento do cinema mundial em 1936, o filme *Tempos Modernos*. Privilegiando a *Revista do Globo* como fonte e considerando o contexto histórico profundamente marcado pelo fracasso do levante comunista em 1935, acreditamos que o periódico demonstrou fidelidade às posturas reacionárias impostas por seu principal idealizador, Getúlio Vargas. A *Revista do Globo*, que notadamente apreciava as novidades da indústria cinematográfica, desprezou o enorme sucesso alcançado pela “première” da película na capital gaúcha.

2.1 O Combate ao Perigo Vermelho:

A política da Boa Vizinhança foi uma verdadeira revolução nas relações internacionais dos Estados Unidos, mudando sensivelmente o trato com os demais parceiros do continente americano. O empenho público anunciado pela nova administração democrata, descartando o uso da força para resolver eventuais conflitos, foi um passo decisivo dado por Franklin Delano Roosevelt no reconhecimento do direito à autonomia dos seus vizinhos. Como reflexo da crise de 1929, muitos regimes políticos da América Latina ruíram, deixando aberta uma lacuna para movimentos como a Revolução de 1930 no Brasil, que procurava lentamente mudar o perfil de fazenda cafeeira e açucareira em que o país fora transformado desde os tempos imperiais.

Considerando uma postura de combate efetivo ao “perigo vermelho”, esta só pode ser creditada em sua plenitude quando Getúlio Vargas chega ao poder. Um dos aspectos marcantes deste governo foi sua política trabalhista,

tendo como principal objetivo reprimir os esforços organizatórios da classe trabalhadora. A partir deste momento, em todas as esferas de influência do governo haverá em maior ou menor grau a difusão de idéias anticomunistas e o combate ao comunismo. Nesse sentido, a figura do “inimigo” seria essencial, fornecendo ao povo a consciência de sua unidade e ao governo a legitimidade. Ao discutir a articulação de um inimigo comum a ser combatido através das campanhas anticomunistas, Carla Luciana Silva afirma que:

Para a defesa e aceitação dessas propostas totalitárias era fundamental a configuração da idéia de “inimigo interno”, que conjugava todos os elementos que seriam contrários à ordem, através da percepção de idéias como a necessidade de cultivar os valores nacionais; do elemento estrangeiro como oposto aos interesses nacionais, dos judeus como “conspiradores aliados aos comunistas”; dos comunistas como o mal maior que destruiria toda a civilização. Por outro lado, os operários seriam “bons e ordeiros”. Para manter a ordem que segundo os anticomunistas era conclamada pelos próprios operários, se justificaria inclusive a repressão policial e os “regimes fortes”.³⁵

No cenário internacional, emergiam dos destroços da Primeira Guerra Mundial, com avassaladora influência no continente europeu, movimentos baseados em pensamentos de caráter totalitário. Seus ideólogos consideravam a democracia liberal, com partidos e lutas políticas aparentemente inúteis, um regime incapaz de encontrar soluções para a crise em que viviam. No Brasil, refletindo este panorama, integralistas e comunistas se enfrentaram ferozmente ao longo dos anos 1930. A Ação Integralista Brasileira, ou simplesmente AIB, baseava seu movimento em temas conservadores como a família, a tradição do país e a Igreja Católica. Considerando os respectivos interesses políticos frente à polarização em que estavam envolvidos os dois movimentos, em seu livro Rodrigo Patto Sá Motta afirma:

Curiosamente, se a AIB tirou proveito do *anticomunismo*, ganhando adeptos à base de seu empenho em combater os comunistas, o Partido Comunista beneficiou-se do antifascismo, transformando-se em pólo de atração para os adversários do integralismo. A aguda polarização ocorrida na década de 1930 interessava às forças postadas nos

³⁵ SILVA, Carla Luciana. *Onda Vermelha: Imaginários Anticomunistas Brasileiros (1931-1934)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 236.

extremos do espectro político, que se viam transformadas em centros de aglutinação. O crescimento de um grupo estimulou o fortalecimento de outro e, assim, comunistas e integralistas viram suas organizações aumentarem, ao mesmo tempo em que se engalinhavam.³⁶

Os comunistas apelavam para concepções e programas de teor revolucionário como a luta de classes, a crítica às religiões e aos preconceitos, a emancipação nacional através da luta contra o imperialismo e a reforma agrária. O conflito entre comunistas e integralistas refletia a oposição existente na Europa entre seus inspiradores, o fascismo de um lado e o comunismo soviético de outro. O crescimento do “perigo vermelho” no território nacional se fez sentir por meio do aumento da influência comunista nas Forças Armadas e da eclosão de uma série de greves, afetando as principais cidades brasileiras e representando grande tormento às autoridades políticas. Refletindo sobre este considerável avanço, Rodrigo Santos de Oliveira justifica:

No final da década de 1910 e nos anos de 1920, a repressão ao comunismo ocorreu muito mais pela necessidade dos governos em se defenderem das oposições do que uma noção anticomunista. O comunismo foi reprimido mais no “roldão” de outros inimigos do que devido a sua periculosidade. Assim, ao cercear as ações dos operários e reprimir o movimento anarquista, o *anticomunismo* foi sendo gestado, inicialmente de forma “inconsciente”, passando aos poucos a uma ação consciente. Nos anos 1930, o quadro já é diferente, a ação do PCB, mesmo sendo ínfima, se torna mais organizada e tem notável crescimento, se comparado com a década anterior e já começa a “assustar” determinados setores sociais.³⁷

Em 1935, como resposta ao confronto entre integralistas e comunistas, o governo propôs ao Congresso uma Lei de Segurança Nacional, a LSN. A lei definia os crimes contra a ordem política e social, incluindo entre eles a greve de funcionários públicos, a provocação de animosidade nas forças armadas, a incitação de ódio entre as classes sociais, a propaganda “subversiva” e a organização de associações ou partidos com o objetivo de subverter a ordem

³⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em Guarda Contra o Perigo Vermelho: O Anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 180.

³⁷ OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. “*Perante o Tribunal da História*”: *O Anticomunismo da Ação Integralista Brasileira (1932-1937)*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. p. 56.

política ou social. Paralelamente à discussão da LSN, os comunistas e os tenentes identificados com a esquerda preparavam o lançamento da Aliança Nacional Libertadora, a ANL. A Aliança seria uma espécie de frente popular, composta por vários setores sociais dispostos a enfrentar o fascismo e o imperialismo.

A criação da ANL foi facilitada por uma transformação que ocorreu no PCB em 1934, período em que Luis Carlos Prestes ingressou no partido. A organização deixava de ser um pequeno agrupamento dirigido essencialmente à classe operária para se converter em um organismo mais forte do ponto de vista numérico e com uma composição social mais variada. Entraram para o “partidão” os militares seguidores de Prestes e membros da classe média. A temática nacional passou a predominar sobre a temática de classe, coincidindo com a orientação vinda da Internacional Comunista. Em nome do principal líder comunista que se encontrava clandestino no Brasil, Carlos Lacerda leu um manifesto em que apelava pela derrubada do governo de Vargas e a tomada de poder por um governo revolucionário.

A resposta do governo Vargas ao discurso proferido pelo eterno golpista e então líder de esquerda foi o imediato fechamento da ANL. Enquanto muitas prisões se sucediam, o PCB começou os preparativos para uma insurreição, resultando na frustrada Intentona Comunista de 1935. Os acontecimentos não deixam dúvidas quanto ao comando das ações ter pertencido aos comunistas. Mesmo que o movimento iniciado em Natal tenha sido provocado por motivos acidentais, a falta de um planejamento prévio dos revolucionários não escondia o objetivo final de implantar o socialismo no país, ainda que fosse necessário estabelecer políticas transitórias e concessões a eventuais aliados moderados. Com base no considerável impacto das ações revolucionárias marxistas nos meios conservadores, Rodrigo Patto Sá Motta considera:

As notícias sobre combates violentos causaram considerável impacto na opinião conservadora, provocando enorme pavor. O medo foi particularmente intensificado devido ao fato, inusitado, de os revolucionários marxistas terem tomado o poder em uma das unidades da federação brasileira. É verdade que o Rio Grande do Norte estava

longe de ser um Estado importante, mas isto não diminui a força simbólica do evento. Por outro lado, a revolução esteve perto de dominar a maior cidade e centro militar do Nordeste, Recife, o que teria conseqüências decisivas para o desenrolar da insurreição. Não constituía absurdo, portanto, sob o ponto de vista anticomunista, encarar como sérios os acontecimentos.³⁸

A Intentona Comunista teve sérias conseqüências, abrindo caminho para amplas medidas repressivas e para a escalada autoritária. Em 1936 foram aprovadas pelo Congresso Nacional todas as medidas excepcionais solicitadas pelo governo. A polícia prendeu alguns deputados que tinham apoiado a ANL ou simplesmente demonstrado simpatia por ela. O parlamento não só aceitou a justificativa para as prisões como autorizou o processo contra os acusados, ao mesmo tempo em que eram criados órgãos específicos para a repressão. O ministro da Justiça anunciou a formação da Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, a CNRC, encarregada de investigar a participação de funcionários públicos e outras pessoas em atos ou crimes contra as instituições políticas e sociais.

Armado com novos dispositivos, o Estado empreendeu a maior campanha de repressão política jamais vista no Brasil. Prendeu inimigos aos milhares, abarrotando as antigas prisões e as novas instalações especialmente construídas para a ocasião. Os “critérios” utilizados para identificar os comunistas levaram à reclusão esquerdistas de várias facções. A ocasião proporcionada pela perseguição anticomunista permitiu ao Estado afastar do convívio social outros inimigos da ordem como vagabundos e delinqüentes comuns. Quanto à Igreja, se já possuía indisposição tradicional contra o comunismo, os acontecimentos de 1935 intensificaram ainda mais sua repulsa. Refletindo sobre as imagens exploradas pelos católicos na luta contra os comunistas, Eliana de Freitas Dutra afirma que:

Assim, o diabo, o comunismo, o mal, a peste e o inferno se entrelaçam para compor uma imagem poderosa, a do “mal absoluto”, contraponto inevitável, reverso do bem e do sublime que parecem perseguir a cultura humana e a existência dos sujeitos sociais. Pelo tema do diabólico, do

³⁸ MOTTA, op. cit., p. 190.

satânico e do demoníaco somos levados tanto a nos defrontar com o horror, o medo, a morte, a perversidade, a peste, como a testar a nossa sensibilidade ao mal. Daí, todo o poder dessas imagens, o seu fascínio, a sua durabilidade que levam à afirmação de que o “diabo é provavelmente um componente inalienável do mundo”.³⁹

Os “defensores da ordem” não estavam exagerando totalmente quando denunciaram a ameaça vermelha. A situação era propícia a causar uma reação de temor sincero ao comunismo, considerado um inimigo ativo e perigoso. A Intentona foi um presente para Getúlio Vargas, contribuindo para reverter a situação de instabilidade e fragilidade política vivenciada pelo governo, possibilitando, em apenas dois anos, a instauração de um regime ditatorial protegido pelo compromisso anticomunista. Os setores sociais amedrontados com o levante apoiaram decididamente o presidente, facilitando a difícil tarefa de promover a unificação das frações políticas até então ocupadas em suas próprias disputas pelo poder. Ao comentar o papel da imprensa neste cenário, Rodrigo Patto Sá Motta afirma que:

O material mencionado, somado às numerosas cartas e telegramas de apoio ao governo enviados às redações de alguns jornais, constitui um bom indicador do impacto da campanha anticomunista sobre a população. Não se trata, é claro, de supor uma recepção unívoca do público ao discurso do governo e imprensa, acreditando que todos os brasileiros partilharam do mesmo pavor anticomunista. Contudo, são fortes os indícios de que parcela bastante expressiva da sociedade, possivelmente majoritária, alinhou-se ao lado da Ordem e deixou-se empolgar pelo *anticomunismo* em ascensão. E este grupo não deve ser entendido como composto exclusivamente pelas elites sociais. Pelo que se vê nas cartas, também foram afetados elementos egressos das camadas baixas.⁴⁰

O poder da polícia da capital federal e de seu chefe, o antigo tenente Filinto Müller, aumentou consideravelmente. Getúlio Vargas elogiou inúmeras vezes o trabalho de seu colaborador que, apesar de subordinado ao Ministério da Justiça, se comunicava com ele diretamente. A criação de um órgão judiciário específico, estritamente subordinado ao governo, era uma medida

³⁹ DUTRA, Eliana de Freitas. *O Ardil Totalitário: Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 50.

⁴⁰ MOTTA, op. cit., p. 200.

necessária para garantir a punição dos presos, sem grande consideração pelos princípios jurídicos vigentes. Com esse objetivo, o Congresso aprovou uma lei que instituía o Tribunal de Segurança Nacional, o TSN, que começou a funcionar em outubro de 1936. A princípio, esse tribunal se destinava apenas a julgar os comprometidos na insurreição de 1935, mas acabou se transformando em um órgão permanente, atuando durante todo o Estado Novo.

Porém, passado algum tempo de implacáveis perseguições políticas, a campanha anticomunista esfriou consideravelmente. Uma causa possível é a percepção do sucesso alcançado, consolidando na mentalidade popular uma imagem nada favorável dos comunistas ao mesmo tempo em que o Estado fora aparelhado para reprimir toda e qualquer tentativa subversiva. Como as organizações do PCB tinham sido em grande parte desestruturadas pela ação policial, não parecia necessário manter o mesmo nível de pressão, pois tudo indicava que o perigo maior já passara e a ordem estava salva. A ofensiva contra o comunismo, que eletrizou o país entre o final de 1935 e a primeira metade do ano seguinte, foi vigorosa a ponto de enraizar um forte sentimento anticomunista na população, que foi manipulada pelos promotores do grande “blefe” de 1937, o plano Cohen.

Por ordem do ministro da Justiça, José Carlos de Macedo Soares, cerca de trezentas pessoas foram soltas em 1937 e um novo pedido de prorrogação do estado de guerra deixou de ser concedido pelo Congresso. Entretanto, Getúlio e o círculo de íntimos não se dispunham a abandonar o poder, tanto mais que nenhuma das candidaturas para as eleições de 1938 contava com sua confiança. Faltava apenas um pretexto para reacender o clima golpista, e ele surgiu com o plano Cohen, cuja verdadeira história tem até hoje muitos aspectos obscuros. Aparentemente, o “plano” era uma fantasia a ser publicada em um boletim da Ação Integralista Brasileira, mostrando como seria uma insurreição comunista e como reagiriam os integralistas perante a ameaça.

Os efeitos da divulgação do plano Cohen foram imediatos. O Congresso Nacional aprovou às pressas o estado de guerra e a suspensão das garantias constitucionais por noventa dias, sendo implantado o Estado Novo sem

grandes mobilizações e com o apoio de importantes setores da sociedade. O movimento popular e os comunistas tinham sido abatidos, restando pouca ou nenhuma capacidade de resistência. Com o início da Segunda Guerra Mundial, as perspectivas de uma efetiva oposição à ditadura varguista eram mínimas, resultado imediato das espetaculares vitórias militares da Alemanha que pareciam confirmar a supremacia do totalitarismo frente às democracias. Com a total desarticulação do partido comunista, o país estava definitivamente nas mãos do seu ditador.

A verdade é que o Estado Novo concentrou a maior soma de poderes registrada até aquele momento na história do Brasil independente. A inclinação centralizadora, revelada desde os primeiros meses após a Revolução de 1930, estava plenamente consolidada. Os Estados passaram a ser governados por interventores, eles próprios controlados por um departamento administrativo. Esse departamento era uma espécie de substituto das Assembléias estaduais, pois o orçamento e as medidas legislativas dos interventores dependiam de sua aprovação para serem expedidos. A escolha dos interventores obedeceu a diferentes critérios, recebendo esta designação alguns dos parentes de Getúlio Vargas, homens do exército e membros das oligarquias regionais.

2.2 Os Enigmas Chaplinianos:

No momento em que Charles Chaplin idealizou *Tempos Modernos*, a depressão econômica era uma realidade nacional e mundial, manifestada em todas as instâncias da vida pública. Este foi o grande tema do momento, muitas vezes discutido pelo autor junto às autoridades européias durante sua viagem ao continente no início dos anos 1930. Um bom exemplo disto foi sua conversa com Mahatma Gandhi. O líder hindu, que lutava para eliminar o domínio inglês sobre a Índia e que se encontrava em Londres no período, acreditava que a tecnologia resultante do avanço das máquinas industriais teria contribuído para a hegemonia inglesa na região. Não por acaso, Chaplin incluiu em seu filme uma sátira contundente à mecanização do ser humano nas grandes fábricas.

Uma outra importante circunstância foi a ascensão do cinema sonoro e de suas técnicas. Enfrentando com audácia os presumidos avanços da sétima arte, Chaplin manteve mudo o seu protagonista, ainda que tenha acrescentado alguns mínimos diálogos em personagens secundários. Optou por incorporar uma partitura musical, que ele mesmo compôs com a supervisão de Alfred Newman, e uma canção conhecida como Titina, cuja letra era um apanhado de inúmeras palavras sem sentido ou tomadas de outros idiomas, fato que para muitos biógrafos de Carlitos corresponde a uma crítica do autor às “amarras” impostas pela sonorização do cinema. As notícias de que Carlitos estava produzindo um filme com sérias implicações sociais criou esperanças e medo por parte de alguns setores que se opunham ao autor. Para Georges Sadoul:

Chaplin afastou-se mais do que nunca do mundo Hollywoodiano com *Tempos Modernos*. Dizia-se até que ele pensava em deixar ao mesmo tempo a capital do cinema americano e a personagem de Carlitos. Teria encetado negociações com Alexandre Korda para uma produção em Inglaterra. Teria ao mesmo tempo considerado propostas que lhe davam carta branca para realizar um filme na URSS. Mas Chaplin não se decidia a deixar o seu estúdio e a equipe dos seus colaboradores.⁴¹

Durante os anos de 1934 e 1935 se afirmava que o filme manifestaria a odiosa luta de classes, a tragédia do pequeno burguês frente ao capitalismo e uma mensagem revolucionária. Certamente não seria o primeiro filme da época a tocar em temas sociais, mas prometia ser um expoente entre eles, promessa fortalecida graças à importância e repercussão garantida pelo nome do seu criador. O filme efetivamente proporcionava um receio capitalista frente ao risco de que ali estivesse preconizada a revolução social, mas ao mesmo tempo desiludiu a muitos dos que acreditaram que *Tempos Modernos* apresentaria as reais condições de vida naquele período. Boa parte do enredo é composta de variados números cômicos, sem qualquer relação com o social.

Os episódios do princípio apresentam o vagabundo Carlitos como o trabalhador de uma fábrica, função que permite ao personagem burlar algumas regras impostas. Sua obrigação de apertar continuamente uma mesma peça o

⁴¹ SADOUL, Georges. *A Vida de Carlitos*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952. p. 175.

leva a perder a cadência dos segundos, atrasando a cadeia de produção e provocando uma grande confusão. Há um momento em que é utilizado como beneficiário de uma estranha máquina de comer, que colocava alimentos em sua boca mediante braços mecânicos, até enlouquecer o aparato e sua vítima. O que transparece em *Tempos Modernos* certamente não é uma oposição de Chaplin à indústria, sem a qual não teria sequer uma câmera para expressar sua arte, mas o perigo de que o ser humano tivesse uma vida canalizada e manipulada, resumindo sua existência às engrenagens de uma máquina.

Aproveitando seu individualismo e freqüente repugnância ao consenso, Chaplin utilizara a complexidade do maquinário moderno para defender o ser humano perante elas. Os seus inimigos, fiéis aos princípios anticomunistas e imbuídos de falso patriotismo, não foram suficientemente capazes de deduzir que mesmo a União Soviética não seria um paraíso para Chaplin ou para seu personagem. A genialidade de Carlitos foi expressa através de intencionais ambigüidades, permitindo a cada espectador diferentes interpretações. Há um momento central no filme, em que o vagabundo recolhe um pano vermelho, recém-caído de um caminhão, e o agita freneticamente para chamar a atenção do descuidado motorista, sem perceber que às suas costas uma manifestação estava se aproximando. Conforme Walter da Silveira:

Muito sutilmente, Chaplin elegeu a sátira como forma. Necessitava conciliar a individualização artística com o pensamento social. E a sátira tradicionalmente serviu aos grandes artistas para golpear a opressão com uma fantasia pessoal. Panfleto contra a sociedade industrial, o filme castiga as suas contradições. Desde a máquina que desumaniza o operário ao limite de enlouquecê-lo à fome que aliena os desempregados em assaltantes de rua. Há uma greve. A polícia intervém. Um trabalhador é morto. E Carlitos, que não participava do movimento, vai preso por ter apanhado na rua a bandeira dos grevistas.⁴²

Os espectadores da esquerda entenderam que Chaplin manifestava uma acusação contra a polícia, famosa por deter aqueles que empunhassem bandeiras vermelhas. Com similar coerência, a crítica cinematográfica de perfil

⁴² SILVEIRA, Walter da. *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin*. Salvador: Editora Mensageiro da Fé, 1970. p. 42.

conservador propôs o inverso, em que Carlitos estaria ironizando a credulidade dos manifestantes os quais não suspeitavam do “líder” que os conduzia ao mesmo tempo em que os ignorava, desconhecendo os seus motivos. Não nos arriscaríamos a propor uma saída para este “impasse”, o certo é que estes “enigmas chaplinianos” foram responsáveis por formar uma brilhante geração de intelectuais por todo o mundo, independentemente de suas convicções.

2.3 Chaplin e os Intelectuais Gaúchos:

Procurando aproximar a discussão anteriormente iniciada, gostaríamos de expor as considerações de importantes nomes da intelectualidade gaúcha quanto à popularidade de Carlitos em Porto Alegre e sobre a expectativa do grande lançamento cinematográfico de 1936, o filme *Tempos Modernos*. Nesta época, o artista estava temporariamente retirado das telas, ainda que nunca tenha deixado de ser uma figura impressionantemente admirável no mundo das artes, ultrapassando os limites da dramaturgia para se tornar um vulto de dimensões respeitadas. Com o objetivo de preparar seus leitores para o futuro acontecimento, o jornal *Correio do Povo* organizou uma série de entrevistas, observando as considerações de diferentes intelectuais sobre a vida e a obra de Charles Chaplin.

O primeiro entrevistado foi o escritor Érico Veríssimo. Conhecido por “multiplicar” suas horas de trabalho, o encontro com o jornalista do *Correio do Povo* foi realizado em ritmo absolutamente acelerado, em meio à editoração da *Revista do Globo*. Veríssimo demonstrou sua sincera admiração por *Luzes da Cidade*, última película de Carlitos exibida em Porto Alegre. Atento aos últimos apontamentos da crítica inglesa e americana, unânimes quanto à seriedade do novo filme, afirmou⁴³ que sua consciência estaria tranqüila ao indicar Charles Chaplin caso “caísse na Terra um homem de Marte e me perguntasse, sem dar muito tempo para a resposta, quais os maiores realizadores do cinema”. Esta é uma opinião que nascia da reflexão sobre a recente incorporação de aspectos da realidade na obra do artista.

⁴³ CHARLIE Chaplin visto pelos nossos intelectuais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 16, 17/05/1936.

A adoção de aspectos sociais na filmografia de Chaplin fez despertar em outros intelectuais uma similar admiração à expressa por Érico Veríssimo. Apontado à época como elemento exponencial da moderna literatura brasileira, um pensador sem meios tons ou qualquer outro colorido verbal, Vianna Moog descreveu⁴⁴ Chaplin como um homem que rompia as barreiras do seu tempo, um “Dom Quixote moderno, sem Cervantes”. Toda a impressão causada por Charles Chaplin seria decorrência do seu heroísmo, pouco importando as exigências da realidade. Num mundo de indivíduos regrados e passivos, “as proezas de Carlitos, por isso mesmo que são a contrafação das virtudes do seu tempo” só encontrando “símiles nas aventuras do fidalgo da Mancha”.

Prosseguindo na iniciativa de conhecer a opinião dos homens de letras do Rio Grande do Sul sobre Charles Chaplin, o *Correio do Povo* entrevistou o escritor Paulo Corrêa Lopes. Apresentado aos leitores como uma das mais espontâneas florações da poesia brasileira contemporânea, homem de grande pureza artística e intelectual, fez perder seu olhar ao longe quando questionado a respeito de Chaplin, a quem descreveu como um amigo dotado de tamanha humanidade ao ponto de repartir com o público suas emoções. Confessando suas pretensões de algum dia escrever um livro sobre Carlitos, afirmou⁴⁵ que não bastaria um conceito para definir Charles Chaplin em sua complexidade, pois “no fundo das suas concepções há sempre um pedaço de nós mesmos, um pouco da vida que nós todos vivemos”.

Dando continuidade à série de entrevistas que indiretamente pretendiam inserir os intelectuais locais no debate de proporções mundiais suscitado pelo novo filme de Charles Chaplin, Carlos Dante de Moraes, oficial do gabinete do governador do Estado e homem identificado com as atividades literárias locais, entendia⁴⁶ que Carlitos foi além dos limites impostos pela comédia, estando o seu sucesso alicerçado nas mensagens que veiculava nos filmes e que a todos impunha algumas horas de reflexão. Para o escritor, a capacidade de suscitar, não apenas o humorismo, mas um tema humano coerente com as carências de

⁴⁴ CHARLIE Chaplin visto pelos nossos intelectuais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 05, 21/05/1936.

⁴⁵ CHARLIE Chaplin visto pelos nossos intelectuais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 06, 23/05/1936.

⁴⁶ CHARLIE Chaplin visto pelos nossos intelectuais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 17, 24/05/1936.

toda e qualquer sociedade, “constitui de certo um dos segredos do interesse intenso que desperta Carlitos em cada novo filme”.

Com o objetivo de contemplar os mais diferentes campos de atividade intelectual, a enquete do *Correio do Povo* não poderia deixar de incluir os profissionais da imprensa, representados por um jornalista da própria Caldas Júnior, Sérgio de Gouvêa. Coerente com a atmosfera de exaltação resultante das últimas entrevistas, optou por definir Charles Chaplin como um grande e insuperável animador de vidas, vistas e sentidas por seus aspectos mais humanos e sinceros. Carlitos continuaria a ser o único artista realmente fiel ao personagem criado, incorporando e demonstrando com absoluta naturalidade os aspectos da vida real. Impressionado não só com as comédias, afirmou⁴⁷ que “sua atuação de humorista impecável confunde-se com aquela dolorosa tonalidade dramática que ele dá às suas surpreendentes interpretações”.

Mesmo considerando as opiniões destas importantes personalidades da cultura gaúcha, gostaríamos de destacar um nome em especial, Nilo Ruschell. Ruschell considerou⁴⁸ Chaplin como a “mais alta expressão revolucionária do cinema”, aquele que “não consulta escolas nem procura satisfazer exigências estranhas ao seu espírito”. Embora não tenha pretendido fazer qualquer alusão ao comunismo, é significativa a adoção de uma palavra tão controversa em meio à atmosfera profundamente repressiva em relação ao “perigo vermelho”, em que ressaltamos a já comentada e frustrada tentativa do levante comunista e a conseqüente perseguição aos seus simpatizantes. A real definição de Charles Chaplin como um “revolucionário” ganharia vida e sentido nas páginas da Revista *Rumo*, berço da crítica cinematográfica no Rio Grande do Sul.

Um dos articulistas responsáveis pela página de cinema deste periódico comunista, Adolfo Krebs defendia⁴⁹ a tese de que, em 1936, já era indiscutível a função cultural do cinema, sendo necessário que os exibidores fizessem a cultura do povo, fugindo “ao mesmismo das comédias vazias, das aventuras

⁴⁷ CHARLIE Chaplin visto pelos nossos intelectuais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 05, 27/05/1936.

⁴⁸ CHARLIE Chaplin visto pelos nossos intelectuais. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 18, 31/05/1936.

⁴⁹ KREBS, Adolfo. Cinema. *Revista Rumo*, Porto Alegre, nº. 04, p. 55-56, junho 1936.

impossíveis, dos dramalhões atualizados”. Seria preciso integrar o cinema na sua finalidade, em que, de forma gradual, o mocinho deveria ser substituído pelo artista, proporcionando a concreta valorização da arte, constituindo o primeiro passo no progresso essencial da cinematografia. Sobre Chaplin, homenageava o homem que, quando queria servir uma verdade amarga, a trazia “escondida na cápsula açucarada do ridículo”, pois “digerido o invólucro”, o conteúdo agiria sobre o cérebro e conseqüentemente nos obrigaria a pensar.

Conferindo importante respaldo à tese defendida por Adolfo Krebs, *Jacob Koutzii* entendia que a arte como cultura já deixava de ser um privilégio das elites. As camadas superiores da sociedade deveriam a partir de então ceder o seu lugar na imensa platéia do mundo para as camadas inferiores. Para tanto, propôs⁵⁰ que se editassem “as obras primas da literatura por preços popularíssimos”, que se cobrassem “preços popularíssimos nos espetáculos teatrais”, que fossem “franqueadas as galerias de pintura”, que o governo subvencionasse “concertos públicos dos grandes intérpretes da música, de canto e de bailado”, para só assim tornar claro que o ignorado “povo também sente, também se emociona e também se sensibiliza com as superiores manifestações da arte”.

Procurando compreender se Carlitos representava um revolucionário romântico ou um gênio que sabia escapar aos limites impostos pela censura, Aparício Maciel optou pela primeira hipótese, argumentando que, na cena inicial de *Tempos Modernos*, ao comparar os carneiros com a multidão de operários, Carlitos foi revolucionário no sentido mais extremo a que possa ser submetida a expressão, porém, na cena em que se diz ladrão para salvar a desconhecida moça, foi a sensibilidade do poeta que se manifestou em sua plenitude. Deixou claro que a estréia do novo filme, em meio à fúria anticomunista das autoridades políticas, seria conseqüência do talento do seu criador, afirmando⁵¹ que “se Chaplin ainda não foi considerado uma calamidade pública é porque tem o defeito de ser genial”.

⁵⁰ MORAES, Plínio. Arte para o povo. *Revista Rumo*, Porto Alegre, nº. 04, p. 06-07, junho 1936.

⁵¹ MACIEL, Aparício. Chaplin, revolucionário romântico. *Revista Rumo*, Porto Alegre, nº. 04, p. 45, junho 1936.

2.4 O Ímã das Multidões:

O grande mérito do fenômeno Charles Chaplin provavelmente esteja na universalidade de seus signos. O homem que emocionou Érico Veríssimo com *Luzes da Cidade*, fez da comédia sua principal arma contra as incoerências da sociedade em que viveu. O desajeitado vagabundo contribuiu decisivamente para a formação de toda uma geração de intelectuais, muitos deles ainda crianças quando de seus primeiros contatos com a obra do comediante, das inesquecíveis sessões de cinema ao lado dos pais, entre outras lembranças. Enfim, é significativo que a proximidade das primeiras exhibições de *Tempos Modernos* em Porto Alegre tenha incentivado a curiosidade das famílias em logo conhecer as novidades que o cineasta as fazia aguardar ansiosamente.

Como demonstra a enquete do *Correio do Povo*, nossos mais proeminentes intelectuais alimentavam grande expectativa quanto ao roteiro de *Tempos Modernos*. Este “vírus” de paixão que dominou o coração dos adultos parece ter contaminado também o universo infantil, como demonstra o Grande Concurso Infantil *Tempos Modernos*. Organizado pela United Artists em parceria com a Casa Masson, tinha como objetivo eleger entre os garotos até quinze anos as melhores caracterizações infantis de Carlitos. Os vencedores do concurso seriam homenageados com prêmios ofertados por patrocinadores. O julgamento ocorreria no cinema Imperial, na presença de representantes da vida social da cidade. Conforme nota publicada no *Diário de Notícias*:

Nada até hoje empolgou de tal maneira o espírito do mundo infantil de Porto Alegre como este original concurso que vem realizando a United Artists e a Casa Masson, sob o patrocínio do *Diário de Notícias*. O livro de inscrições dos concorrentes está se enchendo das assinaturas mais curiosas e descontraídas, desenhos de nomes de guris desde 6 a 15 anos! E é bem capaz que ainda apareça alguma com idade abaixo de 6 anos... porque o Concurso Infantil *Tempos Modernos* tornou-se definitivamente a preocupação unânime da nossa garotada.⁵²

⁵² O CONCURSO Infantil *Tempos Modernos* vai ser a coisa mais sensacional destes... *Tempos Modernos!* *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 11, 20/05/1936.

Os concorrentes deveriam conseguir uma indumentária semelhante à que se tornou famosa em todo o mundo graças à Carlitos. Demonstrando a relevância do concurso, o próprio Charles Chaplin mandou confeccionar milhares de bigodinhos similares ao seu para que fossem distribuídos entre os participantes. A entrega do material era parte importante da promoção do evento, no qual milhares de crianças deveriam se reunir na Praça da Alfândega, local em que um ator contratado para a ocasião e caracterizado como o vagabundo, seria o responsável por dar as últimas instruções aos candidatos do concurso, uma espécie de modelo vivo para se instruírem perfeitamente. Restando poucos dias para a tão esperada competição, não é difícil imaginar a expectativa da gurizada, pois conforme o *Diário de Notícias*:

Nessa ocasião será feita uma intensa distribuição de perfeitas reproduções do bigode de Chaplin para que os interessados se munam de mais um requisito imprescindível à participação no concurso. Vieram milhares desses bigodes, suficientes, portanto, para serem distribuídos à cidade. Foram enviados pelo próprio Chaplin, o idealizador dessa original competição. O melhor Carlitos de Porto Alegre, ou por outra, os cinco melhores, serão brindados com belíssimos prêmios que a Casa Masson pôs à disposição.⁵³

Um aspecto curioso que gostaríamos de destacar é a popularidade do ator responsável por representar Carlitos. Na Praça da Alfândega, devidamente caracterizado e com graciosas evoluções, atraiu uma legião de garotos, a quem parece ter dirigido entusiasmadas palavras de carinho. Preocupado com o perfeito andamento do concurso, o sócio de Chaplin organizou uma espécie de ensaio geral, no qual as crianças teriam lições de como interpretar de forma correta o personagem. Cumprindo uma agenda bastante concorrida, esta notável figura proferiu palestras, conheceu restaurantes, distribuiu presentes em escolas, visitou fábricas, presenciou eventos esportivos e o mais importante de todos os compromissos: deveria estar presente na estréia de *Tempos Modernos*. Conforme o *Diário de Notícias*:

⁵³ É HOJE a gigantesca concentração da garotada da cidade, na Praça da Alfândega, para a distribuição dos bigodes de Carlitos. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 13, 28/05/1936.

Em seguimento à série de visitas que vem fazendo, simbolicamente, a personagem querida de Carlitos, será visitada hoje a grande fábrica Renner, afim de viver uns instantes de íntimo contato com a surpreendente atividade que reina naquela perfeita organização, que bem de perto sabe acompanhar o progresso dos *Tempos Modernos*. Amanhã o dia será destinado a um absoluto repouso de Carlitos. Depois de amanhã haverá o grande julgamento do Concurso Infantil *Tempos Modernos*. Após Carlitos fará um ligeiro passeio pela cidade. Domingo Carlitos, figura imprescindível a todos os grandes acontecimentos, comparecerá ao formidável embate de cariocas e gaúchos. Almoçará num dos melhores restaurantes do centro. Finalmente segunda-feira, ele estará à disposição de todos no Imperial, em “Os *Tempos Modernos*”.⁵⁴

O referido encontro futebolístico entre cariocas e gaúchos proporcionou uma das mais significativas notas na publicidade que vinha se desenvolvendo em torno de *Tempos Modernos*. Conforme nossa décima primeira⁵⁵ ilustração, durante uma calorosa recepção aos jogadores adversários, a multidão que aguardava no cais foi surpreendida quando, esperando enxergar na escada do navio alguns atletas reconhecidos nacionalmente, apareceu na frente o famoso ator disfarçado de Carlitos. O personagem viveu os seus minutos de glória, onde aproximadamente quatro mil pessoas o ovacionavam enquanto se despedia do Itapagé, embarcação que alguns anos mais tarde seria atacada por submarinos alemães, episódio que em definitivo marcaria o ingresso do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

O sucesso alcançado pelo concurso alimentou ainda mais o clima de expectativa gerado pela proximidade da estréia de *Tempos Modernos*. Como atestam a décima segunda⁵⁶ e a décima terceira⁵⁷ ilustrações apresentadas, coube ao cinema Imperial a responsabilidade de conduzir os preparativos da primeira exibição do mais recente filme de Chaplin. No Rio de Janeiro, a “première” da nova película atraiu a presença do mundo oficial da política brasileira, de nomes representativos da arte nacional e de intelectuais de

⁵⁴ CARLITOS dirigirá hoje o ensaio do Concurso Infantil *Tempos Modernos*. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 15, 04/06/1936.

⁵⁵ PORTO Alegre em vésperas de ver Chaplin. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 14, 03/06/1936.

⁵⁶ CHARLES Chaplin, o gênio máximo do cinema em Os *Tempos Modernos*. *A Federação*, Porto Alegre, p. 05, 01/06/1936.

⁵⁷ MAIS 24 horas e a cidade assistirá Charlie Chaplin em Os *Tempos Modernos*. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 13, 07/06/1936.

grande projeção, todos dividindo escassos espaços com o enorme público. A capital dos gaúchos não escapou à repercussão deste acontecimento graças ao perfeito sinal da Rádio Tupy, que transmitiu a grande noite de Carlitos na tela do cinema Alhambra. Conforme matéria publicada no *Correio do Povo*:

Não há roda em que não se comente o nome famoso de Charlie Chaplin. O seu próximo aparecimento, segunda-feira no imperial, em “*Os Tempos Modernos*”, vem se tornando o assunto obrigatório do nosso público. A notícia da estréia desse colossal filme no Rio, ainda mais veio aguçar a impaciência do porto-alegrense. Todos sabem que “*Os Tempos Modernos*” é a realização mais surpreendente que o cinema até hoje apresentou. Seu aparecimento em todos os cinemas do mundo, nesta época precisamente, veio glorificar definitivamente o nome de Charlie Chaplin, o gênio máximo da tela.⁵⁸

A estréia de *Tempos Modernos* em Porto Alegre foi pensada em seus mínimos detalhes. Na marquise do Imperial foram colocados holofotes de grande capacidade, uma medida inédita com o objetivo de atrair o público para a presença do novo filme. Com a mesma intenção, a fachada do cinema foi animada pela presença viva do sócia de Charles Chaplin e pelo soar insistente de clarins. Procurando evitar aglomerações demasiadas e os conseqüentes tumultos, fruto da enorme proporção alcançada pelo evento e da manutenção no preço dos ingressos, foram organizadas quatro sessões inaugurais, comportando um público estimado em oito mil pessoas, que poderiam assistir ao filme confortavelmente. O sucesso parecia inevitável frente à expectativa gerada, pois, como atestava o *Correio do Povo* logo após a primeira exibição:

Todos queriam ver de perto a maravilha prometida pelo gênio de Charlie Chaplin. E foi desta imensa expectativa que nasceu o mais grandioso acontecimento cinematográfico dos anais porto-alegrenses, com a “*première*” de “*Tempos Modernos*”, ontem no Imperial. Incalculável a molhe humana que se premiu nos salões do elegante cinema. Milhares e milhares de pessoas, num desfile contínuo e ininterrupto, afluíram em massa, entontecidas de curiosidade pelo mais notável trabalho da tela.⁵⁹

⁵⁸ OS *Tempos Modernos*: O Imperial o apresentará segunda-feira próxima. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 12, 03/06/1936.

⁵⁹ *Tempos Modernos*: O Imperial teve, ontem, 4 sessões esgotadas inteiramente. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 10, 09/06/1936.

A exibição de *Tempos Modernos* em Porto Alegre foi um acontecimento de excepcional relevância na vida social desta capital. O vasto salão do melhor cinema da cidade foi tomado por uma enorme multidão, ansiosa por conhecer de perto a mais famosa produção do grande gênio da cinematografia. Reconhecido⁶⁰ como um legítimo “ímã das multidões”, o novo filme de Carlitos proporcionou uma série de exibições coroadas de êxito. Verdadeiras enchentes humanas fizeram transbordar o Imperial, demonstrando a relevância e o conseqüente interesse da população em participar deste grande evento. Conforme a décima oitava⁶¹ e a décima nona⁶² ilustrações, após o término das primeiras exibições, uma segunda temporada já estava prevista para o cinema Apollo, pois, como registrava o *Correio do Povo*:

Com a mais viva ansiedade vinha sendo esperada a apresentação de “*Tempos Modernos*” pela grande legião de freqüentadores do cinema da Independência. E não é para menos, pois o maior filme cômico que já produziu o cinema absorve por completo a atenção universal, convergindo todos os olhos para as telas que exibem essa portentosa criação em que Carlitos satirizou inesquecivelmente os nossos *Tempos Modernos*...⁶³

Consagrando os passos de uma trajetória vitoriosa iniciada no Imperial, as exibições de *Tempos Modernos* no Apollo foram igualmente bem recebidas. O cinema da Independência registrou um dos maiores sucessos comerciais de sua história, contemplando sessões diárias completamente lotadas. Uma das maiores casas de espetáculos desta cidade, o espaço oferecido parecia pequeno frente aos milhares de fãs que, motivados pelos ingressos com preço bastante acessível e pelos festejos juninos que tornavam o evento ainda mais atraente, buscavam acomodação para assistir tranqüilamente à criação de Charles Chaplin. Porém, a consagração do filme de Carlitos junto ao público não impediu a manifestação de seus mais ferrenhos críticos, entre eles um renomado intelectual: Augusto Meyer.

⁶⁰ *Tempos Modernos*, o ímã das multidões... *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 09, 11/06/1936.

⁶¹ ESTÁ jorrando a fonte de gargalhadas: Charlie Chaplin em *Os Tempos Modernos*. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 13, 12/06/1936.

⁶² A GARGALHADA suprema de 1936! *Tempos Modernos* com Charlie Chaplin. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 11, 26/06/1936.

⁶³ O APOLLO apresenta, hoje, *Tempos Modernos*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 23/06/1936.

Como outros em sua geração, Augusto Meyer foi um crítico erudito que fez carreira fora da Universidade, sendo contemporâneo de importantes nomes da cultura gaúcha, entre eles Mário Quintana e Érico Veríssimo. Em 1937 passou a viver definitivamente no Rio de Janeiro, onde a convite de Getúlio Vargas criou e dirigiu o Instituto Nacional do Livro. Notável anticomunista nos tempos de Guerra Fria, em 1936 deixava transparecer alguns traços que ilustram com precisão sua rígida oposição a Chaplin. Publicado no conservador e então decadente jornal *A Federação*, no ensaio crítico intitulado “Carlitos”, entre outros adjetivos, Augusto Meyer definiu Chaplin como alguém medroso, hesitante, inexpressivo e desumano. Nas palavras do próprio ensaísta:

Ele é a caricatura do herói arrependido. Derrotado antes de entrar em combate, procura salvar ao menos a aparência da sua dignidade, como um dandy rôto. Leva o tombo; mas limpa carinhosamente a cartola com a manga. E quando vence, desconfia logo da esmola grande, coça a grenha, sunga as calças, morde os fiapos do bigode... Aliás, Carlitos de corpo inteiro é uma paródia viva da vitória, uma caricatura cruel de todo o esforço humano, uma ducha fria em todos os nossos bavarismos. Não sei se ele é o humorista sentimental que os críticos descobriram nele. Acho que é mais do que isso – um homem que se procura, um perdido de si mesmo, uma personalidade volatilizada em micagens inúteis, que desejaria ser e apenas consegue parecer...⁶⁴

Ainda que tenha reduzido Carlitos ao patamar de simples comediante, a apurada sensibilidade de Augusto Meyer o fez perceber que já existia em Porto Alegre algo a ser chamado de crítica cinematográfica. O ensaio divulgado em muitos aspectos nos parece uma resposta ao artigo que o crítico *Jacob Koutzii* publicou uma semana antes no jornal *Diário de Notícias* intitulado “*Tempos Modernos é o reflexo impressionante da etapa social que vive o nosso século*”, em que o autor salientava a perfeita relação entre o conteúdo humano e os aspectos sociais harmonicamente distribuídos nesta película. Ainda que estivesse⁶⁵ desgostoso com a manutenção do cinema mudo em detrimento dos avanços tecnológicos proporcionados pelo som, em nada havia diminuído sua admiração pelo cineasta ao defender em seu texto que:

⁶⁴ MEYER, Augusto. Carlitos. *A Federação*, Porto Alegre, 18/06/1936. Do Cinema e do Teatro, p. 03.

⁶⁵ KOUTZII, Jacob. *A Tela Branca*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 78-79.

Muito embora tenha declarado ser-lhe mais útil e interessante a opinião pública do que a apreciação dos críticos sobre os seus filmes, Charles Chaplin não diminui no conceito que fazemos da sua obra. Carlitos tem razão. Sobrada razão. É o povo, é a grande massa popular, que estabelece com o seu inato juízo crítico o grau de valor das produções artísticas, fixando o seu conteúdo humano em ritmo com o interesse e sentimento coletivos. A massa possui essa extraordinária intuição, facultada pela sua condição de classe, que lhe dá uma quase clarividência do bem e do mal. E esse instinto de classe, se assim se pode denominar, dirige a sua melhor atenção para os quadros que melhor refletem o seu “modus-vivendi”. E Carlitos, ninguém melhor do que Carlitos, consegue com os seus trabalhos cinematográficos ir ao encontro desses anelos populares.⁶⁶

Salientamos que nesta pesquisa procuramos compreender em que medida o *anticomunismo* esteve presente na repercussão da filmografia política de Carlitos em Porto Alegre. Neste sentido, o interessante debate estabelecido entre Augusto Meyer e *Jacob Koutzii* permite que seja explorada uma questão central para esta análise, a concreta existência de um ambiente hostil às teses supostamente comunistas defendidas por Chaplin. Acreditamos que este hiato ideológico encontrava suas mais sólidas bases no fortalecimento do ideário patrocinado por Getúlio Vargas. Nossa hipótese pode ser comprovada graças à existência de um fragmento da imprensa local que retrata com riqueza de detalhes alguns aspectos do imaginário de então.

Esta peça de valor inestimável à nossa pesquisa é, conforme a décima quarta⁶⁷ ilustração desta dissertação, uma propaganda da Loteria do Estado, publicada em 23 de junho de 1936 na capa do *Diário de Notícias*. Ocupando um espaço de grande visibilidade graças à diagramação do jornal, exibia uma imagem de *Tempos Modernos* na qual Chaplin estava caracterizado como o vagabundo, demonstrando sua situação de miséria absoluta ao mesmo tempo em que parecia consolar sua companheira. Acompanhada dos dizeres “Chocante! Evite esta situação adquirindo um bilhete de mil contos para o dia

⁶⁶ MORAES, Plínio. *Tempos Modernos* é o reflexo impressionante da etapa social que vive o nosso século. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 11/06/1936. Cine-Diário, p. 17.

⁶⁷ CHOCANTE! Evite esta situação adquirindo um bilhete de mil contos para o dia 25 na loteria do Estado. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 01, 23/06/1936.

25 na Loteria do Estado”, a propaganda reafirmava o ideal de industrialização e valorização do trabalho defendido por Vargas na estruturação do Estado Novo.

O ideário de Getúlio Vargas é retomado na maior e mais contundente manifestação contrária a Charles Chaplin, o silêncio da *Revista do Globo* frente ao grande sucesso de *Tempos Modernos* em Porto Alegre. As quatro primeiras décadas do século passado marcam o período de transição para a formação do jornalismo informativo moderno, consolidado a partir de 1930. Notícias e publicidade são dois aspectos básicos dessa fase. Num primeiro momento, o reduzido número de anúncios e de leitores foram as causas da desarticulação do jornalismo literário, porém, nos anos 1930 são justamente os consumidores e publicidade, aliados à modernização técnica e empresarial, que garantiriam a consolidação da fase informativa moderna no Estado.

É neste contexto de modificações do regime jornalístico que surge a *Revista do Globo* em 1929, um periódico perfeitamente inserido dentro da lógica capitalista, voltado para as leis do mercado e para a farta utilização de publicidade na obtenção dos seus fins. O periódico surgia com objetivos audaciosos, visando à isenção política e à abordagem de diversos assuntos, como a sociedade, a economia e a literatura. Em seu nascimento, contou com a força da Livraria do Globo, empresa já consolidada no Estado desde 1883, e com o prestígio de importantes nomes da intelectualidade e da vida política do Rio Grande do Sul, entre eles Oswaldo Aranha e Getúlio Vargas. Analisando o papel da elite política gaúcha para o nascimento e consolidação do periódico, o historiador Mateus Dalmáz afirma:

Consta que foi dentro da própria Livraria do Globo, no ano de 1928, em uma das tantas reuniões de sábado entre os homens de letras e da política, que Getúlio Vargas, então presidente do Estado do Rio Grande do Sul, acompanhado pelo seu secretário do Interior e Justiça, Oswaldo Aranha, teria sugerido a José Bertaso a publicação de uma revista moderna, digna de representar a capital do Estado.⁶⁸

⁶⁸ DALMÁZ, Mateus. *A Imagem do Terceiro Reich na Revista do Globo (1933-1945)*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002. p. 33.

No ano em que *Tempos Modernos* estreou em Porto Alegre, a *Revista do Globo* apresentava exatamente este perfil, uma conduta editorial que visava à formação de um futuro público leitor para as suas publicações. A tarefa de construção desse consumidor se realizava a partir da publicação de vários textos críticos. Muitas fotografias e imagens acompanhavam os artigos sobre variados temas. Foi exatamente em uma destas imagens que, conforme a décima quinta⁶⁹ ilustração deste trabalho, encontramos a única referência ao filme nas páginas da revista, uma caricatura intitulada “Charlie Chaplin em seu novo filme”, publicada em 23 de maio de 1936 e assinada pela artista Amanda Lucia. O que teria motivado a *Revista do Globo* a ignorar o sucesso alcançado por *Tempos Modernos* em Porto Alegre?

Retomando nossa hipótese, sugerimos que a causa maior deste silêncio reside no sentimento anticomunista, fortemente enraizado na população desde as primeiras lutas operárias, mas principalmente após a frustrada tentativa de levante por parte dos comunistas em 1935, em que destacamos a forte reação da elite política nacional, personalizada na figura de Getúlio Vargas. O repúdio ao comunismo é latente nas páginas da revista, um bom exemplo destacamos na décima sexta⁷⁰ ilustração, na qual, em um cartaz de propaganda intitulado “valente vassourada”, um representante do povo sueco espantava para longe as influências subversivas, demonstrando aquela que pode ser entendida como uma das causas do sucesso deste país plenamente desenvolvido.

Esta é uma imagem bastante significativa não só do pensamento da época como também do posicionamento da *Revista do Globo*. Em um artigo de título muito sugestivo, denominado⁷¹ “Inventos da Miséria”, o leitor é conduzido a acreditar que a Revolução Russa, liderada por Lênin, teria levado os “bons homens” a uma situação de miséria absoluta, sendo obrigados a recorrer aos intentos mais inventivos para sobreviver. Neste caso, um antigo proprietário de cavalos fora obrigado a criar baratas em uma espécie de circo para obter o seu sustento. A Rússia revolucionária era identificada como um verdadeiro *paraíso*,

⁶⁹ LUCIA, Amanda. Charlie Chaplin em seu novo filme. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 183, p. 29, maio 1936.

⁷⁰ VALENTE vassourada. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 196, p. 25, dezembro 1936. Pelo Mundo.

⁷¹ INVENTOS da miséria. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 190, p. 49, setembro 1936. Notinhas.

palavra estrategicamente destacada em itálico, deixando clara a ironia dos que pretendiam acabar com o mito das conquistas soviéticas.

Nesta mesma linha de argumentos, encontramos um outro bom exemplo no artigo de León Daudet denominado⁷² “Da Revolução Francesa à Revolução Russa”. Em atitude profundamente desrespeitosa, Lênin era descrito como um “homenzinho” receptor e emissor de ondas de violência inspiradas por Marx, representante maior de uma revolução brutal que desprezava as massas ao acreditar nas minorias. O leitor era novamente conduzido a pensar que, assim como em qualquer revolução, o que explica o paralelo com o caso francês, os direitos dos cidadãos eram boicotados, mas especialmente no caso russo, uma ideologia perversa e subversiva estaria corrompendo os valores democráticos, desrespeitando a capacidade de decisão da maioria.

As versões divulgadas sobre o que seria a realidade na União Soviética foram utilizadas como questões fundamentais, sendo travada uma verdadeira batalha em torno das representações relacionadas à pátria do socialismo. No quadro desta guerra de propaganda, os anticomunistas se empenharam em atacar os países socialistas, apontando neles a existência de toda a sorte de misérias. O objetivo era inutilizar o argumento defendido pelos comunistas, os quais afirmavam que a utopia igualitária não só era viável como já estava em prática nas terras soviéticas. Os anticomunistas procuravam destruir o mito do paraíso socialista utilizando metáforas que apelavam para o império do mal ou inferno vermelho. Conforme Rodrigo Patto Sá Motta:

A importância da URSS para o imaginário anticomunista era tal, que grande parte das campanhas de propaganda devotadas a desacreditar o comunismo concentrava-se em atacar aquele país. Nos anos de 1930, no auge da ofensiva do Estado *varguista* contra as idéias revolucionárias, as agências oficiais dedicaram-se a distribuir à imprensa matérias jornalísticas de caráter anticomunista. Boa parte do material era sobre a realidade soviética, tal como a viam e representavam seus inimigos.⁷³

⁷² DAUDET, León. Da revolução francesa à revolução russa. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 192, p. 22, outubro 1936.

⁷³ MOTTA, op. cit., p. 71.

Retomando a única referência ao filme *Tempos Modernos* encontrada na *Revista do Globo*, na ilustração em questão estão presentes alguns dos ícones desta ideologia subversiva a ser combatida. O “vagabundo”, tipo execrado pelo Estado Novo por não corresponder aos propósitos de um país que anseia à modernização resultante do trabalho, a engrenagem associada ao operário, símbolo maior da arte comunista conforme a décima sétima⁷⁴ ilustração, onde apresentamos a arte de Helmuth Eckhard publicada na *Revista Rumo*, e por fim, o mais grave de todos os pecados cometidos por Chaplin: o homem que tremula a bandeira vermelha, marca registrada do comunismo internacional e certamente “muito subversivo” para os padrões brasileiros.

Nos próximos capítulos, com base na repercussão de *O Grande Ditador* e *Monsieur Verdoux* na imprensa local, apresentaremos novos elementos desta dissertação procurando demonstrar o alcance do *anticomunismo* na crítica cinematográfica de Porto Alegre. Com o Estado Novo plenamente consolidado, a “simpatia” de Getúlio Vargas pelas ditaduras européias fez com que alguns segmentos da sociedade ficassem contrários às suas posturas repressivas. Neste momento, a *Revista do Globo* passaria a utilizar intensamente a imagem de Charles Chaplin para escapar da censura ao emitir suas opiniões. Este foi também um período de transição para *Paulo Fontoura Gastal*, que deixaria em definitivo a cidade de Pelotas para consolidar sua carreira na capital.

No final da Segunda Guerra Mundial, a vitória das forças aliadas não foi suficiente para sustentar o frágil clima de prosperidade democrática por muitos esperado. No despertar da Guerra Fria, o país mergulharia definitivamente na esteira do *anticomunismo* patrocinado pelos Estados Unidos, rompendo suas relações diplomáticas com a União Soviética e dificultando a entrada de filmes de conteúdo “subversivo” no país. Nesta perspectiva, durante dois anos esteve proibida a exibição de *Monsieur Verdoux* nos cinemas de Porto Alegre, fato que o *Correio do Povo* não só acompanhou como em determinado momento apoiou através de suas páginas, ignorando o sucesso e prestígio de Charles Chaplin junto ao público para atender aos seus leitores mais conservadores.

⁷⁴ ECKHARD, Helmuth. O operário. *Revista Rumo*, Porto Alegre, nº. 04, p. 35, junho 1936.



Ilustração 11 “Carlitos e a Rapaziada Carioca”.

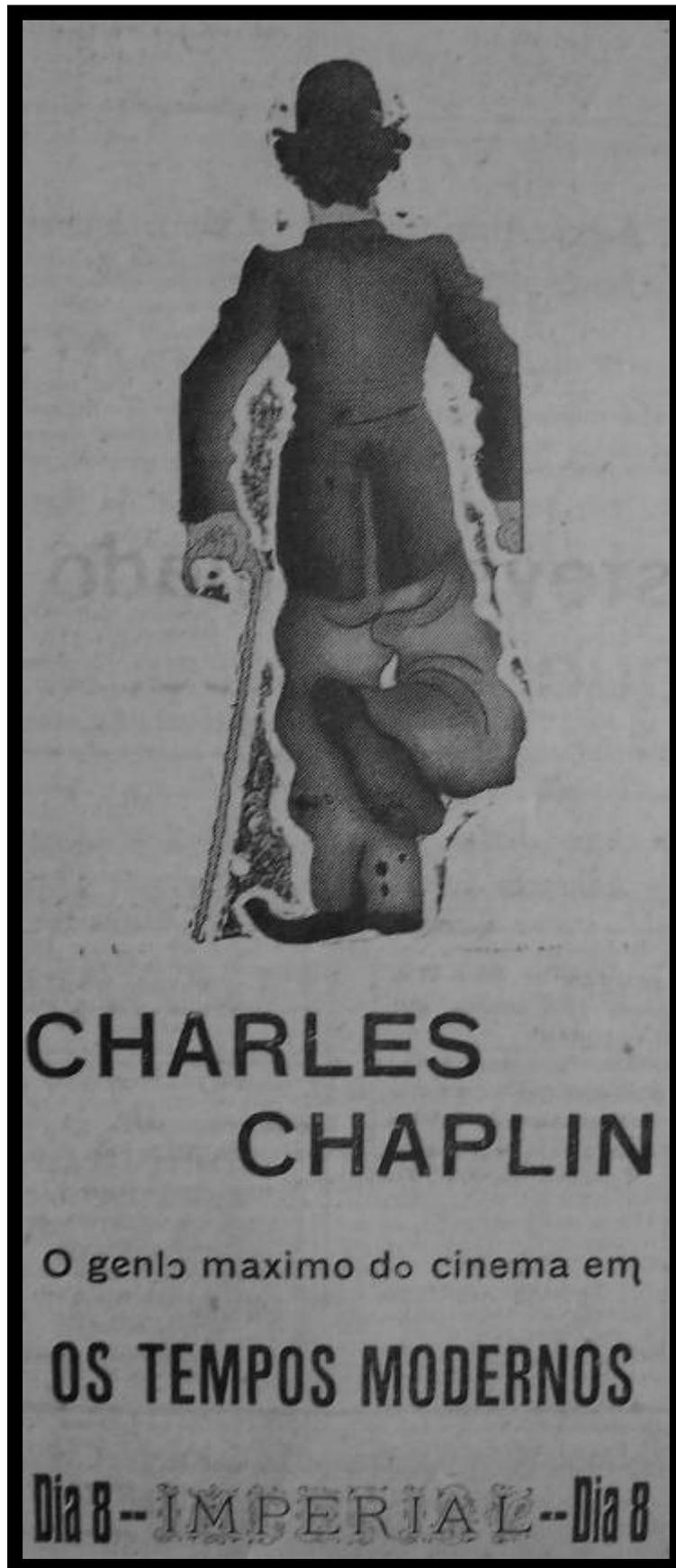


Ilustração 12 “O Gênio Máximo do Cinema em *Tempos Modernos*”.



Ilustração 13 “A Maior Gargalhada do Ano”.



Ilustração 14 "Loteria do Estado".

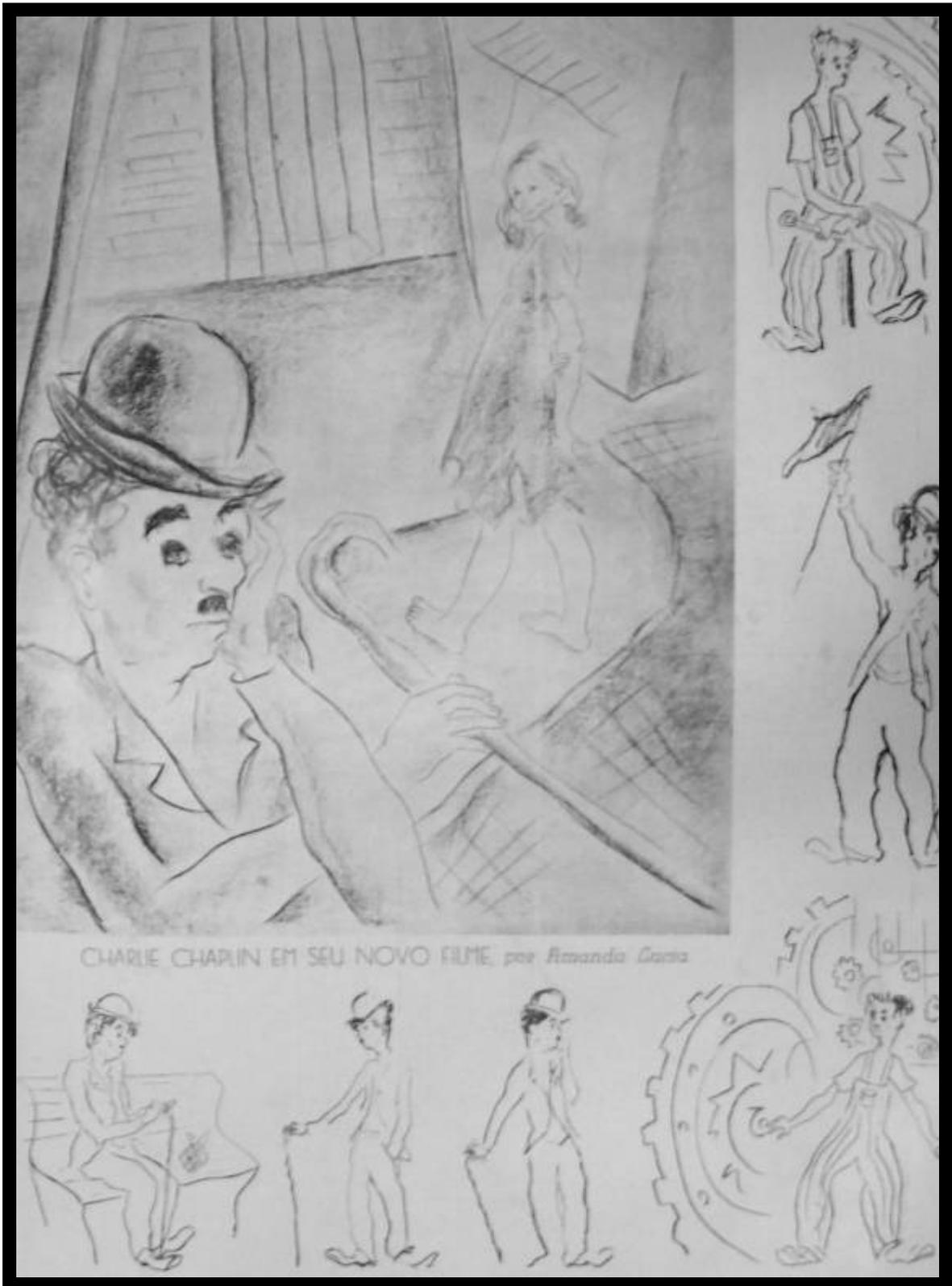


Ilustração 15 "Charlie Chaplin em Seu Novo Filme".



Ilustração 16 “Valente Vassourada”.



Ilustração 17 “O Operário”.

Imperial

(SEU CINEMA)

5.º DIA

ESTÁ JORRANDO A FONTE DE GARGALHADAS!

Charlie CHAPLIN

em

"OS TEMPOS MODERNOS"

com PAULETTE GODARD

HOJE

Às 3 - 7,30 - 9,30 h.

3\$000 e 2\$000



Ilustração 18 "Está Jorrando a Fonte de Gargalhadas".

A POLLO
O REI DOS PROGRAMMAS DUPLOS

HOJE MATINE'E — às 2,30 horas
SOIRE'E — às 7,30 e 9,30 horas
PREÇOS — 2\$000 e 1\$000

A gargalhada suprema de 1936!

"TEMPOS MODERNOS"

com CHARLIE CHAPLIN

No programa: A SONAMBULA, DESENHO DE POPEYE,
"GALINHA SABIDA", SINFONIA
COLORIDA, DE WALT DISNEY
E COMPLEMENTO NACIONAL



Ilustração 19 "A Gargalhada Suprema de 1936".

CAPÍTULO III

O GRANDE DITADOR: DOIS HOMENS E UM BIGODE

No terceiro capítulo desta dissertação, apresentaremos novos vestígios do *anticomunismo* na crítica cinematográfica de Porto Alegre. No início dos anos 1940, Charles Chaplin incorporava definitivamente o elemento político em sua filmografia, personificando em *O Grande Ditador* uma sátira à mais temível personalidade de seu tempo: Adolf Hitler. Ignorando as vitórias nazistas na Segunda Guerra Mundial, foi criticado pelos setores isolacionistas do governo e por líderes de entidades fascistas nos Estados Unidos. No Brasil, a película esteve censurada durante dois longos anos, sendo exibida apenas em 1942 na cidade de Porto Alegre. A *Revista do Globo*, que em 1936 desprezava o êxito alcançado por *Tempos Modernos*, aproveitou as mensagens “subversivas” do novo filme para manifestar o seu repúdio à postura ditatorial de Getúlio Vargas.

3.1 O Brasil e seu Ditador:

O regime de 1937 tratou de formar uma ampla opinião pública a seu favor, censurando os meios de comunicação e elaborando sua própria versão da fase histórica que o país vivia. A preocupação do governo Vargas nesse sentido vinha desde seus primeiros tempos, quando em 1931 surgiu o Departamento Oficial de Publicidade. Em 1934, foi criado no Ministério da Justiça o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, que funcionou até dezembro de 1939. Nessa data, o Estado Novo constituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP. Diretamente subordinado ao Presidente da República, exerceu funções bastante extensas, atuando de forma definitiva na campanha anticomunista do Estado. Para Rodrigo Patto Sá Motta:

O aparato estatal tratou de organizar-se, a fim de estar em condições de cumprir a tarefa de “esclarecer” a população sobre os males do comunismo. Para este propósito foi significativa a criação do Departamento Nacional de Propaganda, que se tornou peça-chave na máquina de

comunicação do governo federal. O DNP, reestruturado e rebatizado de DIP em 1939, além de produzir e publicar peças de propaganda, distribuía seu material aos veículos de imprensa do país. Além disso, investiu esforços num veículo de comunicação ainda novo na época, e com um potencial extraordinário, o rádio. Notadamente a partir de 1937, no contexto de implantação do Estado Novo, as transmissões radiofônicas se tornariam importantes canais para divulgação de mensagens anticomunistas.⁷⁵

Durante o Estado Novo a propaganda anticomunista não foi tão vigorosa como no período imediatamente posterior ao levante de 1935, ou como na fase de preparação do golpe. Mesmo assim, o *anticomunismo* foi um elemento fundamental para o assentamento ideológico da ditadura varguista. A afirmação do novo regime coincidiu com a consolidação do imaginário anticomunista na estrutura social brasileira, notadamente entre as classes médias e superiores. As representações do comunismo como inimigo da nação e a identificação das forças revolucionárias com as forças do mal foram enraizadas na sociedade, a ponto de poderem ser recuperadas posteriormente, quando novas conjunturas críticas apareceriam no *Horizonte* político.

Considerando a política externa, os anos 1930 acentuaram o declínio da hegemonia inglesa e a emergência dos Estados Unidos, sobretudo, a partir do momento em que as medidas do presidente Roosevelt, de combate à crise, começaram a surtir efeito. Ao mesmo tempo, surgia outro competidor no cenário internacional, a Alemanha nazista, que iniciava uma política de influência ideológica e de competição com seus rivais na América Latina. Neste contexto, o governo brasileiro adotou uma orientação pragmática, tratando de negociar com quem lhe oferecesse melhores condições e procurando tirar vantagem da rivalidade entre as grandes potências. Ao definir o conceito de equidistância pragmática, Gerson Moura afirma:

O processo político no Estado Novo reflete esse “empate” da luta política, que confere a Vargas um extraordinário poder no processo decisório. Ele se torna o árbitro das disputas que emanam das instâncias secundárias e mesmo das que ocorrem nas instâncias centrais de decisão. Seu método para tratar essas disputas consistia em aguardar

⁷⁵ MOTTA, op. cit., p. 211.

que todos os ângulos das posições divergentes estivessem perfeitamente claros e em evitar decisões precipitadas, avaliando cuidadosamente as possibilidades inerentes a cada situação. O importante era manter, na medida do possível, a equidistância pragmática.⁷⁶

Os Estados Unidos adotaram uma política combinada de pressão e cautela diante do avanço nazista. Roosevelt preferiu evitar medidas extremas que poderiam levar o Brasil ao alinhamento com Hitler ou a seguir um caminho nacionalista radical. Mesmo após a implantação do Estado Novo, saudado com entusiasmo nos países fascistas, a linha pragmática não se modificou. Apesar da pressão exercida por alguns setores das forças armadas, favoráveis a um relacionamento estreito com os alemães, ao nomear Osvaldo Aranha para o Ministério das Relações Exteriores, Getúlio Vargas não promoveu mudanças significativas em sua política externa. Sobre o real significado desta nomeação, Ricardo Seitenfus entende que:

Além da importância intrínseca do acontecimento, é preciso observar o modo como o novo ministro é investido de suas funções. Sua liberdade será total, já que se encontra em posição de força. Ele a utilizará então para aplicar uma política externa caracterizada, de um lado, por uma aversão profunda em relação à Itália e, principalmente, em relação à Alemanha e, de outro lado, por uma substancial aproximação com os Estados Unidos. O duplo sucesso, tanto o de Vargas, que a um só tempo elimina uma temível oposição e desarma as apreensões norte-americanas, quanto o de Aranha, que entra em posição de força no governo, condicionará toda a política externa brasileira durante a Segunda Guerra Mundial.⁷⁷

A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial em 1941 forçou um definitivo posicionamento de Getúlio Vargas. Ainda que o país tenha rompido suas relações diplomáticas com o eixo em 1942, o governo americano demorava a entregar encomendas de equipamento militar, pois considerava que boa parte da oficialidade nacional era simpatizante das nações inimigas. As indefinições foram superadas quando cinco navios mercantes brasileiros foram atacados por submarinos alemães, gerando grande pressão através de

⁷⁶ MOURA, Gerson. *Autonomia na Dependência: A Política Externa Brasileira de 1935 a 1942*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 108.

⁷⁷ SEITENFUS, Ricardo. *A Entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000. p. 103.

manifestações por todo o país. O alinhamento do Brasil na frente antifascista se completaria em 1944, quando do envio de uma força expedicionária para lutar na Europa, a FEB. O retorno dos “pracinhas” em 1945 provocou grande entusiasmo popular, acelerando as pressões pela democratização.

3.2 Um Duelo de Titãs:

Em *O Grande Ditador*, Chaplin mais do que nunca esteve comprometido com a realidade mundial e seu momento, em um grau inimaginável para aqueles que cinco anos antes estiveram alarmados pelas possíveis implicações sociais de *Tempos Modernos*. Era uma sátira feroz à Hitler, quando este havia chegado ao auge de seu poder, uma decisão muito difícil para o ator. Em 1933, quando Hitler ascende ao governo na Alemanha, Chaplin compartilhava com outras pessoas uma mescla de medo e ódio ante um ditador que de imediato iniciou a repressão interna, instalou o ódio aos judeus, lançou metas arbitrárias de perfil expansionista e se pronunciou contrário a toda forma de democracia. Em seis anos Hitler consolidou o nazismo em território alemão e o antinazismo em outras partes do mundo. Para Rodrigo de Azevedo Weimer:

Embora cifradas, são evidentes as conexões do universo do filme com a realidade satirizada, permitindo apreender-se a percepção de Chaplin, bem como elencar-se os aspectos mais relevantes da obra enquanto fonte histórica. Não se pode esquecer que a obra, datada de 1940, é anterior a uma consciência mais precisa da dimensão do Holocausto. A visão do diretor estava calcada na pequena quantidade de informação acessível antes da guerra. Chaplin tem uma perspectiva bastante crítica, mas o filme parece inocente diante do horror que foi o Holocausto.⁷⁸

O produtor Alexander Korda deu a Chaplin a primeira idéia de fazer uma comédia sobre Hitler em 1937. Neste momento, o ator buscava um novo tema e uma saída à sua posição em relação ao cinema sonoro, não encontrando uma adequada adaptação para o seu famoso personagem. A idéia de parodiar Hitler o permitiria falar, mas ao mesmo tempo poderia reduzir sua atuação a de

⁷⁸ WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *O Grande Ditador*. In: CASTRO, Nilo André Piana de. *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999. p. 38.

um mero vilão cômico. Provavelmente idealizou neste período a substituição entre dois personagens parecidos entre si, em que um seria o ditador e o outro um pobre judeu, dado que reforçaria a paródia. Neste caso, operavam ainda outras coincidências. Chaplin e Hitler nasceram com apenas quatro dias de diferença, tinham a mesma idade e eram fisicamente parecidos, além de adotarem um bigode similar, ainda que Carlitos o tenha usado primeiramente.

O primeiro esboço de um argumento para o filme foi publicado em 1938, provavelmente para sondar a opinião pública sobre um plano tão corajoso. Um prisioneiro judeu seria libertado de um campo de concentração nazista por conspiradores do partido. Mais tarde, seqüestrariam Hitler e colocariam em seu lugar o judeu em liberdade, cujo parentesco físico seria impressionante. O substituto ficaria muito infeliz em um mundo de cerimônias, de intrigas e de projetos incompreensíveis para ele. Por fim, uma mulher que desejaria matar o ditador ficaria com pena de sua condição, ajudando o pobre homem a fugir. A simples divulgação desta idéia gerou alguns inconvenientes, pois um filme como este não poderia ser exibido em países como Itália, Japão e Espanha.

Era provável que a negativa fosse estendida para outros países que não desejassem o risco de uma ruptura em suas relações com a Alemanha, entre eles o próprio Brasil. Dentro dos Estados Unidos, a idéia poderia entusiasmar a muitas pessoas de convicções antinazistas, porém, seria combatida por setores opostos e certamente por toda uma parcela isolacionista, que sustentava a necessidade de que o país se mantivesse neutro e não fosse arrastado para uma guerra em solo europeu. As objeções partiram não só da imprensa, como do seio da United Artists. Na perspectiva da empresa, um filme contra Hitler poderia decretar um boicote absoluto contra qualquer uma de suas produções. A incerteza que se abateu sobre Chaplin neste período certamente superou à de outros momentos críticos em sua carreira.

Ainda que tenha retomado e cancelado o projeto inúmeras vezes ao longo dos meses, Charles Chaplin decidiu por dar prosseguimento à iniciativa. No decorrer deste processo, acabou modificando o argumento original, ainda que mantivesse a idéia básica. Em sua versão definitiva, o ditador se chamaria

Hinkel e o preso acabaria convertido em um barbeiro judeu. A comicidade do filme estaria concentrada em uma clara alusão à Mussolini, através de um discutido acordo com o tirano Napoleoni. O barbeiro seria, além de habitante do gueto, uma vítima da guerra finalizada vinte anos antes e pela qual sofreria de amnésia, moléstia que o impediria de saber que em seu país reinava um ditador de características físicas muitíssimo semelhantes à sua.

Com este argumento, Charles Chaplin poderia utilizar as possibilidades do cinema sonoro na reprodução, em forma de paródia, do alemão enfático que caracterizava Hitler. Ao mesmo tempo, o barbeiro judeu seria uma variante do seu clássico vagabundo e não necessitaria falar durante boa parte da película. As filmagens foram iniciadas em 1939, em pleno despertar da Segunda Guerra Mundial. Com o início do conflito, aumentariam as pressões sobre o cineasta. Alguns grupos o estimulavam a terminar o quanto antes o filme, como um instrumento de convicção antinazista. Outros segmentos o pressionavam para que interrompesse o projeto, protegendo a América de qualquer ligação com a guerra. A decisão de Carlitos foi favorável à película, anunciando a *première* de *O Grande Ditador* para outubro de 1940. Conforme Homero Thevenet:

Era feroz presentear a Mussolini como un bufón de opereta, exagerado por Jack Oakie en su interpretación. Era aun más cruel la escena fantástica en que Hynkel baila con un globo terráqueo, en una inmensa metáfora del dominio mundial que Hitler pretendía ejercer; la inspiración de esa secuencia fue comparada con la de los cuadros de Daumier y de Goya. Y era también muy elocuente que en lugar de la cruz svástica, característica del nazismo en todos sus emblemas, Chaplin haya colocado cruces juntas. El signo era ahora *Double Cross* y eso tenía un especial sentido, porque esa expresión inglesa significa traición.⁷⁹

O discurso proferido pelo barbeiro no papel de Hynkel ao final do filme é um sintoma de sua posição idealista assumida perante o mundo. É importante ressaltar que esse é um pronunciamento do diretor e não do personagem, que durante todo o relato sofria com grandes dificuldades para falar. Anos mais tarde, Charles Chaplin registrou em suas memórias que a maioria dos que o criticavam haviam apresentado objeções ao discurso por não ser adequado ao

⁷⁹ THEVENET, op. cit., p. 149.

personagem, ainda que muitos o tenham parabenizado por esta novidade em termos cinematográficos. Por mais incrível que possa parecer, a aparição em solo espanhol só aconteceria após trinta anos, ou seja, em 1976 muitos dos que o assistiram provavelmente não tenham percebido sua extrema relevância.

3.3 Uma Aparente Contradição:

No final dos anos 1930, a *Revista do Globo* passou por um processo de aprimoramento em suas coberturas cinematográficas, contando desde então com a presença e indiscutível influência de *Jacob Koutzii*. Este também foi um período de grande turbulência na vida pessoal de Charles Chaplin; em inúmeras oportunidades seu nome foi alvo de escândalos. Conforme a nossa vigésima⁸⁰ ilustração, demonstrando preocupação com a carreira de Carlitos, o crítico dedicou uma considerável porção do seu espaço com a publicação de um grande retrato do ator, questionando os reais motivos por sua aparente perda de prestígio. Algum tempo depois, Koutzii procurava desmentir os *Rumores* sobre o divórcio com a atriz Paulette Goddard, defendendo⁸¹ que entre o casal sobravam “os olhares mais enternecidos deste mundo”.

O pai da crítica cinematográfica do Rio Grande do Sul aproveitava seu espaço na *Revista do Globo* para descrever o clima de descontentamento que entidades representativas dos principais atores dos Estados Unidos, contrárias às políticas implementadas por Hitler, demonstravam meses antes do início da Segunda Guerra Mundial, afirmando⁸² que a cineasta Lení Riefenstahl sofrera “o desgosto de sentir a indiferença, quase o desprezo, das maiores e mais populares figuras do cinema americano”. Ao identificar a mulher responsável pelos mais notáveis registros cinematográficos da ascensão nazista como uma “amiguinha do Fuehrer”, Koutzii ilustrava com precisão o seu posicionamento. Atento aos primeiros comentários sobre *O Grande Ditador*, publicou:

⁸⁰ MORAES, Plínio. Chaplin parece que perdeu alguma coisa, prestígio? *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 234, p. 23, agosto 1938.

⁸¹ MORAES, Plínio. Paulette ainda é de Carlitos. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 253, p. 72, junho 1939.

⁸² MORAES, Plínio. Hollywood contra Hitler. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 250, p. 69, abril 1939.

O filme de Charles Chaplin continua na ordem do dia. O assunto tem provocado as maiores controvérsias, e o próprio Carlitos não tem deixado passar uma ocasião sem atirar um graveto na fogueira. O embaixador alemão protesta, protesta o sr. Goebels, protesta o sr. Hitler, e protesta o comediante também contra tanto protesto. A intolerância de certos grupos políticos, diz Carlitos, torna impossível o desenvolvimento das artes. Antes de aparecer o sr. Hitler, eu já usava bigodes, e não acredito que suas Tropas de Assalto me obrigarão a raspá-lo... Ah! Isto é que não... Os protestos parece que nada adiantarão, diante da formidável campanha anti-nazista que Hollywood vem empreendendo com o apoio do governo americano. E dizem que o cinema é pouca coisa nesse mundo...⁸³

Os cineastas hollywoodianos pareciam empenhados em uma campanha contrária à expansão nazista. Em 1939, Koutzii apontava⁸⁴ Confissões de um Espião Nazista como um alvo privilegiado de discussões. O governo argentino, depois de proibir sua exibição, reconsiderava a ordem por determinação do Congresso, cujos membros teriam assistido à película em sessão especial. No Chile, o embaixador alemão ameaçou o país com represálias econômicas caso o filme fosse exibido. O Poder Executivo não teve dúvidas em declarar ao representante diplomático os princípios da Constituição chilena, onde a democracia o impediria de lavrar o decreto proibitivo. Em uma de suas últimas colaborações com a *Revista do Globo*, o crítico flertava com os admiradores de Carlitos ao apontar que:

Carlito já tem pronto não somente o argumento do seu novo filme “O Ditador” como também já escolheu os seus principais colaboradores. Sabe-se, por exemplo, que Paulette Godard, a sua esposa, ou ex-esposa, terá o papel feminino principal. O seu famoso estúdio já foi inteiramente adotado a essa sua nova criação que, ao que parece, vai superar “*Tempos Modernos*”. Um repórter que visitou recentemente o estúdio de Carlito, adiantou que a filmagem até já foi começada, pois lá encontrou um local que representa uma rua superatravancada de uma cidade qualquer da Europa, onde se passa grande parte do filme. Carlito trabalha em silêncio!... porque seus filmes são uma bomba!⁸⁵

⁸³ MORAES, Plínio. O Ditador. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 255, p. 70, julho 1939.

⁸⁴ MORAES, Plínio. Hollywood X Nazismo. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 258, p. 70, agosto 1939.

⁸⁵ MORAES, Plínio. Para os admiradores de Carlito. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 260, p. 64, setembro 1939.

Um ano mais tarde, a *Revista do Globo* passaria a contar com a colaboração de um correspondente internacional, Ernest Gwynn. Atualizando os leitores com as últimas notícias de Hollywood, em uma de suas notas Gwynn adiantava toda sua temeridade quanto à exibição do filme no Brasil, ao afirmar⁸⁶ que ainda não estava determinada a data em que “essa prodigiosa película de Carlitos será exibida no Brasil”, e isso “se o for...”. O último trecho desta citação é fundamental para os *Rumos* desta pesquisa, na qual novamente seria Getúlio Vargas o protagonista da manifestação anticomunista sofrida por Charles Chaplin. Ainda que a lista de inimigos fosse outra àquele momento, o *anticomunismo* nunca esteve ausente das prioridades do governo, acabando por acometer o filme através da censura oficial. Para Inimá Simões:

Proibir a exibição de um filme de Chaplin é um escândalo sob quaisquer circunstâncias e em qualquer período histórico. Nesse caso, o filme chegava sob a aura de obra-prima do antinazismo, *hors concours* na campanha de guerra. O problema é que a crítica chapliniana aos regimes ditatoriais, enfocando especificamente o caso alemão e a figura de Hitler, acabou por atingir a nossa versão tupiniquim de regime de força. O major Coelho dos Reis, então diretor do DIP, fez várias objeções a *O Grande Ditador*, considerando algumas cenas definitivamente comunistas e desmoralizadoras das Forças Armadas.⁸⁷

A *Revista do Globo* dedicou grande cobertura ao novo filme de Chaplin, pois como atesta nossa vigésima primeira⁸⁸ ilustração, em meio ao processo de censura que proibiria a exibição de *O Grande Ditador* no Brasil, fora publicada uma belíssima capa dedicada à obra. Este é um fato que aparentemente entra em contradição com os argumentos expostos no capítulo anterior, mas não. Nossa hipótese é de que o periódico não teria abandonado seus vínculos com os interesses da elite política, mas passado a criticar as posturas de Vargas ao apostar em um promissor alinhamento com os Estados Unidos. Neste sentido, acreditamos que o filme atenderia a dois propósitos básicos: ludibriar a censura e obter o lucro resultante da popularidade de Carlitos junto à população.

⁸⁶ GWYNN, Ernest. “*O Grande Ditador*” de Charles Chaplin. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 280, p. 64, setembro 1940.

⁸⁷ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: A Censura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999. p. 28.

⁸⁸ CHARLIE Chaplin em “*O Ditador*”. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 282, p. 01, outubro 1940. Capa.

3.4 As Sementes de Montevidéu:

Alguns indícios corroboram nossa convicção de que em 1940, ocasião do lançamento mundial de *O Grande Ditador*, uma parcela considerável da opinião pública gaúcha já demonstrava sinais claros de insatisfação quanto às “simpatias” de Vargas em relação ao eixo. Conforme um estudo anterior⁸⁹, estatísticas referentes ao fluxo comercial entre Brasil e Alemanha comprovam uma acentuada queda nas relações entre os dois países no período. A situação fora agravada substancialmente graças ao incidente ocorrido em dezembro de 1939 nas proximidades de Montevidéu, onde, em uma batalha naval, os aliados atacaram o navio alemão Admirável Graf Spee, colocando o Rio Grande do Sul na rota da Segunda Guerra Mundial, alarmando a população que acompanhou atenta à cobertura jornalística.

No final da Primeira Guerra Mundial, o Tratado de Versalhes permitia que a Alemanha possuísse três couraçados de bolso, uma nova concepção em termos de armamento de guerra, mais velozes e mais bem aparelhados. Assim, o governo do Reich concebeu um tipo poderoso de navio, com seis canhões de onze polegadas, velocidade de vinte e seis nós e a couraçada reforçada para um deslocamento de dez mil toneladas, era o Admirável Graf Spee. Hitler confiou ao veterano capitão Langsdorff o comando do navio que, transformado em corsário, começou imediatamente sua tarefa de interceptar os cargueiros aliados, com o cuidado de evitar entrar em contato com embarcações de guerra. Como resultado, aproximadamente nove navios ingleses foram parar no fundo do oceano graças à sua artilharia pesada.

Na primeira semana de dezembro de 1939, havia nos mares algo em torno de nove esquadras perseguindo o Graf Spee. Os aliados pretendiam proteger suas rotas comerciais, varrendo do mapa aquela ameaça permanente. Nesta época, sob o alvo de três cruzadores britânicos comandados por Henry Harwood, o navio fora avistado nas proximidades do balneário de Punta del

⁸⁹ SOARES, Eduardo de Souza. *Tendências das Relações Comerciais do Brasil com os EUA e Alemanha em 1939: Uma Mudança de Paradigmas aos Olhos do Correio da Manhã*. Monografia de Graduação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p. 43-63.

Este, na costa uruguaia. Estava montado o cenário para a primeira grande confrontação naval da Segunda Guerra Mundial. Abatidos, os militares alemães buscaram abrigo em Montevideu para fugir do potente ataque inglês. Com seu navio avariado, foram obrigados a se esconderem sob a tutela de um país neutro, pois, conforme as leis internacionais, nesta circunstância o inimigo não os agrediria, iniciando a fase diplomática da batalha do Prata.

Após a Conferência Interamericana ocorrida em 1939 no Panamá, os Estados Unidos pretendiam manter a guerra afastada das praias do continente ao delinear⁹⁰ uma zona de segurança ao longo da costa brasileira, fixando uma faixa onde não deveriam ser praticados atos de guerra. Os alemães alegavam que o couraçado necessitava de quinze dias para ser reparado e que não poderiam zarpar com avarias, ganhando tempo para que seus submarinos viessem em socorro. A Inglaterra ameaçava interromper a compra de carne uruguaia caso o país não expulsasse o corsário alemão após as horas regulamentares. O alto comando alemão era confundido pelos subordinados de Churchill graças a uma série de mensagens e notícias transmitidas de Londres sobre a aproximação de uma esquadra aliada a reforçar o bloqueio no Uruguai.

Convencido de que o Graf Spee seria inevitavelmente destruído, Hitler mandou uma ordem de Berlim para que Langsdorff destruísse a embarcação. Como consequência dos atos de guerra presenciados no continente, ferindo o princípio da neutralidade estabelecido no Panamá, as nações americanas formularam⁹¹ um protesto junto às nações beligerantes e iniciaram as consultas necessárias para fortalecer o sistema de proteção mediante a adoção de regras apropriadas, entre as quais as que impediriam os navios beligerantes de se abastecerem e de repararem danos nestes portos quando da provocação de atos de beligerância dentro da zona de segurança estabelecida na Conferência Interamericana.

⁹⁰ SILVA, Hélio. *O Ciclo de Vargas: 1939 – Véspera de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 180.

⁹¹ SILVA, op. cit., p. 189.

A comoção pública aponta para uma mudança de paradigmas, estando concentrado em 1939 os primeiros passos daquilo que pouco tempo depois seria o definitivo rompimento nas relações comerciais e diplomáticas do Brasil com a Alemanha nazista. A covardia dos ataques protagonizados pelo Graf Spee em águas americanas e as marcas da guerra em terras tão próximas ao Rio Grande do Sul, proporcionaram não só um sentimento de insegurança nas autoridades políticas como o início de uma “simpatia” às causas aliadas. Conforme será descrito ainda neste capítulo, em meio a uma onda de protestos decorrentes do andamento da guerra, os frutos desta semente plantada no final dos anos 1930 seriam colhidos no momento em que *O Grande Ditador* de Charles Chaplin fora exibido pela primeira vez em Porto Alegre.

Como correspondente internacional da *Revista do Globo*, Ernest Gwynn costumava publicar as entrevistas de Carlitos à imprensa dos Estados Unidos, permitindo aos leitores uma cobertura precisa das polêmicas que envolviam o filme em pleno nascedouro. Conforme nossa hipótese, a discussão acerca da censura ocupou um lugar de destaque neste período. Em setembro de 1940, foram reproduzidas⁹² algumas palavras de Charles Chaplin colhidas em Nova Iorque, durante a “première” de *O Grande Ditador*, na qual o ator “confiava em que o seu filme seria amplamente exibido nos países da América do Sul e Central”. Pouco tempo depois, Getúlio Vargas recebeu novas e disfarçadas críticas com a publicação de algumas palavras do ator, onde afirmava⁹³ que todos os que assistissem ao filme, não mais precisariam “temer os ditadores”.

A campanha, que utilizou Charles Chaplin como artífice na luta contrária às posturas ditatoriais do presidente Getúlio Vargas, continuaria ao longo dos dois próximos anos, ainda que com menor intensidade. Em novembro de 1940, Ernest Gwynn descreveu⁹⁴ seu desgosto e descrença com a informação de que somente “lá para o doce mês de janeiro de 1941, talvez o Brasil irá assistir à obra-prima de Charles Chaplin”. Porém, logo que assistiu ao filme pela primeira

⁹² GWYNN, Ernest. Ainda “O Ditador”, de Chaplin. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 281, p. 64, setembro 1940.

⁹³ CHAPLIN, Charles. Fiz “O Ditador” porque odeio os ditadores. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 282, p. 42-43, outubro 1940.

⁹⁴ GWYNN, Ernest. Lá para o doce mês de janeiro... *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 284, p. 63, novembro 1940.

vez, o correspondente internacional aproveitou a oportunidade para novamente chamar a atenção dos leitores quanto à situação de cárcere atribuída ao país, onde declarava⁹⁵ que o filme era encerrado com “uma nota de coragem e esperança para os escravizados povos do mundo”.

Conforme um artigo de Kay Campbell, publicado⁹⁶ em janeiro de 1941 na *Revista do Globo*, “continuava assunto de primeira página na Imprensa dos Estados Unidos, a série de acontecimentos sensacionais que se vem cedendo às exibições e proibições do famoso filme de Charles Chaplin”. Os jornais publicavam com destaque as notícias vindas da América do Sul, referentes à proibição da película na Argentina, na Bolívia e na maioria dos países do continente. Dando conta da desconfiança de boa parte da elite política nacional quanto à simpatia de Getúlio Vargas em relação ao Eixo, o material terminava com a constatação de que o filme de Chaplin vinha sendo usado como “um ótimo barômetro alemão, por onde se pode medir até que grau de pressão atinge a influência do Reich”.

O correspondente em Hollywood da *Revista do Globo*, aproveitando uma nova oportunidade para criticar a censura imposta ao filme de Charles Chaplin por intermédio do presidente Getúlio Vargas, divulgou⁹⁷ em maio de 1941 a informação de que recentemente *O Grande Ditador* teria obtido a “permissão para ser exibido em Costa Rica e na Venezuela”, finalizando com o intrigante questionamento de “quando será que os brasileiros poderão vê-lo?”. A resposta viria em fevereiro de 1942, em que, graças à condição insustentável nas relações internacionais com o Eixo, Gwynn fez uma nova previsão quanto à estréia do filme no Brasil, onde afirmou⁹⁸ que o selo da United Artists estaria “prometendo lançar *O Ditador* no Brasil, de vez que cessaram os impedimentos”.

⁹⁵ GWYNN, Ernest. Eu assisti “O Ditador”. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 286, p. 79, dezembro 1940.

⁹⁶ CAMPBELL, Kay. A trindade maldita. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 288, p. 02, janeiro 1941.

⁹⁷ GWYNN, Ernest. O filme de Carlitos... *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 296, p. 63, maio 1941.

⁹⁸ GWYNN, Ernest. Quem não se recorda... *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 313, p. 62, fevereiro 1942.

As informações quanto à estréia de *O Grande Ditador* em Porto Alegre foram divulgadas apenas em maio de 1942. Os jornais da capital anunciaram⁹⁹ para o dia 1º de junho a “première” gaúcha. Pela primeira vez na história da cidade, um mesmo filme seria exibido em quatro cinemas simultaneamente. Para evitar situações inesperadas, foram seguradas todas as cópias que a United Artists enviou à capital. O *Correio do Povo* não escapou à discussão sobre a censura, pois, como publicou¹⁰⁰, o filme que anteriormente “aparecia-nos com a característica dos frutos proibidos, agora se nos assemelha como algo que devoraremos com o prazer de algo que nos satisfará completamente”. Na oportunidade, anos antes de sua definitiva mudança para Porto Alegre, *Paulo Fontoura Gastal* ainda em Pelotas ressaltava:

Nesta hora de angústias e desesperos, de amarguras e lágrimas, em que alguns indivíduos pretendem amordaçar a humanidade, é algo confortador e sublime encontrar alguém que faça o mundo sorrir, esquecendo, por momentos, a tristeza que o cerca. Charles Chaplin, o popular carlitos que todos conhecem, mais uma vez volta às telas do cinema, para fazer a humanidade rir e pensar. Sua grotesca figura, com todos os aparatos que a tornaram conhecida no mundo inteiro, tais como o bigodinho, que foi copiado por tanta gente e até mesmo por um ditador que se julga profeta de sua raça, os enormes calções e a esquisita cartola, as botinas deformadas e a bengalinha curta, novamente serve de fundo a uma sátira cruel e inteligente, desta vez mais oportuna do que nunca, por ridicularizar os provocadores da hecatombe que atualmente aflige o mundo.¹⁰¹

A controversa trajetória de *O Grande Ditador* pelos cinemas do mundo inteiro pode ser resumida como um contundente e polêmico sucesso. Sobre o alcance do filme, em um artigo da *Revista do Globo*, Juliano Palha afirmava¹⁰² que durante os ataques nazistas a Londres, “Hitler mandou bombardear a casa onde nasceu Chaplin”. Proibido em diversas nacionalidades pela intervenção e influência dos representantes alemães, o filme provocou acidentes, causando mortes e agitando as massas. Na Cidade do México, o governo colocou uma verdadeira tropa militar em guarda junto ao cinema no qual o exibiram. Em

⁹⁹ ESTRÉIA a 1º de junho “*O Grande Ditador*”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 07, 26/05/1942.

¹⁰⁰ “*O Grande Ditador*”: Estréia dentro de breves dias. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 07, 29/05/1942.

¹⁰¹ BECKER, op. cit., p. 40.

¹⁰² PALHA, Juliano. Dois homens e um bigode. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 320, p. 20-21, junho 1942.

Santiago do Chile, o filme foi vaiado pelos elementos fascistas e ovacionado pelos liberais. Em Assunção, a película foi roubada do trem em que viajava, tendo sua exibição retardada em mais de quinze dias.

Considerado como um dos maiores expoentes na história da sétima arte, Charles Chaplin fora novamente consagrado pelas platéias de Porto Alegre. Como atesta a vigésima segunda¹⁰³ ilustração deste trabalho, constituindo um fato absolutamente inédito na cidade, os cinemas Vera Cruz, Capitólio, Ipiranga e Rosário exibiram *O Grande Ditador* simultaneamente. No período em que esteve proibida sua entrada no país, verdadeiras romarias brasileiras e argentinas percorreram os cinemas de Montevideu na esperança de assistir à película. No dia imediatamente posterior ao grande acontecimento, o *Correio do Povo* procurou expressar o misto de expectativa e ansiedade que dominou o sentimento das pessoas naquele inesquecível momento, afirmando:

O ineditismo da estréia que se anunciava para ontem, marcando um acontecimento inédito para a vida cinematográfica do Estado, pois que quatro cinemas, simultaneamente, apresentaram *O Grande Ditador*, foi a grande garantia do êxito de ontem na nossa Cinelândia. A suprema sátira de Chaplin que ora se voltou suas vistas para os ditadores, foi consagrada inteiramente pela massa dos nossos “habitués”. Os cinemas Vera Cruz, Capitólio, Ipiranga e Rosário, sem o mínimo exagero superlotaram. Literalmente cheios, estas casas apresentavam aspectos dedusados com platéias que riam a bom rir com os gestos de *O Grande Ditador*.¹⁰⁴

Porém, ao longo de 1942, no auge do ciclo de *O Grande Ditador* em Porto Alegre, era intensificada a campanha dos submarinos alemães. Durante a exibição do filme na cidade, foram torpedeados os navios Gonçalves Dias e o Alegrete, ataques que em sua totalidade ocasionaram inúmeras mortes e uma profunda indignação popular em todo o Brasil. Resultado da semente plantada durante o incidente com o Graf Spee e fortalecida após os ataques nazistas às embarcações brasileiras, a “simpatia” aos aliados atingiria seu mais alto grau de intensidade com a depredação dos cinemas Vera Cruz, Capitólio e Ipiranga.

¹⁰³ FINALMENTE! Ficou definitivamente assentada a data... *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 12, 24/05/1942.

¹⁰⁴ EMPOLGANTE a estréia de “*O Grande Ditador*”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p.06, 02/06/1942.

Os estabelecimentos pertenciam aos irmãos Pianca, famosos por sua adesão ao Eixo e por exibirem películas originárias destes países.

Frente às manifestações populares, o governo do Estado Novo declarou guerra às potências do Eixo em agosto de 1942. Foi exatamente neste período que o cinema Vera Cruz retomou o seu normal funcionamento, convidando os cidadãos de Porto Alegre para uma nova exibição de *O Grande Ditador*. Para Nilo Piana de Castro¹⁰⁵, “a programação soa como um pedido de desculpas, além de uma utilização política local da película”. Conforme o autor, “a empresa Pianca Irmãos fazia uso da imagem de Chaplin, ridicularizando o nazismo, tratando de recompor sua própria imagem” e oferecendo um alto percentual da renda “para as famílias que tiveram parentes mortos nas ações dos submarinos alemães contra navios brasileiros”. Assim, “ir ao cinema seria um ato patriótico, e rir de Hitler seria uma contribuição para sua derrota final”.

Procurando retomar nossa hipótese, em que a *Revista do Globo* não teria abandonado seus laços com os objetivos da elite política, mas redirecionado suas ações ao apostar que uma aproximação com os Estados Unidos garantiria benefícios aos partidários dos “yankees”, e utilizando este espaço para lembrar o foco desta pesquisa, na qual buscamos compreender em que medida o *anticomunismo* esteve presente na repercussão da filmografia política de Carlitos em Porto Alegre, salientamos que a postura ditatorial de Getúlio Vargas ao censurar *O Grande Ditador* contemplaria satisfatoriamente nosso questionamento. Porém, como nossa pesquisa prioriza aspectos relacionados às fontes consultadas, é importante aprofundar algo que poderíamos chamar de “interesses anticomunistas” por parte do periódico.

Neste terceiro capítulo, procurávamos demonstrar a sensível mudança na estratégia adotada pela *Revista do Globo* ao repercutir as notícias sobre Charles Chaplin. Sugeríamos também que o novo foco em nada teria alterado a fidelidade do periódico aos interesses anticomunistas comuns à elite política.

¹⁰⁵ CASTRO, Nilo André Piana de. *Cinema em Porto Alegre 1939-1942: A Construção da Supremacia*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. p. 55.

Assim, procurando reforçar esta última idéia, gostaríamos de acrescentar um novo elemento à discussão, um sugestivo artigo de Emil Ludwig denominado “Stálin, gênio ou demônio”. O texto sugeria que o líder soviético não passaria de um homem frio e calculista, alguém que, em três horas de visita, não dirigiu nenhum olhar ao jornalista que o entrevistava. Escondido em seus movimentos lentos e cautelosos, de riso amargo e quase sempre sombrio, este sujeito diabólico esconderia perigosos objetivos. Conforme o autor:

Em vinte anos de política, o “ex-revolucionário” aprendeu muito mais do que em todo o resto de sua vida. E, sem dúvida alguma, ele deve concordar em que o seu maior golpe político foi a realização do pacto russo-alemão, assinado por Ribentrop. A frieza do homem de Tiflis devorou o erotismo do alucinado prussiano. Os resultados das atuais batalhas na frente da Rússia, não são mais do que a continuação do grande plano de Stalin: estabelecer o comunismo na Alemanha, o único país, depois da Rússia, que poderá se adaptar perfeitamente ao estranho sistema soviético.¹⁰⁶

O demônio sempre esteve presente no imaginário anticomunista. No momento em que o comunismo passou a ser percebido como um perigo sério para a Igreja, os religiosos adotaram com freqüência o recurso à demonização dos revolucionários, lutando contra as perturbações que poderiam enfraquecer as forças do bem capitaneadas pelos soldados de Deus. O discurso maligno dos comunistas seria uma espécie de tentação capaz de desviar o homem dos caminhos do bem. Porém, como demonstra o exemplo da *Revista do Globo*, a associação entre comunismo e demônio não foi uma característica exclusiva do discurso católico. Na grande imprensa, era comum aparecerem referências que criavam vínculos entre os comunistas e as forças do mal. Sobre os significados do pecado no imaginário anticomunista, afirma Eliana de Freitas Dutra:

A associação da figura do inimigo ao mal enquanto doença assume nova conformação com essas imagens, ocorrendo um afastamento da imagem de doença dos planos físico e biológico. Isso porque as imagens de peste e flagelo aparecem fortemente ligadas, em particular na tradição judaico-cristã, à idéia de pecado, e esta, por sua vez, à imagem do demônio que amplia enormemente as

¹⁰⁶ LUDWIG, Emil. Stalin, gênio ou demônio. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 320, p. 22-23, junho 1942.

representações acerca do mal e do perigo comunista, acrescentando-lhes uma nova faceta: a diabólica. É nesse imaginário religioso, que os católicos souberam aproveitar tão bem, que o repertório de imagens anticomunistas irá se abastecer.¹⁰⁷

É significativo que a mesma edição da *Revista do Globo* contemplasse em páginas adjacentes a repulsa aos ditadores tão bem expressa por Chaplin e o mais genuíno e tradicional *anticomunismo*, em que forças sobrenaturais seriam capazes de macular a moral cristã e os valores ocidentais. No final da Segunda Guerra Mundial, um clima de euforia democrática tomou conta dos cidadãos brasileiros. Na esteira de suas contradições, a ditadura varguista chegaria ao fim, dando início ao renascimento do partido comunista, o qual atraiu a confiança de muitos intelectuais do Rio Grande do Sul, interesse fortalecido pelos triunfos soviéticos no decorrer do conflito. Porém, pouco tempo depois o país seria novamente contaminado pelo vírus da intolerância anticomunista.

No próximo capítulo, acompanharemos a trajetória de *Monsieur Verdoux* através da imprensa da capital, destacando a “estranha” manifestação do jornal *Correio do Povo*, na qual o periódico parecia atestar seus mais profundos elos com a elite política. Considerando o contexto histórico do final dos anos 1940, especialmente o nascimento e a consolidação da Guerra Fria e seu ideário no cenário internacional, apresentaremos mais alguns elementos que comprovam o alcance das campanhas anticomunistas neste período. Por fim, as próximas páginas ilustrarão os primeiros passos da carreira de *Paulo Fontoura Gстал* nesta cidade, partindo das primeiras teses defendidas até a consolidação de um dos mais importantes empreendimentos da cultura do Rio Grande do Sul, o Clube de Cinema de Porto Alegre.

¹⁰⁷ DUTRA, op. cit., p. 47.



Ilustração 20 “Charles Chaplin Parece que Perdeu Alguma Coisa”.

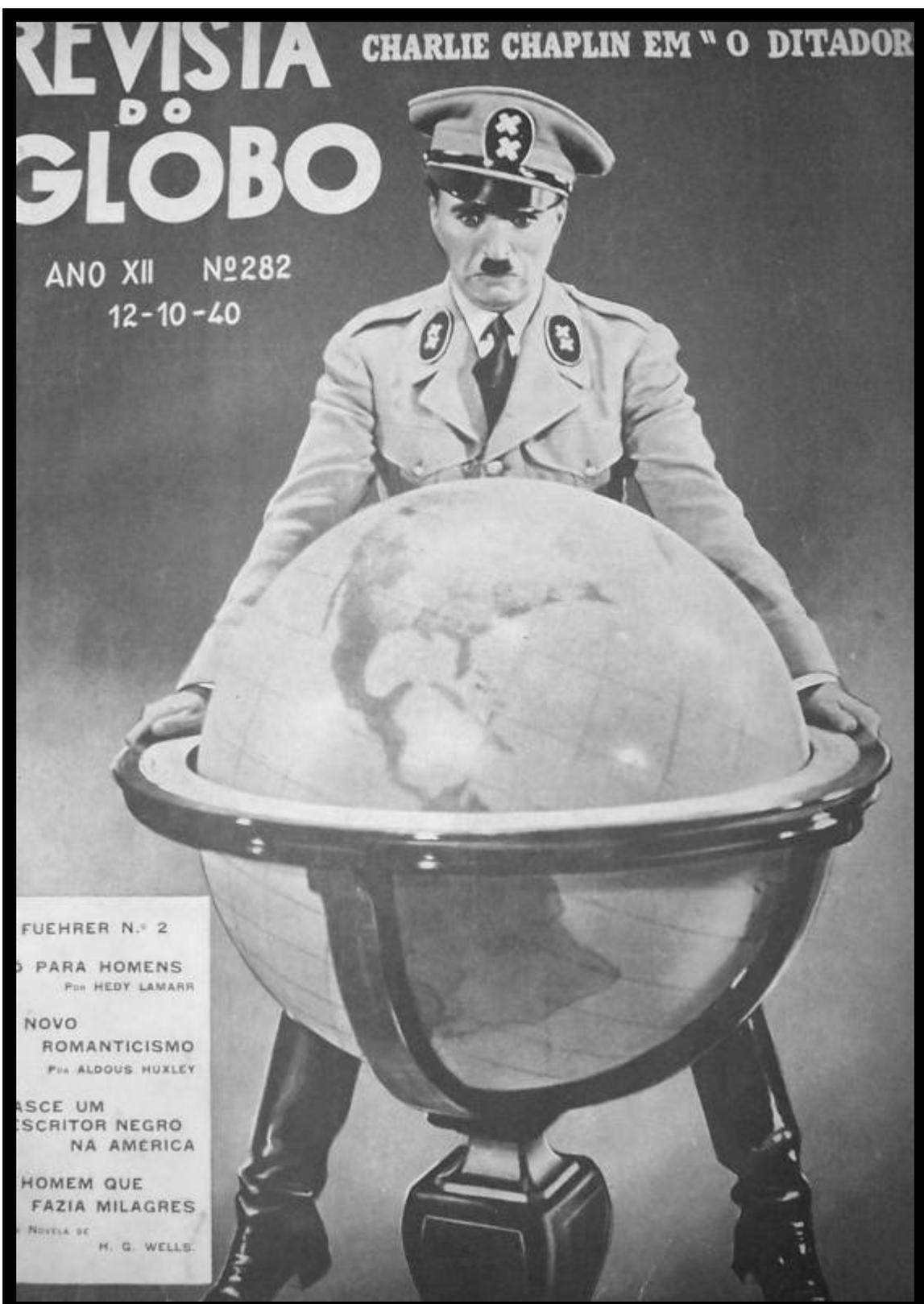


Ilustração 21 "Charlie Chaplin em O Ditador".

FINALMENTE!

Ficou definitivamente assentada
a data de

1 DE JUNHO

para a estréia simultanea
nos cinemas

**VERA-CRUZ - CAPITOLIO
PIRANGA e ROSARIO**

DA DISCUTIDA E CONSAGRADA
OBRA-PRIMA DE
CHARLES CHAPLIN



**O GRANDE
DITADOR**

O FILME QUE VOCÊS NÃO DEVEM PERDER PORQUE É, IN-
DISCUTIVELMENTE, ALGUMA COISA DE SENSACIONAL E ES-
PETACULAR!

IMPORTANTE!

Este filme não será exibido em ne-
nhum outro cinema de Capital, pelo me-
nos até o fim do ano!

ATENÇÃO!

Durante as exibições deste filme es-
tarão suspensas todas as entradas de fa-
vor e permanentes, a não ser para auto-
ridades e Imprensa.

Este filme está assegurado contra ROUBO, na ATALAIA, Cia. de Seguro Geral, com agência
nesta Capital, o que constitui um fato inédito no Rio Grande do Sul.

Ilustração 22 "O Grande Ditador".

CAPÍTULO IV

MONSIEUR VERDOUX: ENTRE O HERÓI E O ASSASSINO

Neste quarto e último capítulo, apresentaremos os reflexos da Caça às Bruxas na crítica cinematográfica de Porto Alegre. Aproveitando a repercussão de *Monsieur Verdoux* na imprensa da capital gaúcha, serão discutidas as bases e o alcance da campanha anticomunista protagonizada pelos Estados Unidos no despertar da Guerra Fria. Neste período, o Brasil mergulhou em um novo surto reacionário, em que, entre as muitas medidas adotadas, constava a proibição de filmes com conteúdo supostamente “subversivo”. Considerando que Charles Chaplin foi o alvo preferencial desta luta contrária à influência soviética, a sua mais nova película só seria exibida no Rio Grande do Sul dois anos após seu lançamento. Conforme nossa pesquisa, o *Correio do Povo* legitimaria em suas páginas toda espécie de argumentos contrários ao filme e seu criador.

4.1 Um Novo Surto Reacionário:

Os problemas do Estado Novo resultaram mais da inserção do Brasil no quadro das relações internacionais do que das condições políticas internas do país. Essa inserção impulsionou as oposições e abriu caminho a divergências no interior do governo. Após a entrada do Brasil na guerra e dos preparativos para o envio de tropas à Itália, personalidades da oposição começaram a explorar a contradição existente entre o apoio do Brasil às democracias e a ditadura varguista. O governo procurava enfrentar as diferentes pressões justificando a continuidade da ditadura pela existência da guerra, ao mesmo tempo em que prometia realizar eleições ao final do conflito. Nesse momento, Vargas declarava que não se candidataria à presidência da República.

O apoio do PCB ao governo Vargas consistiu em um dos fatos mais curiosos daqueles anos. Ele se explica por características do próprio partido e pela orientação vinda de Moscou, onde os partidos comunistas de todo o

mundo deveriam apoiar os governos de seus países, integrantes da frente antifascista, fossem eles ditaduras ou democracias. Em 1945, o Brasil estabeleceu relações diplomáticas com a União Soviética pela primeira vez em sua história. No mesmo ano, uma iniciativa promovida pelos círculos trabalhistas ligados a Getúlio, com o apoio dos comunistas, mudou os *Rumos* da sucessão presidencial. Foi a campanha “queremista”, assim chamada porque seu objetivo se sintetizava na palavra de ordem “queremos Getúlio”. Os “queremistas” saíram às ruas defendendo a instalação de uma Assembléia Nacional Constituinte com Getúlio no poder.

Com a “benção” da legalidade, o PCB cresceu de modo excepcional no fim da Segunda Guerra Mundial. Pela primeira vez na sua história conquistava as massas, aumentando consideravelmente o número de simpatizantes. Neste período, o partido lançou seus próprios candidatos para o Congresso Nacional e para a presidência da República. O súbito sucesso do movimento provocou a reação das classes dirigentes, impedidas de negar o papel da União Soviética no conflito europeu. A época de intolerância e incompreensão parecia distante, e tudo levava a crer que dentro do atual sistema democrático brasileiro houvesse lugar para a participação da esquerda comunista, sonho destruído por um novo surto reacionário.

A situação em que os Estados Unidos se encontravam no final da Segunda Guerra Mundial era extraordinária. A morte do presidente Franklin Delano Roosevelt, em 1945, marcaria definitivamente não somente o fim da política de Boa Vizinhança como da política de Coexistência Pacífica com a União Soviética. Com a ascensão de Harry Truman, a nova administração adotaria definitivamente a política do Globalismo, descartando as antigas teses Isolacionistas. Depois de um convívio forçado e desconfortável com os socialistas e comunistas, o Departamento de Estado elaborou a Doutrina de Segurança Nacional, que passaria a orientar as relações da grande potência com o resto do mundo. A América Latina não demorou a sentir os efeitos dessa alteração, sendo enquadrada nos esforços da Guerra Fria pouco tempo depois.

Com o anúncio da Doutrina Truman em 1947, os Estados Unidos declaravam estar dispostos a conter toda e qualquer manifestação de avanço do comunismo internacional, intervindo militarmente para proteger os governos aliados de qualquer ameaça. Naquele mesmo ano, foi posto em prática o Plano Marshall, um imponente projeto de recuperação das economias enfraquecidas pelos esforços de guerra, alinhando o mundo capitalista à hegemonia do “Tio Sam”. Além da aprovação dos objetivos de Truman, o Congresso sancionou a Lei de Segurança Nacional e a formação do Departamento de Defesa, que passaria a coordenar os esforços nacionais gerais para o conflito bipolar. Desta forma, estavam constituídos os pilares necessários à Doutrina de Segurança Nacional. Sobre o nascimento de mitos e imagens coerentes à Guerra Fria, Paulo Fagundes Vizentini afirma:

A Doutrina Truman e o Plano Marshall materializaram a partilha da Europa e lançaram as bases para a formação de blocos político-militares. O problema é que ainda existia uma forte opinião pública mundial marcada pelo espírito de Yalta, pelo antifascismo e pelo pacifismo, sendo que atrasava e perturbava a implementação da Guerra Fria. Era preciso lançar mão de poderosos mitos e imagens que desarticulassem essa corrente e condicionassem a população a uma visão maniqueísta. A “ameaça soviética” e a “defesa do mundo livre” constituíram esses mitos mobilizadores e legitimadores da nascente Guerra Fria.¹⁰⁸

Em sintonia com sua fúria anticomunista, o poder executivo obrigou todo o funcionalismo público a prestar um juramento de fidelidade às instituições nacionais. Truman indicou os arquivos do Comitê da Câmara Contra Atividades Antiamericanas como fonte oficial de provas contra os servidores. Pouco tempo depois, foram convocados a depor os chamados Dez de Hollywood. Grande parte dos profissionais investigados tiveram suas carreiras arruinadas e foram condenados a penas que variavam de seis a doze meses de cadeia. Joseph McCarthy fazia suas primeiras acusações em 1950, iniciando a febril inquisição do Macartismo. Entre suas vítimas, Charles Chaplin. Sobre a consolidação do processo de Caça às Bruxas, Román Gubern afirma:

¹⁰⁸ VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra Fria: O Desafio Socialista à Ordem Americana*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004. p. 74.

La violenta purga que sacudió las entrañas de Hollywood entre 1947 y 1953, diezmando intelectualmente las filas de sus talentos más valiosos, se inscribe en el vasto panorama histórico del crecimiento y consolidación en áreas del poder político norteamericano de variadas formas de la ideología fascista, que siempre ha estado presente en la sociedad capitalista norteamericana y que ha cobrado especial virulencia en los períodos de las postguerras mundiales. La primera postguerra mundial se caracterizó por una fuerte actividad sindical y luchas obreras que fueron severamente reprimidas, la segunda postguerra ha pasado a los anales de la historia de la represión por la triste caza de brujas maccarthysta. Ello significa que el maccarthismo fue meramente una de las muchas variantes que puede revestir la ideología y la acción fascistas en una sociedad de capitalismo avanzado, dotada de unos mecanismos democráticos excesivamente vulnerables y manipulables por parte de los poderosos grupos de presión financieros, militares y ultraconservadores que existen en su seno.¹⁰⁹

O alinhamento da América Latina aos anseios “yankees” foi consagrado ainda em 1947, onde no Rio de Janeiro nascia o pacto que pretendia enlaçar militarmente estas nações, o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, ou simplesmente TIAR. Os Estados Unidos, além de exportar para os seus vizinhos um preocupante *anticomunismo*, esperavam igualmente fixar as bases de dependência militar, abrindo um amplo mercado para exportar seus amplos estoques de armamento convencional. Por fim, a criação da Organização dos Estados Americanos, a OEA, tratava de regulamentar a Pax Americana, mostrando a insignificância de rivalidades locais frente à ameaça maior que era a expansão da União Soviética e a presença dos Partidos Comunistas em seus territórios. Sobre a prática destas medidas no Brasil, afirma Voltaire Schilling:

Durante uma visita de cortesia realizada ao Brasil, logo após o término da II Guerra, o general Eisenhower teve a mão beijada por Otávio Mangabeira, deputado da União Democrática Nacional. O inusitado gesto, similar às cerimônias feudais de homenagem e vassalagem, revelava que a oligarquia brasileira colocava-se definitivamente sob a proteção do novo senhor. Completava-se, com este ato público de submissão, a afirmação do elemento subjetivo que completava a subordinação militar, econômica e diplomática da América Latina aos Estados Unidos.¹¹⁰

¹⁰⁹ GUBERN, Román. *McCarthy Contra Hollywood: La Caza de Brujas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970. p. 07.

¹¹⁰ SCHILLING, Voltaire. *Estados Unidos e América Latina: Da Doutrina Monroe à Alca*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p. 76.

No país, a orquestração produziu resultados efetivos neste mesmo ano. Após a posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, o rompimento das relações diplomáticas com a União Soviética reforçava o triunfo da Guerra Fria no Brasil. Nos círculos conservadores, é comum associar ao governo Dutra o respeito à legalidade. Porém, quando se tratava dos comunistas e dos trabalhadores organizados, o legalismo era muitas vezes convenientemente esquecido. Como não bastasse, o Supremo Tribunal Federal decidiu cassar o registro do Partido Comunista. A decisão fora “baseada” no texto da Constituição, que vedava a existência de qualquer partido político cujo programa ou ação contrariassem o regime democrático, sustentado na pluralidade dos partidos e na garantia dos direitos fundamentais do homem.

No mesmo dia do fechamento do PCB, o Ministério do Trabalho ordenou a intervenção em catorze sindicatos, fechando uma central sindical controlada por comunistas. Nos meses seguintes, prosseguiram novas ações repressivas, a ponto de haver mais de duzentos sindicatos sob intervenção no último ano do governo Dutra. Embora fosse real a influência dos comunistas em muitas destas organizações, era evidente que, em nome do combate ao comunismo, o governo procurava desmobilizar as organizações de trabalhadores contrários à sua orientação. Em 1948 foram completadas as medidas que levariam o PCB à clandestinidade, em que uma lei aprovada pelo Congresso Nacional determinava a cassação dos mandatos dos deputados, senadores e vereadores eleitos pela legenda do partido.

4.2 Um Frankenstein Chapliniano:

Para uma boa parte dos críticos cinematográficos, *Monsieur Verdoux* foi um claro fracasso na vida de Charles Chaplin. Porém, o autor declarou ter sido este um de seus melhores filmes, destacando-o em sua autobiografia. O argumento inicial teria sido baseado em um diálogo com Orson Welles, em que ele teria sugerido a Chaplin a idéia de fazer um documentário baseado na vida e morte de Henri Landru, um sedutor assassino francês que roubou a quase três centenas de mulheres, matando dez destas em aproximadamente uma

década. Nas negociações, mediante a promessa do cineasta em exibir seu nome nos créditos finais da película, Welles teria cobrado uma quantia em dinheiro para desistir de escrever o roteiro.

O protagonista fictício do filme passou a ser Henri Verdoux, um frustrado funcionário bancário que, além de ser demitido, foi atingido pelas necessidades econômicas provenientes da depressão, empreendendo uma carreira criminosa para defender o lar onde moravam sua esposa e seu filho. Adotando diversos pseudônimos e transitando em distintas partes da França, o homem se casava com mulheres ricas, preferivelmente solitárias. Após finalizar os assassinatos, o criminoso assumia suas respectivas fortunas para seguir em frente. É verdade que sofreu alguns tropeços. Em um caso se compadeceu da vítima, em outro encontrou uma mulher aparentemente indestrutível e finalmente acabou sendo descoberto por um dos familiares vitimados. Quando se entregou à justiça, foi condenado à morte. Para o crítico Walter da Silveira:

O filme aparece dentro da guerra fria, do macartismo, da nova campanha difamatória contra Chaplin. Corresponde ao período mais amargo de sua história pessoal: aquele em que Joan Barry o acionou para obrigá-lo a reconhecer judicialmente um filho que não era dele, da ação aproveitando-se a imprensa para voltar a acusá-lo de torpe e traidor. É também a fase em que, no plano internacional, com tão poucos anos de paz, ressurgiu a ameaça de conflitos militares em consequência dos ideológicos. E internamente, chegou a hora da “caça às feiticeiras”, do questionamento político mais agudo à livre manifestação das idéias.¹¹¹

Em sua defesa perante o juiz e o representante da igreja, argumentava que a sociedade o obrigara a empreender sua carreira criminosa, na qual o crime seria o extremo lógico da competência que criavam os negócios. Era provável que um roteiro semelhante, construído ao redor de um simpático vilão, pudesse conduzir uma grande carga de crítica social, certamente mais intensa do que a prometida e insuficientemente cumprida em *Tempos Modernos*. Porém, a obra não apenas contestava o mundo dos negócios através de frases muito duras, como criticava uma realidade freqüente na sociedade americana,

¹¹¹ SILVEIRA, op. cit., p. 58.

onde muitas destas viúvas persistiam como verdadeiros parasitas na sociedade americana, empreendendo campanhas inúteis para justificar seus rendimentos.

As vantagens obtidas por essas mulheres irritavam a Chaplin, em parte como um simples observador do mundo e mais por sua experiência de vítima em verdadeiros escândalos frente às mulheres com quem se envolveu. A ação de *Monsieur Verdoux* poderia ter transcorrido na América moderna, porém, Chaplin preferiu ambientar sua história na França de um passado próximo, especificamente no período anterior à Segunda Guerra Mundial, explicando assim o seu protagonista como vítima da depressão econômica e aproximando a história da lenda de Henri Landru, ainda que com certo cuidado, para que o filme fosse entendido como uma parábola em vez de um documentário. As objeções à película não tardariam a acontecer, surgindo muitas vezes das circunstâncias em que foi produzido e estrelado.

No princípio de 1947, Charles Chaplin era duramente combatido pelo conteúdo de seus filmes anteriores e por seu apoio à União Soviética em 1942. A estréia de *Monsieur Verdoux* apenas confirmou esses ataques. A conferência de imprensa, convocada para anunciar o novo filme em Nova Iorque, foi o palco para uma série de protestos políticos dos jornalistas contrários a Carlitos; logo depois apareceriam os piquetes da Legião Americana a cercar o local. A película ficaria apenas seis semanas em cartaz na cidade, período em que o ator era surpreendido diariamente com notícias que anunciavam o cancelamento do filme em outras cidades. O boicote planejado pela Legião era muito eficaz, pois as salas que exibissem *Monsieur Verdoux* entrariam para uma lista negra, com conseqüências imprevisíveis. Conforme Georges Sadoul:

As perseguições contra os dez de Hollywood, a campanha contra Charles Chaplin, cedo mostraram seus objetivos quando o cinema americano, depois desses avisos, se lançou na produção em série dos filmes anti-vermelhos e de guerra. O objetivo final da campanha aparecia claramente. Wall Street queria preparar a opinião pública para a *World War III*. Os armamentos em grande escala e as operações militares iam suceder à reconversão do imediato após-guerra.¹¹²

¹¹² SADOUL, op. cit., p. 209.

O homem Charles Chaplin transpareceu sua rebeldia contra a sociedade americana ao discutir seus postulados básicos e ao atacar diretamente suas mais reconhecidas instituições, na tentativa de provar que a vilania social seria ainda mais perigosa do que a sua. O protagonista encarnava e condenava ao mesmo tempo o mundo onde vivia e de que era um produto típico. A distância de hoje nos permite ver nitidamente que a ofensiva desencadeada em Nova Iorque foi uma das armadilhas iniciais de uma batalha ainda mais vasta, os primeiros passos de uma campanha deliberadamente destinada a orientar a opinião pública para uma nova guerra. Um dos maiores criadores do século passado precisou destruir o mais definitivo dos seus personagens, nunca mais podendo construir outro com as características do eterno vagabundo Carlitos.

4.3 Um Chaplin Diferente:

Com base em um estudo recente¹¹³, entendemos que Charles Chaplin continuava a ser uma figura querida em Porto Alegre, onde seus trabalhos eram aguardados com grande expectativa, Não sendo diferente com *Monsieur Verdoux*, o lançamento do ano em 1947. Muito embora o filme tenha demorado dois anos para ser exibido nos cinemas da capital, em sua esteira muitos foram os pequenos festivais e mostras que procuravam “aquecer” as platéias para o futuro acontecimento. Este foi o caso da Cavalgada do Riso¹¹⁴, na qual, conforme a vigésima terceira¹¹⁵ ilustração desta dissertação, o gênio da pantomima seria visto “numa seqüência de suas esplêndidas comédias” em que predominaria “o grotesco com a simplicidade e com o sentimentalismo sutil” apenas Chaplin poderia imprimir aos trabalhos cinematográficos.

O ano em que *Monsieur Verdoux* foi oficialmente lançado nos Estados Unidos marcaria ainda outro importante acontecimento para os fãs de Charles Chaplin espalhados pelo mundo: os seus trinta e cinco anos de cinema. Nesta

¹¹³ SOARES, Eduardo de Souza. *Charles Chaplin entre o Vilão e o Vagabundo: Um Estudo de Caso sobre Monsieur Verdoux e os Reflexos da Caça às Bruxas na Crítica Cinematográfica de Porto Alegre entre 1947 e 1949*. Monografia de Especialização, Faculdades Porto-Alegrenses, Porto Alegre, 2006. p. 39-50.

¹¹⁴ O QUE se passa na cinelândia local. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 06, 20/02/1947.

¹¹⁵ CHARLES Chaplin: Cavalgada do riso. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 10, 23/02/1947.

trajetória, é comum associar às críticas sociais de Carlitos obras consagradas como *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, mas não podemos esquecer que outros filmes mais antigos já despertavam a ira das autoridades; um bom exemplo foi *O Imigrante*. Considerado por muitos como o autêntico pioneiro da indústria cinematográfica e reconhecido pelas marcas que deixou na história da sétima arte, foi neste clima de profundo louvor ao talento do artista que, em um artigo publicado no *Correio do Povo*, Adil Silva antecipou as novidades direto de Paris, alertando os leitores sobre o futuro trabalho de Carlitos, onde:

O título definitivo será “*Monsieur Verdoux*”, um Landru sem barba, de bigode estirado, representando o tipo francês médio e elegante. Não será guilhotinado, à francesa, mas eletrocutado, à americana, na cadeira elétrica. E antes da execução, M. Verdoux pronunciará um longo discurso ao estilo do ditador, discurso irônico e terrível sobre a moralidade da justiça na sociedade contemporânea. Trata-se de um melodrama sério, e não de uma comédia.¹¹⁶

Quase que vislumbrando a futura discussão a respeito de *Monsieur Verdoux*, *Jacob Koutzii* exaltou o perfil social e a abrangência da obra de Chaplin, afirmando¹¹⁷ que Carlitos vivia no sentimento do povo, justamente porque o conteúdo profundamente social de sua obra “o distingue não apenas como um gênio da criação artística, como também o destaca como um dos grandes guias do pensamento contemporâneo”. Esta atração da imprensa por Charles Chaplin é um indicativo de que o novo filme, que ainda permanecia distante dois anos de sua primeira aparição em Porto Alegre, já despertava a curiosidade e talvez alguma desconfiança por parte dos leitores mais atentos. Era o início do interessante debate que ilustra este capítulo.

Conforme já havíamos mencionado, ao resgatar as antigas comédias de Carlitos, estes pequenos festivais preparavam o público para a exibição futura de *Monsieur Verdoux*. Em *Ajudante de Caixeiro*¹¹⁸, além de desenhos, jornais e filmes educativos, estava prevista a exibição da sátira que levava o mesmo nome. Esta era uma estratégia comum dos cinemas desta época, em que um

¹¹⁶ SILVA, Adil. Carlitos: Trinta e cinco anos de cinema. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16/04/1947. Cinema, p. 06.

¹¹⁷ OPINIÕES sobre Carlitos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 06, 16/04/1947.

¹¹⁸ MATINÉES infantis no Rex. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 22/06/1947.

mesmo programa não beneficiaria apenas as crianças, mas a família inteira. Como atesta a vigésima quarta¹¹⁹ ilustração, a mensagem do anúncio nos leva a refletir sobre a amplitude de suas obras, nas quais uma mesma película atrairia pais e filhos. Em maio de 1947, o jornalista Marcelo Viana registrava toda sua satisfação com o novo filme de Chaplin, enaltecendo a produção através de um relevante artigo na *Revista do Globo*, em que afirmava:

A maioria dos críticos de Manhattan classifica *Monsieur Verdoux* como um bluff, desapontante, quase ofensivo e vulgar. Mas uns poucos, certamente admiradores ilimitados de Chaplin, se deliciaram com as suas ironias sutis e tragicômicas, que ele sabe apresentar com um poder de intuição, com uma sensibilidade de observação verdadeiramente geniais. Os recursos técnicos que Chaplin emprega neste seu novo filme são tão habilidosos e deliciosos, tão psicologicamente penetrantes, como quaisquer outros revelados nos filmes anteriores.¹²⁰

A destacada divulgação de *Monsieur Verdoux* na *Revista do Globo* pode ser entendida como um fruto do amadurecimento da crítica cinematográfica em Porto Alegre. Não por acaso, pouco tempo depois da publicação do artigo anteriormente citado, *Paulo Fontoura Gastal* passaria a ser o responsável pela sessão de cinema do periódico, intensificando seu esforço de proporcionar às massas bons filmes¹²¹ e empreendendo no mesmo ano o Clube de Cinema¹²². Atuando com liberdade, atacou com vivacidade a terrível censura do cinema americano. Em fevereiro de 1948, Gastal publicou um artigo afirmando¹²³ que ainda estava por surgir algo que se comparasse “em absurdo e idiota ao código de censura do cinema americano, o maior responsável pela falta de equilíbrio artístico da quase totalidade dos filmes de Hollywood”.

A atuação de Gastal na *Revista do Globo* é fundamental para os *Rumos* propostos nesta dissertação. Lutando contra a censura, o crítico publicou uma

¹¹⁹ ESTUPENDAS matinées infantis. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 23, 22/06/1947.

¹²⁰ VIANA, Marcelo. *Monsieur Verdoux*. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 435, p. 77-79, maio 1947.

¹²¹ GASTAL, Paulo Fontoura. Um melhor critério de seleção. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 458, p. 77, maio 1948.

¹²² GASTAL, Paulo Fontoura. A importância dos clubes de cinema. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 457, p. 76-77, abril 1948.

¹²³ GASTAL, Paulo Fontoura. O papel do cinema. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n.º. 453, p. 77-79, fevereiro 1948.

série de entrevistas com renomados ícones da intelectualidade gaúcha, em que todos os entrevistados manifestaram o seu desgosto quanto à proibição de *Monsieur Verdoux* no país. Apenas para constar, foram registradas as opiniões de Mário Quintana¹²⁴, José Moraes¹²⁵, *Jacob Koutzii*¹²⁶, Salvyano Cavalcanti¹²⁷ e Armando Ribeiro Pinto¹²⁸. Porém, a sutileza das respostas apresentadas em nada se comparava à violenta manifestação de Gastal na defesa de Chaplin; afirmava¹²⁹ que o êxito alcançado por *Monsieur Verdoux* em sua estréia em Nova Iorque não impediu que a película fosse “boicotada pelos fascistas atomistas e todos os reacionários por este mundo afora”.

Considerando nosso objetivo central, no qual procuramos identificar as marcas do *anticomunismo* na crítica cinematográfica de Porto Alegre, foi ainda mais importante a passagem dedicada especificamente ao tema, em que, neste mesmo artigo, *Paulo Fontoura Gastal* retratava que, “em nosso país, *Monsieur Verdoux* está proibido de ser exibido, sob a alegação de que se trata de propaganda comunista”. Charles Chaplin era novamente vítima da estupidez patrocinada pelas autoridades políticas, em que o alinhamento nas relações entre o Brasil e os Estados Unidos faria o país mergulhar em um novo surto anticomunista, comparado apenas à campanha de 1936. Sobre a censura no cinema americano, *Jacob Koutzii* registrou seu posicionamento no principal órgão intelectual do Partido Comunista, a Revista *Horizonte*, na qual reafirmava suas teses ao apontar que:

O cinema é a arte de nosso tempo porque se dirige às massas. Por suas excepcionais condições de penetrabilidade e sugestão, é o instrumento mais adequado, principalmente como expressão artística, a servir a época dinâmica e progressista que estamos vivendo. Nenhuma

¹²⁴ GASTAL, Paulo Fontoura. Voltam os filmes franceses. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 464, p. 79, agosto 1948.

¹²⁵ GASTAL, Paulo Fontoura. Livros sobre cinema. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 465, p. 79, agosto 1948.

¹²⁶ GASTAL, Paulo Fontoura. Cinema e tabelamento. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 469, p. 79, outubro 1948.

¹²⁷ GASTAL, Paulo Fontoura. Uma campanha oportuna. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 474, p. 79, janeiro 1949.

¹²⁸ GASTAL, Paulo Fontoura. A temporada de 1948. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 475, p. 77, janeiro 1949.

¹²⁹ GASTAL, Paulo Fontoura. O sorriso esperanto. *Revista do Globo*, Porto Alegre, nº. 456, p. 77-79, abril 1948.

outra arte, em tempo algum, teve essa possibilidade de expansão. Os que atualmente possuem fabulosos recursos materiais, particularidade que lhes permite o domínio quase absoluto da produção cinematográfica, compreenderam, por instinto de classe, a poderosa arma de divulgação que tinham em suas mãos.¹³⁰

No ano em que *Monsieur Verdoux* estrearia definitivamente em Porto Alegre, o *Correio do Povo* passou a contar com a intensa colaboração de *Paulo Fontoura Gastal* na editoração da página de artes do periódico¹³¹, dando especial atenção à crítica cinematográfica. É neste momento que o Clube de Cinema, criado poucos meses antes, conquistaria ainda mais espaço na mídia, graças ao apoio incondicional da empresa Caldas Júnior, o que proporcionou grande popularidade ao empreendimento. Em um dos seus primeiros textos no jornal, Gastal parecia contrapor a idéia até então construída¹³², em que o novo filme de Chaplin era percebido como uma película “polêmica”. Ao refletir sobre as exposições internacionais de 1948, afirmou¹³³ que a nova criação de Carlitos fora escolhida como “a melhor película de 1947”.

A tese da primazia artística de *Monsieur Verdoux* acompanharia o crítico ao longo deste período. Iniciando uma prática que gradativamente seria comum ao seu estilo, trabalhando com o propósito de integrar a crítica cinematográfica nacional em amplos espaços de discussão, Gastal publicou¹³⁴ um pequeno trecho de um conterrâneo, Pery Ribas, em que este “veterano cronista pelotense”, o qual então residia no Rio de Janeiro, considerava “*Monsieur Verdoux* a obra prima de Carlitos”, demonstrando, assim, a amplitude de seu argumento. Comprovando seu bom relacionamento entre os distribuidores, o crítico com exclusividade anunciou¹³⁵, em junho de 1949, que as cópias do novo filme já se encontravam na cidade, “dependendo sua estréia unicamente do agendamento da data por parte da empresa de Darcy Bittencourt”.

¹³⁰ MORAES, Plínio. Cinema, arte de nosso tempo. *Revista Horizonte*, Porto Alegre, nº. 01, p. 31-32, março 1949.

¹³¹ BECKER, op. cit., p. 159.

¹³² O NOVO filme de Chaplin. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 04/01/1949.

¹³³ CALENDÁRIO cinematográfico de 1948. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 06/01/1949.

¹³⁴ CONTA-GOTAS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 26/01/1949.

¹³⁵ DE CHARLES Chaplin. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 01/06/1949.

Graças à conquista de sólidas bases, consequência do trabalho de seus colaboradores, o Clube de Cinema era reconhecido por todos como um espaço privilegiado de discussões, uma espécie de vanguarda, expressa através de encontros “première” nos quais os cineclubistas assistiam à estréia de importantes filmes, antes mesmo que os grandes cinemas o fizessem. Não seria diferente com o grande lançamento da temporada de 1949, *Monsieur Verdoux*. Graças ao oferecimento do escritório da United Artists, situado nas proximidades da Caldas Júnior, e de Darcy Bittencourt, que em breve exibiria o filme no cinema Roxy, Gastal organizou¹³⁶ uma sessão especial, brindando os participantes do Clube com as primeiras imagens da nova película de Carlitos.

O próprio Clube de Cinema realizou um dos festivais em homenagem a Chaplin, com a total visibilidade assegurada pelo trabalho de seu presidente. Em nota de grande destaque, fora anunciado¹³⁷ que o ator seria sempre um assunto apaixonante para os estudiosos da sétima arte, “muitos dos quais vêm no homem da bengalinha o único gênio revelado pelos filmes”. Suas películas, mesmo as mais antigas, seriam sempre vistas com interesse, pois estariam “marcadas todas, mesmo as mais ingênuas, com o selo pessoal de seu criador”. Enfatizando a preocupação social do artista, Gastal sublinhou que as comédias deste festival pertenciam a uma das fases mais remotas de Carlitos, quando ainda nem sequer se supunha que “aquele clown, finíssimo e original, viria se transmutar num dos mais notáveis artistas sociais de nossos tempos”.

A estréia local de *Monsieur Verdoux* estava cada vez mais próxima. Toda a sua propaganda esteve estruturada no seu caráter mais radical, em que Chaplin abandonava o personagem que o tornou imortal para adotar a postura de alguém completamente diferente, um astuto criminoso responsável por uma série de assassinatos. Era anunciado¹³⁸ que o filme ofereceria “às platéias do mundo, à mancheias, o seu talento”, num espetáculo que elevaria “seu nome à posição mais alta de glória de um artista”. A cidade de Porto Alegre estava em vésperas de assistir ao “acontecimento culminante da temporada”. Como o

¹³⁶ UMA DAS próximas sessões do Clube de Cinema de Porto Alegre... *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 07/06/1949.

¹³⁷ CARLITOS, hoje para o Clube de Cinema. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 24/06/1949.

¹³⁸ PRÓXIMAS estréias. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 07/08/1949.

Correio do Povo é a fonte privilegiada deste capítulo, é importante ressaltar alguns aspectos de sua linha editorial. Para Francisco Rüdiger:

O jornalismo passava por uma fase de modernização, que acompanhava as transformações em curso na sociedade, no contexto das quais a pregnância do campo político foi substituída pela análise dos movimentos de mercado. O Brasil estava vivendo uma nova fase de desenvolvimento econômico, na qual o principal aspecto era o processo de industrialização verificado a partir de 1930. Em consequência disso, houve uma expansão das atividades comerciais e do mercado interno que fomentou o desenvolvimento das modernas empresas jornalísticas, aumentando o público leitor e, de verdade, criando o negócio da publicidade, que progressivamente se tornou a primeira fonte de financiamento do jornalismo.¹³⁹

O desenvolvimento do jornalismo informativo moderno no Rio Grande do Sul está diretamente ligado ao *Correio do Povo*. O cultivo empresarial dessa linha editorial era o principal segredo da Caldas Júnior, iniciando um processo no qual o caráter político do jornalismo não precisava ser explícito. É importante ressaltar que essa metamorfose verificada no jornalismo não eliminou o perfil militante, apenas uma mudança de forma. A nova empresa jornalística seria uma agência política que apenas não exporia seu nome. Como veremos a seguir, a repercussão de *Monsieur Verdoux* nas páginas do *Correio do Povo* comprova que, em momento algum, o periódico abandonou seus laços com a elite política, condenando Charles Chaplin com base nos mais reacionários argumentos e demonstrando um intenso *anticomunismo*.

4.4 Em Defesa de Carlitos:

Nos dias que antecederam sua primeira exibição, *Paulo Fontoura Gastal* continuava a publicar pequenas notas, sempre em defesa do último filme de Chaplin, enaltecendo¹⁴⁰ a importância deste novo personagem, em que Carlitos abandonava toda uma personalidade que encantou o mundo, ocupando a “pena de todos os críticos, por longos anos”. Cada vez mais próximo, as notas

¹³⁹ RÜDIGER, Francisco. *Tendências do Jornalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1993. p. 63.

¹⁴⁰ VOCÊ sabia? Chaplin mudou! *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 09/08/1949.

de propaganda reiteravam¹⁴¹ que, por ser escrita e dirigida pelo autor, a obra estaria “destinada a colher os mais vibrantes aplausos da nossa platéia”, com sua próxima apresentação que se anunciava, “auspiciado pelo escudo famoso da United Artists, na tela do Cine Roxy”. Como veremos a seguir, a expectativa gerada pela estréia de *Monsieur Verdoux* só não foi maior do que a surpresa ao acompanhar sua repercussão nos dias seguintes.

A campanha de Caça às Bruxas inevitavelmente estaria refletida com a repercussão de *Monsieur Verdoux*. Mesmo para Gastal, que em suas críticas nunca poupou elogios à nova iniciativa de Charles Chaplin, foi impossível conter a virulência com que era atacada a nova película, enaltecendo¹⁴², com o talento que o caracterizava, as duas grandes linhas que atravessavam o filme, o conteúdo social e o preparo ao público quanto às críticas recebidas por Carlitos. Na véspera da primeira exibição, prevista para 15 de agosto de 1949, fora anunciado¹⁴³ que o público teria ao seu alcance “a mais famosa película dos últimos tempos, precedida da maior fama, cercada da mais tumultuosa crítica e recebida sempre com a mais justificada expectativa”.

Com as cartas na mesa, muita coisa iria mudar. Apesar da expectativa gerada em torno do filme, conforme nossa vigésima quinta¹⁴⁴ ilustração, e do aparente¹⁴⁵ sucesso de sua “première” em Porto Alegre, nosso sentimento ao acompanhar a trajetória de *Monsieur Verdoux* nas páginas do *Correio do Povo* é de que, mesmo sendo preparados por Gastal ao longo dos meses, no sentido de receber uma película que dirigia duras críticas à sociedade, os responsáveis pelo jornal não esperavam um filme com mensagens tão diretas. Logo após a primeira exibição, quase que por um “milagre”, foram mínimos os comentários a respeito da obra. Enquanto filmes de, comparativamente, pouca ou nenhuma expressão como Tarzan ou O Gordo e o Magro foram divulgados em grandes cartazes, para Carlitos eram reservados apenas pequenos anúncios.

¹⁴¹ UM CHAPLIN diferente. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 11/08/1949.

¹⁴² *Monsieur Verdoux*: um moderno barba-azul. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 13/08/1949.

¹⁴³ SENSACÃO na cidade: “*Monsieur Verdoux*”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 14/08/1949.

¹⁴⁴ SENSACÃO na cidade: Chaplin mudou! *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 23, 14/08/1949.

¹⁴⁵ APÓS “*Monsieur Verdoux*” de Carlitos... *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 16/08/1949.

Ainda mais intrigante foi a manifestação de um representante periódico da Igreja Católica a respeito do novo filme de Charles Chaplin. Comprovando a desastrosa recepção por parte de seus leitores e procurando desqualificar a estréia de *Monsieur Verdoux* na capital, em 17 de agosto de 1949, o jornal O Dia publicou¹⁴⁶ uma nota afirmando que esta película não seria uma comédia, “apesar dos esforços violentos que faz o público para rir, com propósito e sem ele”, e deduzindo que o filme não teria sentido algum, “sendo produto medíocre de um talento decadente”. A obra era resumida como uma “monstruosidade” nascida do “cérebro doentio” do seu criador. Eram as primeiras manifestações de perfil anticomunista a serem destacadas neste capítulo, mas muito pouco comparado ao que ainda estava por vir.

Pouco tempo depois da estréia de *Monsieur Verdoux* em Porto Alegre, o *Correio do Povo*, demonstrando o comprometimento de sua linha editorial com os interesses da elite política, publicou um texto de grande destaque, dotado de um estranho sentimento que não parecia ser apenas de *anticomunismo*, mas algo que nos sugeria um acentuado racismo. Intitulada¹⁴⁷ A Máscara e o Rosto de Chaplin, a gigantesca nota desqualificava a pessoa de Charles Chaplin, a quem foram atribuídos os adjetivos de “antigo palhaço nas variedades de Londres”, “artista inglês de ancestrais hebreus”, “gênio inconseqüente que orvalha pela humanidade a sua inspiração”, esta mais valiosa do que “sua vida de arquimilionário e caprichoso burguês” que vive “romanticamente entre os choques de seus amores e processos”.

O discurso desta nota é muitíssimo parecido com as tantas acusações que o truculento senador McCarthy proferiu contra Charles Chaplin. Carlitos era qualificado como um decadente palhaço judeu, um poeta inconseqüente que disparava contra a sociedade idéias comunizantes e que não passaria de um burguês multimilionário perdido entre seu gosto por mulheres jovens e pelos processos que aos montes colecionava. Com base no questionamento central desta pesquisa, acreditamos que esta atitude caracteriza de forma bastante clara os reflexos do *anticomunismo* na crítica cinematográfica de Porto Alegre,

¹⁴⁶ *Monsieur Verdoux*. O Dia, Porto Alegre, p. 05, 17/08/1949.

¹⁴⁷ A MÁSCARA e o rosto de Chaplin. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 18/08/1949.

explicitando os argumentos comuns à campanha de Caça às Bruxas. Neste mesmo sentido, é significativa a atuação de *Paulo Fontoura Gстал*, que lutou coerentemente por um filme que sabia ser “subversivo”.

É interessante destacar a condição de “ancestral hebreu” atribuída à Charles Chaplin. Em meio às representações do comunismo como fenômeno ligado à ação de estrangeiros, era muito comum o argumento de que os judeus atraíram contra si a principal carga dos ataques anticomunistas. Nenhum outro grupo de imigrantes recebeu tantas acusações de envolvimento com as doutrinas revolucionárias quanto os judeus, especialmente nos momentos em que ações contrárias aos estrangeiros eram práticas comuns¹⁴⁸. Nos momentos em que o discurso anticomunista abandonava suas referências genéricas aos perigos provenientes do estrangeiro, as desconfianças eram freqüentemente associadas aos judeus. Na Guerra Fria, a ameaça estrangeira continuou presente no imaginário anticomunista. Para Rodrigo Patto Sá Motta:

Nas décadas posteriores o anti-semitismo se enfraqueceu, acompanhando a tendência de declínio das representações que apontavam os imigrantes como responsáveis pelo comunismo. À medida que os estrangeiros se assimilavam à população brasileira, a insegurança que causavam diminuía, assim como a percepção de que poderiam significar perigo para o país. No caso particular dos judeus, a divulgação mundial das atrocidades nazistas contribuiu para desmoralizar o anti-semitismo, cuja imagem ficou associada a Hitler e ao Holocausto. Algumas manifestações anticomunistas explorando o vínculo judeu-comunista continuaram a aparecer após a guerra, mas tratou-se de casos isolados.¹⁴⁹

Não por acaso, a nota foi publicada na página de artes do jornal, ao lado do espaço onde Gстал tantas vezes emitiu comentários favoráveis ao filme. Complementando alguns aspectos interessantes do seu conteúdo, o texto insinuava que em parte alguma o filme teria sido bem recebido, motivando a opinião pública a “apedrejar” a obra. As acusações prosseguiram na tentativa de associar o passado pobre e o tumultuado presente de Chaplin com o conteúdo

¹⁴⁸ BARTEL, Carlos Eduardo. *Os Emissários Sionistas e o Nacionalismo Judaico no Rio Grande do Sul (1945-1952)*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2006. p. 112.

¹⁴⁹ MOTTA, op. cit., p. 61.

de seus filmes, em que o “homem milionário e desafortunado nos seus amores”, abusaria ao afirmar que “a civilização contemporânea converte-nos a todos em assassinos”. Cremos ser esta uma manifestação ideologicamente situada, à qual o jornal foi apenas um interlocutor.

Incansável em sua lista de acusações, extravasando uma quase que incontida raiva anticomunista, a nota do *Correio do Povo* complementou a tese defendida ao afirmar que das dezenas de filmes que formam o ciclo de Chaplin, *Monsieur Verdoux* prosseguia “na trilha de *Tempos Modernos*, polemizável por suas idéias, mais fracas que a vida que exprime, como notamos presentemente pelas suas tendências de esquerda”. E continuava, “silenciando a criminalidade comunista contemporânea, irmã mais velha à ordem democrática” e “deixando em paz a ordem soviética, a acalantar o mundo que está atrás da cortina de ferro”, o personagem de Chaplin e suas ações eram comparadas à “compaixão demoníaca de Stálin”, responsável por consumir “a liberdade de mais de sete países” no contexto de então.

Repetindo o argumento anteriormente exposto neste trabalho, quando discutíamos a divulgação de *O Grande Ditador* nas páginas da *Revista do Globo*, o *Correio do Povo* apelava para o *anticomunismo* de origem religiosa, em que o fortalecimento de ícones sobrenaturais como o demônio, comparado às figuras de Stálin e Verdoux em *A Máscara* e o Rosto de Chaplin, poderia subverter a sociedade frente ao perverso ideário soviético, lógica esta que saiu fortalecida com a consolidação da Guerra Fria no cenário internacional e que se fez presente nas linhas dirigidas contra Charles Chaplin. Nesta espécie de debate, a resposta de Gastal às duras críticas sofridas por Carlitos, ainda que superando algumas limitações, não tardaria a acontecer.

Em uma pequena nota afirmou¹⁵⁰ o sucesso de *Monsieur Verdoux* que, mesmo com todas as dificuldades de divulgação, avançava *Rumo* à segunda semana de exibição, indicando um incontestável êxito. E sua cartada definitiva, respondendo às acusações pessoais contrárias a Chaplin, Gastal publicou¹⁵¹

¹⁵⁰ “*Monsieur Verdoux*” é uma obra definitiva... *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 23/08/1949.

¹⁵¹ A PROPÓSITO de *Monsieur Verdoux*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 25/08/1949.

uma entrevista com um dos atores do filme, Robert Lewis, intitulada Cada Película é Como um Sapato, pois somente Charles Chaplin poderia fabricar um “sapato completo”. Procurando sempre tomar decisões com base em uma idéia central, certa vez Chaplin teria sido visto por Lewis caminhando a recolher pontas de cigarros para que o cenário ficasse limpo, o que o fez concluir que nada seria “demasiado pequeno para ele”, pois, através do ato de humildade, estava claro que da mesma forma nada era “demasiado grande”.

Aproveitando a visita de Alberto Cavalcanti a Porto Alegre, episódio que elevaria o nome de *Paulo Fontoura Gastal* ao reconhecimento nacional por sua cultura cinematográfica, o crítico publicou a opinião indiscutível deste notório cineasta brasileiro a respeito de *Monsieur Verdoux*, em que ele afirmava¹⁵² ser esta “a maior criação de Chaplin”, em que “expressão e crítica social atingem o genial”. Para Cavalcanti, “criar, como ele, dispondo de um tema francês, uma atmosfera americana, de língua e caracteres tão diferentes, é fabuloso”, enfim, “é uma pura delícia a figura com que fez os americanos engolirem a tremenda e honesta crítica da sociedade”. Mergulhado em um ambiente por vezes hostil, e envolto de muita polêmica, terminava assim a trajetória de *Monsieur Verdoux* na capital gaúcha.

Com esta pesquisa procurávamos recompor alguns de seus vestígios, registrando aqui não somente algumas das histórias curiosas que envolveram estes grandes filmes, mas a atuação de homens que transformaram a vida cultural de Porto Alegre. Certamente parte do material analisado não pode ser aproveitado, pois precisávamos respeitar os prazos impostos e os limites de uma dissertação. Ainda assim, acreditamos ter alcançado o objetivo principal deste estudo, ao demonstrar o alcance dos argumentos e teses anticomunistas na crítica cinematográfica desta cidade. Nosso “tijolinho” no muro das ciências provavelmente tenha sido o resgate das “militantes” trajetórias de *Jacob Koutzii* e *Paulo Fontoura Gastal*, acrescentando elementos até então inéditos em suas biografias. Por fim, deixamos aberta uma janela para novos questionamentos, conscientes de que ainda restam muitas metas a cumprir.

¹⁵² CAVALCANTI no Brasil. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 08, 29/09/1949.

RIO

Matinée às 2,30 — A' Noite
7,30 e 9,30 horas

CHARLES CHAPLIN

CAVALGADA
DO RISO



E' DE MATAR
DE RIR!

ESTA' NO
PAPO

com FRED ALLEM
AMANHÃ — REPRIZE

Ilustração 23 "Cavalgada do Riso".

ALERTA PETIZADA !

HOJE no REX

A'S 10 HORAS E A'S 14,30

* ESTUPENDAS MATINÉES INFANTIS *

--- Grandioso Programa ---

" ESPORTE EM MARCHA "

Documentario nacional

" O PASSARINHO DESILUDIDO "

Lindo desenho colorido

" FOX MOVIE TONE NEWS "

Acontecimentos mundiais

" RAPOSA BOATEIRA "

Diversido desenho colorido

" PUROS SANGUE DE KENTUCKY "

Short natural em côtes

" UMA BLITZ CONTRA FRITZ "

Irresistível comedia em 2 partes

" ANIVERSARIO DO SULTAO "

Magnifico desenho colorido



Petrolampagos
apresenta

CARLITO

Ajudante de Caixeiro

Um milhão de gargalhadas por minuto!

Ilustração 24 "Estupendas Matinéas Infantis"

SENSAÇÃO NA CIDADE:

A FIGURA
QUERIDA
DE
Ontem

CHAPLIN MUDOU!

O GENIO
CONSAGRADO
DE
Hoje

Ei-lo agora no mais discutido filme da atualidade, interpretando um moderno Barba Azul francês, numa espetacular comedia de assassinatos!

CHARLES CHAPLIN
"MONSIEUR VERDOUX"

Outra sátira genial da maior figura do cinema!



AMANHÃ

Às 14,30, 19,15 e 21,30 hs.
Preços: Cr\$ 6,00 e Cr\$ 5,00

CINE ROXY

Ilustração 25 "Sensação na Cidade".

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, considerando o contexto de radicais transformações políticas que marcaram o período compreendido entre os anos de 1936 e 1949, questionávamos em que medida o *anticomunismo* esteve presente durante a repercussão dos filmes “comunizantes” de Charles Chaplin em Porto Alegre. Os resultados obtidos superaram nossas expectativas iniciais, pois os indícios pesquisados revelaram uma série de manifestações assinaladas pelo repúdio às teses “revolucionárias” supostamente veiculadas às películas estudadas. É importante ressaltar que o combate ao comunismo foi prática comum no Brasil desde as primeiras manifestações operárias, assumindo contornos ideológicos principalmente através das políticas repressivas de Getúlio Vargas. O despertar da Guerra Fria apenas consolidou o reacionarismo das autoridades brasileiras.

Os anos marcados pela ascensão de Getúlio Vargas no cenário nacional se iniciavam com mais da metade dos cinemas de Porto Alegre adequados ao sistema sonoro, contando com algo em torno de vinte e duas salas localizadas nos diferentes bairros. A relevância social e cultural do cinema prosperava, incorporando os filmes ao cotidiano e aos costumes da população. Apareciam na cidade os primeiros prédios de cimento armado, alguns deles abrigando salas de cinema no andar térreo. A censura foi uma questão amplamente debatida, pois, se antes esteve relacionada à preservação da moral e dos bons costumes, neste período ingressava definitivamente como postura relevante nas ações governamentais.

O fracasso da Intentona Comunista abriu caminho para amplas medidas repressivas e para a escalada autoritária. No ano em que *Tempos Modernos* estreou em Porto Alegre, o Congresso Nacional aprovou uma série de medidas excepcionais solicitadas pelo governo. A polícia prendeu alguns deputados que tinham apoiado a Aliança Nacional Libertadora ou simplesmente demonstrado simpatia por ela. O parlamento não só aceitou a justificativa para as prisões como autorizou o processo contra os acusados, ao mesmo tempo em que eram criados órgãos específicos para a repressão. O ministro da Justiça anunciou a

formação da Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, encarregada de investigar a participação de funcionários públicos e outras pessoas em atos ou crimes contra as instituições políticas e sociais.

Armado com novos dispositivos, o governo Vargas empreendeu a maior campanha de repressão política jamais vista no Brasil. Prendeu inimigos aos milhares, abarrotando as antigas prisões e as novas instalações construídas para a ocasião. Os “critérios” utilizados para identificar os comunistas levaram à reclusão homens de variadas facções de esquerda. A implacável perseguição anticomunista permitiu ao Estado afastar do convívio social outros inimigos da ordem como vagabundos e delinqüentes comuns, exatamente como ilustrava a propaganda da Loteria do Estado utilizada neste trabalho. Quanto à Igreja, sua tradicional postura de oposição ao comunismo esteve fortalecida com o êxito das medidas repressivas protagonizadas pelo governo.

Os “defensores da ordem” não estavam exagerando totalmente quando denunciaram a ameaça vermelha. A situação era propícia a causar uma reação de temor sincero ao comunismo, considerado um inimigo ativo e perigoso. A Intentona foi um presente para Getúlio Vargas, contribuindo decisivamente para reverter a situação de instabilidade e fragilidade política vivenciada pelo governo, possibilitando em pouco tempo a instauração de um regime ditatorial protegido pelo compromisso anticomunista. Alguns setores sociais, alarmados com o levante, apoiaram decididamente o presidente, facilitando a difícil tarefa de promover a unificação das frações políticas até então ocupadas em suas próprias disputas pelo poder.

Graças ao sucesso alcançado pelas medidas repressivas, a campanha anticomunista esfriou consideravelmente, consolidando na mentalidade popular uma imagem nada favorável dos revolucionários ao mesmo tempo em que o governo era aparelhado para reprimir qualquer tentativa subversiva. Como as organizações do partido comunista estavam desestruturadas pela ação policial, não parecia necessário manter o mesmo nível de pressão, pois tudo indicava que o perigo maior já passara e a ordem estava salva. A ofensiva contra o comunismo foi vigorosa a ponto de enraizar um forte sentimento anticomunista

na população, que foi manipulada pelos promotores do grande “blefe” de 1937, o ainda nebuloso plano Cohen.

Por ordem do ministro da Justiça, aproximadamente trezentas pessoas foram soltas em 1937, ano em que um novo pedido de prorrogação do estado de guerra deixou de ser concedido pelo Congresso. Porém, Getúlio Vargas e seu círculo de influências não se dispunham a abandonar o poder, convicção reforçada pela ausência de uma candidatura favorável aos seus interesses nas eleições do próximo ano. Faltava apenas um pretexto para reacender o clima golpista, e ele surgiu com o plano Cohen, cuja verdadeira história tem até hoje muitos aspectos obscuros. Aparentemente, o “plano” era uma fantasia a ser publicada em um boletim da Ação Integralista Brasileira, mostrando como seria uma insurreição comunista e uma possível reação de seus membros.

Os efeitos da divulgação do plano Cohen foram imediatos. O Congresso Nacional aprovou às pressas o estado de guerra e a suspensão das garantias constitucionais, sendo implantado o Estado Novo sem grandes mobilizações e com o apoio de importantes setores da sociedade. O movimento popular e os comunistas tinham sido abatidos, restando pouca ou nenhuma capacidade de resistência. Com o início da Segunda Guerra Mundial, as perspectivas de uma efetiva oposição à ditadura varguista eram mínimas, resultado imediato das espetaculares vitórias militares da Alemanha nazista, que pareciam confirmar a supremacia do totalitarismo frente às democracias. Com a total desarticulação do partido comunista, o país estava definitivamente nas mãos do seu ditador.

Durante o Estado Novo, a propaganda reacionária não foi tão vigorosa como no período imediatamente posterior ao levante comunista, ou como na fase de preparação do golpe. Mesmo assim, o *anticomunismo* foi um elemento fundamental para a consolidação ideológica da ditadura varguista. A ascensão do novo regime está relacionada com a afirmação do imaginário anticomunista na sociedade brasileira, notadamente entre as classes médias e superiores. As representações do comunismo como inimigo da nação e a identificação das forças revolucionárias com as forças do mal foram enraizadas na população, a

ponto de poderem ser recuperadas posteriormente, quando novas conjunturas críticas apareceriam no *Horizonte* político.

Acreditamos que o ideário imposto por Getúlio Vargas esteve presente na maior e mais contundente manifestação contrária a Carlitos neste momento, o distanciamento da *Revista do Globo* frente ao sucesso de *Tempos Modernos* nos cinemas de Porto Alegre. Conforme a hipótese sugerida, a causa maior deste silêncio estaria baseada em argumentos de perfil anticomunista, pois em uma série de matérias o periódico demonstrava estar fortemente envolvido pelo compromisso de desfazer o mito do paraíso conquistado e implementado pelos russos revolucionários. As versões divulgadas nos meios de comunicação sobre um suposto retrato da realidade na União Soviética eram comumente utilizadas com o objetivo de estabelecer uma verdadeira cruzada ideológica em torno das representações relacionadas à pátria do socialismo.

Os anticomunistas pareciam estar empenhados em combater os países socialistas nesta guerra de propagandas, apontando neles a existência de toda a espécie de misérias. O objetivo seria inutilizar o argumento defendido pelos comunistas, os quais afirmavam que a utopia igualitária não só era viável como já estava em prática nas terras soviéticas. Os reacionários procuravam destruir o mito do paraíso socialista utilizando metáforas que apelavam para o império do mal ou inferno vermelho. Na *Revista do Globo*, na única referência ao filme *Tempos Modernos*, uma ilustração de Amanda Lucia intitulada “Charlie Chaplin em seu novo filme”, encontramos alguns dos ícones desta ideologia perversa a ser combatida pelo governo e seus partidários.

Em uma despreziosa análise, identificamos uma série de símbolos incompatíveis com o ideário de Getúlio Vargas. Primeiramente o personagem do vagabundo, tipo execrado por não corresponder aos propósitos de um país que anseia à industrialização. Neste sentido, lembramos que o protagonista do filme é um funcionário que, atormentado pelo ritmo enlouquecedor e repetitivo de suas funções, acabava por interromper a cadeia produtiva, representando um tipo a ser excluído do projeto varguista. Em segundo lugar, a engrenagem associada ao operário, ícone das lutas revolucionárias como atestam os mais

variados órgãos da imprensa comunista. Por fim, o maior pecado cometido por Charles Chaplin, o homem que tremula a bandeira vermelha, marca registrada do comunismo e certamente “muito subversivo” para os padrões brasileiros.

Algum tempo depois, no momento em que se intensificavam os conflitos na Segunda Guerra Mundial, a repressão do Estado Novo pressionava alguns setores culturais através de medidas proibitivas, incentivando a proliferação de filmes com propaganda nacionalista nas programações dos cinemas da capital. No despertar da Guerra Fria, os últimos anos desta década representariam o auge das salas exibidoras em Porto Alegre. Porém, o momento privilegiado da cultura cinematográfica não foi suficientemente capaz de impedir que Charles Chaplin fosse vítima da censura, em que as autoridades políticas teriam acusado elementos comunizantes em dois de seus mais importantes filmes: *O Grande Ditador* e *Monsieur Verdoux*.

A entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial forçou um definitivo posicionamento de Getúlio Vargas. Ainda que o país tenha rompido suas relações diplomáticas com o Eixo algum tempo depois, as indefinições só seriam superadas quando do ataque a cinco navios mercantes brasileiros por submarinos alemães, gerando grande pressão através de manifestações por todo o país. O alinhamento do Brasil na frente aliada se completou quando do envio de uma força expedicionária para lutar na Europa. A volta dos “pracinhas” e o conseqüente entusiasmo popular favoreceram a almejada democratização. Conforme pretendíamos demonstrar, o chefe da nação foi o protagonista da principal manifestação anticomunista sofrida por Chaplin neste período.

Mesmo considerando que nesta altura dos acontecimentos os inimigos fossem outros, o ideário anticomunista nunca esteve ausente das prioridades do governo, acabando por censurar a sátira de Carlitos aos ditadores. Apesar da destacada repercussão de *O Grande Ditador* nas páginas da *Revista do Globo*, acreditamos que o periódico em nenhum momento abandonou seus vínculos com os interesses da elite política, ainda que tenha redirecionado suas posturas passando a criticar os constrangedores posicionamentos de Getúlio Vargas, apostando em um promissor alinhamento com os Estados Unidos.

Neste contexto, o filme atenderia a dois propósitos básicos: ludibriar a censura através de uma pretensa neutralidade e obter lucro mediante a popularidade de Carlitos, argumentos característicos do jornalismo informativo moderno.

Os indícios analisados corroboram nossa convicção de que, no período correspondente à estréia internacional de *O Grande Ditador*, uma considerável parcela da opinião pública gaúcha já demonstrava sinais claros de insatisfação quanto às inclinações de Vargas em relação ao Eixo. Estatísticas referentes ao fluxo comercial entre Brasil e Alemanha comprovam uma acentuada queda nas relações entre os dois países. A situação foi agravada substancialmente graças ao incidente ocorrido um ano antes nas proximidades de Montevideú, onde em uma batalha naval os aliados atacaram o navio alemão Graf Spee, colocando o Rio Grande do Sul na rota da guerra, alarmando a população que acompanhou atenta à cobertura jornalística.

A comoção pública sugeria uma radical quebra de paradigmas, estando concentrado em 1939 os primeiros passos daquilo que, pouco tempo depois, seria o definitivo rompimento nas relações comerciais e diplomáticas do Brasil com a Alemanha nazista. A covardia dos ataques protagonizados pelo Graf Spee em águas americanas e as marcas da guerra em terras tão próximas ao Rio Grande do Sul, proporcionaram não só um sentimento de insegurança nas autoridades políticas como o início de uma “simpatia” às causas aliadas. Em meio a uma onda de protestos decorrentes do andamento da guerra, os frutos desta semente plantada no final dos anos 1930 foram colhidos no momento em que *O Grande Ditador* foi exibido pela primeira vez em Porto Alegre.

Como constatamos, no decorrer de 1942 era intensificada a campanha dos submarinos alemães, sendo torpedeados dois dos mais importantes navios brasileiros durante a exibição de *O Grande Ditador* na cidade, provocando uma profunda indignação popular por todo Brasil. A “simpatia” às causas dos aliados atingiria seu auge com a depredação dos cinemas Vera Cruz, Capitólio e Ipiranga. Os estabelecimentos pertenciam a uma família identificada com o Eixo e eram famosos por exibirem películas originárias destes países. Frente às manifestações, o governo declarou guerra às potências fascistas em agosto

do mesmo ano. Retomando seu normal funcionamento, o cinema Vera Cruz convidou os cidadãos de Porto Alegre para uma nova exibição do filme.

Procurando demonstrar a radical alteração na estratégia adotada pela *Revista do Globo* ao relatar as notícias referentes a Charles Chaplin no início dos anos 1940, acrescentávamos um elemento importante à discussão, um sugestivo artigo em que o então líder soviético era descrito como um homem frio e calculista, alguém que, à sombra de movimentos lentos e cautelosos, não revelava um sujeito diabólico e seus obscuros objetivos. Ressaltávamos que o demônio esteve presente desde sempre no imaginário anticomunista. No momento em que o comunismo passou a ser percebido como um perigo sério para a Igreja, os religiosos adotaram com frequência o recurso à demonização. Porém, como demonstrava o exemplo utilizado, a associação entre comunismo e demônio não foi uma característica exclusiva do discurso católico.

Assim, é significativo constatar que uma mesma edição deste periódico contemplou em páginas adjacentes a repulsa aos ditadores, tão bem expressa por Chaplin em seu filme, e o mais genuíno *anticomunismo*, no qual forças sobrenaturais poderiam macular a moral cristã e os valores ocidentais. No final da Segunda Guerra Mundial, um clima de euforia democrática tomaria conta dos cidadãos brasileiros. Na esteira de suas contradições, a ditadura varguista chegaria ao fim, dando início ao renascimento do partido comunista, em que ele atrairia a confiança de muitos intelectuais do Rio Grande do Sul, interesse fortalecido pelos triunfos soviéticos no decorrer do conflito. Porém, com a posse do novo governo, o país seria novamente contaminado pelo vírus da intolerância anticomunista.

No ano da estréia mundial de *Monsieur Verdoux*, o anúncio da Doutrina Truman foi um indício claro de que os americanos estavam dispostos a conter toda e qualquer influência do comunismo internacional, intervindo militarmente para proteger os governos aliados de qualquer ameaça. Naquele mesmo ano, foi posto em prática o Plano Marshall, um imponente projeto de recuperação das economias enfraquecidas pelos esforços de guerra, alinhando o mundo capitalista à hegemonia dos Estados Unidos. O Congresso sancionou a Lei de

Segurança Nacional e a formação do Departamento de Defesa, que passaria a coordenar os esforços nacionais para o conflito bipolar, constituindo os pilares necessários à elaboração da Doutrina de Segurança Nacional.

Em sintonia com sua fúria anticomunista, o Poder Executivo obrigou todo o funcionalismo público a prestar um juramento de fidelidade às instituições nacionais. Truman indicou os arquivos do Comitê da Câmara Contra Atividades Antiamericanas como fonte oficial de provas contra os servidores. Pouco tempo depois, foram convocados a depor os chamados Dez de Hollywood. Grande parte dos profissionais investigados tiveram suas carreiras arruinadas ou foram condenados a penas que variavam de seis a doze meses de prisão. O senador Joseph McCarthy fazia suas acusações iniciais pouco tempo depois, sendo uma peça central no tabuleiro da medieval inquisição do macartismo. Entre as vítimas do processo de Caça às Bruxas estava o personagem mais destacado neste estudo, Charles Chaplin.

O alinhamento brasileiro aos interesses estadunidenses foi formalizado em 1947, onde no Rio de Janeiro nascia um pacto que enlaçaria militarmente todas as nações deste continente: o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca. Os Estados Unidos, além de exportar para os seus vizinhos um *anticomunismo* cada vez mais preocupante, esperavam fixar as bases de uma dependência militar, abrindo um amplo mercado para exportar seus estoques de armamento convencional. Por fim, a criação da Organização dos Estados Americanos regulamentaria a assim chamada Pax Americana, comprovando a insignificância de rivalidades locais frente à ameaça maior, ou seja, a expansão da União Soviética e a presença dos Partidos Comunistas nestes países.

A campanha de Caça às Bruxas inevitavelmente esteve refletida durante a repercussão de *Monsieur Verdoux* em Porto Alegre. Pouco tempo depois de sua estréia, o *Correio do Povo* publicou um texto dotado de um estranho sentimento que não parecia ser apenas de *anticomunismo*, mas algo que nos sugeriu um acentuado racismo. O discurso desta nota foi muitíssimo parecido com as acusações que McCarthy proferia contra Charles Chaplin, em que o ator era descrito como um decadente palhaço judeu, um poeta inconseqüente

que disparava contra a sociedade idéias subversivas e que não passaria de um burguês perdido entre sua decepcionante vida amorosa e os muitos processos que colecionava em sua carreira.

É interessante destacar a condição de “ancestral hebreu” atribuída a Charles Chaplin. Em meio às representações do comunismo como fenômeno ligado à ação de estrangeiros, era muito comum o argumento de que os judeus atraíram contra si a principal carga dos ataques anticomunistas. Nenhum outro grupo de imigrantes recebeu tantas acusações de envolvimento com as doutrinas revolucionárias quanto os judeus, especialmente nos momentos em que ações contrárias aos estrangeiros eram práticas comuns. Nos momentos em que o discurso anticomunista abandonava suas referências genéricas aos perigos provenientes do estrangeiro, as desconfianças eram freqüentemente associadas aos judeus. Como demonstramos, durante a Guerra Fria, a ameaça estrangeira continuava presente no imaginário anticomunista.

Aproveitando o argumento anteriormente exposto, quando discutíamos a divulgação da sátira chapliniana ao nazismo nas páginas da *Revista do Globo*, o tradicional jornal *Correio do Povo* apelou para o *anticomunismo* religioso ao repercutir *Monsieur Verdoux*, argumentando que o fortalecimento de ícones sobrenaturais como o demônio, comparado às personalidades de Stálin e Chaplin no artigo que originou esta dissertação, poderia subverter a sociedade frente ideário soviético, lógica que saia fortalecida após a consolidação do conflito bipolar. Enfim, com este trabalho procurávamos demonstrar o alcance dos argumentos anticomunistas conforme a repercussão da filmografia política de Carlitos em Porto Alegre, contribuindo de forma efetiva ao resgatar aspectos pouco conhecidos das trajetórias de *Jacob Koutzii* e *Paulo Fontoura Gastal*.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREW, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AVELINE, João. *Macaco Preso para Interrogatório: Retrato de Uma Época*. Porto Alegre: Age, 1999.
- BARTEL, Carlos Eduardo. *Os Emissários Sionistas e o Nacionalismo Judaico no Rio Grande do Sul (1945-1952)*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BECKER, Tuio. *Cadernos de Cinema de P. F. Gastal*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.
- BILHÃO, Isabel Aparecida. *Rivalidades e Solidariedades: As Muitas Faces do Movimento Operário Porto-Alegrense (1906-1911)*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1997.
- CARONE, Edgard. *O PCB (1922 a 1943) Volume I*. São Paulo: Difel Difusão Editorial, 1982.
- CARONE, Edgard. *O PCB (1943 a 1964) Volume II*. São Paulo: Difel Difusão Editorial, 1982.
- CARONE, Edgard. *O PCB (1964 a 1982) Volume III*. São Paulo: Difel Difusão Editorial, 1982.
- CASTRO, Nilo André Piana. *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.
- CASTRO, Nilo André Piana. *Cinema em Porto Alegre (1939-1942): A Construção da Supremacia*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2002.
- CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CLARET, Martin. *Chaplin por Ele Mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- CLARET, Martin. *Chaplin Vida e Pensamentos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- DALMÁZ, Mateus. *A Imagem de Hitler e da Alemanha na Revista do Globo de Porto Alegre (1933-1945)*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2001.

- DALMÁZ, Mateus. *A Imagem do Terceiro Reich na Revista do Globo (1933-1945)*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- DIEHL, Astor Antônio. *Os Círculos Operários: Um Projeto Sócio-Político da Igreja Católica no Rio Grande do Sul (1923-1964)*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1987.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *O Ardil Totalitário: Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Rio de Janeiro: Ufrj, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. *El arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.
- FERRO, Marc. *A Manipulação da História no Ensino e nos Meios de Comunicação*. São Paulo: Ibrasa, 1983.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Porto Alegre: História e Cultura*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.
- FLORES, Moacyr. *Cinema: Imagens da História*. Porto Alegre: Evangraf, 2002.
- FLORES, Moacyr. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ediplat, 2003.
- GARCIA, Eliane Rosa. *A Ação Legal de um Partido Ilegal: O Trabalho de Massa das Frentes Intelectual e Feminina do PCB no Rio Grande do Sul (1947-1960)*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 1999.
- GASTAL, Susana. *Salas de Cinema: Cenários Porto-Alegrenses*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999.
- GERTZ, René. *Memórias de um Imigrante Anarquista*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana, 1989.
- GERTZ, René. *O Estado Novo no Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: UPF Editora, 2005.
- GOIDANICH, Hiron. *Nas Primeiras Fileiras*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- GRITTI, Isabel Rosa. *A Imigração Judaica para o RS: A Jewish Colonization Association e a Colonização de Quatro Irmãos*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1992.

- GUBERN, Román. *McCarthy contra Hollywood: La Caza de Brujas*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- HAINING, Peter. *The Legend of Charlie Chaplin*. New Jersey: Castle, 1982.
- JARDIM, Jorge Luiz Pastorisa. *Comunicação e Militância: A Imprensa Operária no Rio Grande do Sul (1892-1923)*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1990.
- KAREPOVS, Dainis. *Luta Subterrânea: O PCB em 1937-1938*. São Paulo: Unesp, 2003.
- KONRAD, Gláucia Vieira Ramos. *A Política Cultural do Estado Novo no Rio Grande do Sul: Imposição e Resistência*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1994.
- KOUTZII, Jacob. *A Tela Branca*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.
- LAZZAROTTO, Danilo. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sulina, 1986.
- LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin*. Madri: Ediciones Rialp, 1961.
- LEPROHON, Pierre. *Charles Chaplin: O Seu Destino e Sua Obra*. Lisboa: Livros do Brasil, 1936.
- LIA, Cristine Fortes. *Bons Cidadãos: A Comunidade Judaica no RS Durante o Estado Novo (1937-1945)*. Tese de Doutorado, PUCRS, Porto Alegre, 2004.
- LÓPEZ, Manuel Villegas. *Charles Chaplin: El Genio del Cine*. Madri: Taurus, 1957.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Memória e Identidade: A Crítica de Cinema na Década de 1960 em Porto Alegre*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2002.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando Éramos Jovens: História do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.
- MARÇAL, João Batista. *A Imprensa Operária no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.
- MARÇAL, João Batista. *Comunistas Gaúchos*. Porto Alegre: Tchê!, 1986.
- MARÇAL, João Batista. *Os Anarquistas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

- MARTINS, Eloy. *Um Depoimento Político*. Porto Alegre: Gráfica Pallotti, 1989.
- MCDONALD, Gerald. *The Films of Charlie Chaplin*. New Jersey: Citadel, 1977.
- MEYER, Cláudia Petenuzzo Damiani. *Um Estudo Sobre a Relação Entre o Cinema e a História*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1993.
- MITCHELL, Glenn. *The Chaplin Encyclopedia*. Londres: Batsford, 1997.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia*. Lisboa: Moraes, 1970.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em Guarda Contra o Perigo Vermelho*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MOURA, Gerson. *Autonomia na Dependência: A Política Externa Brasileira de 1935 a 1942*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- NUNES, José Luiz Martins. *Censura e Imprensa no Estado Novo: Os Articulistas do Correio do Povo*. Tese de Doutorado, PUCRS, Porto Alegre, 2002.
- OLIVEIRA, Rodrigo Santos. *Perante o Tribunal da História: O Anticomunismo da Ação Integralista Brasileira (1932-1937)*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2004.
- PENNA, Rejane Silva. *Fontes Orais e Historiografia do Rio Grande do Sul. Novas Perspectivas ou Falsos Avanços*. Tese de Doutorado, PUCRS, Porto Alegre, 2003.
- PETERSEN, Áurea Tomatis. *Política Brasileira: Regimes, Partidos e Grupos de Pressão*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.
- RODEGHERO, Carla Simone. *O Diabo é Vermelho: Imaginário Anticomunista e Igreja Católica no Rio Grande do Sul (1945-1964)*. Passo Fundo: UPF, 2003.
- RÜDIGER, Francisco. *Tendências do Jornalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1993.
- SADOUL, Georges. *A Vida de Carlitos*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- SCHILLING, Voltaire. *Estados Unidos e América Latina: Da Doutrina Monroe à Alca*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

- SEITENFUS, Ricardo. *A Entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.
- SILVA, Carla Luciana Souza. *Perigo Vermelho e Ilusão Comunista: Configurações do Anticomunismo Brasileiro – Da Aliança Liberal à Aliança Nacional Libertadora*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1998.
- SILVA, Carla Luciana. *Onda Vermelha: Imaginários Anticomunistas Brasileiros (1931-1934)*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.
- SILVA, Hélio. *O Ciclo de Vargas: 1939 – Véspera de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- SILVEIRA, Walter. *Imagem e Roteiro de Charles Chaplin*. Salvador: Editora Mensageiro da Fé, 1970.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: A Censura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- SOARES, Eduardo de Souza. *Charles Chaplin entre o Vilão e o Vagabundo: Um Estudo de Caso sobre Monsieur Verdoux e os Reflexos da Caça às Bruxas na Crítica Cinematográfica de Porto Alegre entre 1947 e 1949*. Monografia de Especialização, FAPA, Porto Alegre, 2006.
- SOARES, Eduardo de Souza. *Tendências das Relações Comerciais do Brasil com os EUA e Alemanha em 1939: Uma Mudança de Paradigmas aos Olhos do Correio da Manhã*. Monografia de Graduação, PUCRS, Porto Alegre, 2005.
- STEYER, Fábio Augusto. *Críticas ou Possibilidades? Os Múltiplos Olhares da Imprensa Sobre o Cinema em Porto Alegre-RS (1896-1930)*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2000.
- THEVENET, Homero Alsina. *Chaplin: Todo Sobre un Mito*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977.
- TORRESINI, Elizabeth Rochadel. *Editora Globo: Uma Aventura Editorial nos Anos 30 e 40*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 1988.
- VITAL JUNIOR, Raul Rebello. *O Tribunal Vermelho: Em Cena o Caso Elza Fernandes – Recortes do Anticomunismo Brasileiro Durante o Estado Novo*. Dissertação de Mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2001.
- VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra Fria: O Desafio Socialista à Ordem Americana*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.