

A PARÓDIA GESTUAL DO NEOPÍCARO CARLITOS

Suely Reis Pinheiro

Mario González, na sua obra *A Saga do Anti-Herói* (1990), acentua os caminhos dos novos pícaros no mundo moderno. Para ele, enquanto o pícaro tem a função de “desmascarar a sociedade para se provar merecedor de integrar-se nela” (GONZÁLEZ,1990, p. 353), o personagem neopícaro formula “a possibilidade de uma sociedade diferente e contraposta àquela em que o malandro se movimenta. O neopícaro é o pícaro do século XX com outros matizes. Continua fruto de antagonismos de classes, mas sob outras condições de opressão, de que resulta renovada forma de luta. Como afirma o aludido autor:

Na neopicaresca — salvo exceções em que a fábula é situada num outro contexto histórico — a linha divisória não mais passa entre a nobreza e o terceiro estado, mas entre a burguesia e o proletariado. Os neopícaros são, em geral, marginais àquela por pertencerem a este. E, além disso, ocupam muitas vezes posições claramente inferiores dentro do grupo. Isto é, os malandros em questão tendem a ser marginais absolutos, com relação à sociedade como um todo, em função do sistema vigente. (GONZÁLEZ,1990, p. 340).

Na leitura do universo de filmes de Charles Chaplin, a complexidade já se observa no próprio âmbito estrutural da paródia, uma vez que a transcontextualização acontece, interartisticamente, entre cinema e literatura. Verifica-se esta complexidade pelo alto teor de ambivalência em que a paródia se dá: positiva e negativamente. De tal modo, na síntese dialógica com *Lazarillo de Tormes* e com *Don Quijote de la Mancha*, configura-se, por um lado, uma ironia bem humorada frente ao pícaro e a *Dom Quixote* e, por outro lado, uma ironia corrosiva e ridicularizadora, em relação ao herói modelar.

Com base no estudo de Linda Hutcheon em sua obra *Uma Teoria da Paródia* (1985), nota-se que, na ativação destas obras do passado, transcontextualizam-se personagens, intensamente marcados por um gestual específico e conhecido — codificado como trapaça do pícaro e utopia quixotesca — o que propicia o estabelecimento da função pragmática da paródia, com extraordinária cumplicidade do espectador.

Destaca-se, nesse caso, a eficácia do distanciamento. De fato, ao parodiar obras que, em si, já são paródias, os filmes de Chaplin fazem recuar, fortemente, a ilusão referencial: não se aspira mais a dar a ver o real, mas o filme, ou seja, ao serem fabricadas imagens gestuais icônicas sobre imagens gestuais literárias, há uma multiplicação de ilusões, em que se perde a noção de referente. Deste modo, na transcontextualização, o distanciamento crítico-produtivo aflora de um mundo fílmico, construído numa “ilusão” peculiar, segundo o próprio Chaplin, que privilegia a representa-ção, sem prestar

caução de autenticidade ao mundo circundante, levando, assim, o espectador a caminhos equívocos.

Além do mais, na convergência cinema e literatura, a auto-reflexividade paródica não só põe em xeque a ilusão referencial, mas também sustenta uma reflexão sobre os conceitos da arte, em nosso tempo.

Sem dúvida, a par da auto-reflexividade, a sedução do espectador aumenta por meio dos mecanismos da "teatralidade". Ao criar um espaço de "ilusão", em distanciamento do mundo, isto é, ao dizer-se como espetáculo, a ação representada perde seu caráter paternalista, próprio da produção "realista" que, ao oferecer tudo detalhadamente pronto, gera um espectador passivo.

Neste horizonte, o anti-herói Carlitos sobreleva-se como o agente que mobiliza a reflexão do espectador, por meio de um discurso gestual ambigualmente carnavalesco. No espaço cinematográfico, reforça-se a sedução, quando se observa o gestual livre de Carlitos, como homem das margens. A excentricidade de sua figura — destacada pela máscara, pela roupa e pelos gestos — impede sua inserção em qualquer papel social definido. É uma modelização caricatural do homem. A máscara inventiva, associada à roupa confusional de várias modas, alia-se ao ambíguo gestual de dândi e de vagabundo aventureiro, o que sublinha seu caráter de transgressor do herói modelar.

A aparência frágil e humilde de Carlitos, em seus inúmeros papéis, esconde, por vezes, um caráter violento e inclemente. Contudo, predomina nele o espírito galhofeiro e astucioso, que utiliza a zombaria em seus movimentos — arma profícua que lhe é peculiar. Na busca da subsistência, Carlitos exerce as mais diversas profissões: faxineiro, marinheiro, caixeiro, bombeiro. Passeia pelos palcos, é dançarino e palhaço. Anda em apuros nos ringues, nas praias e nos parques. É vagabundo, boêmio, conde, imigrante e fugitivo. Tem uma vida de cachorro, mas é também pai ardoroso, soldado e rei. Com seu gestual mimético, Carlitos é capaz de enganar pessoas de prestígio e de poder. Assume a condição de abandonado, atropelado, esfomeado, sem dinheiro, mas sabe escapar, valendo-se de expedientes, para sanar a dor e a fome.

No mundo da "ilusão" chapliniana, a ambigüidade se dá como tônica constante. A indeterminação dos amores e a contradição das amizades manifestam-se em meio ao mundo oscilante e às liberações do orgasmo, nas confusões de Carlitos pelo vaivém de suas aventuras. Do orgasmo da vida improdutiva e do orgasmo confusional (Maffesoli, 1985), por vezes furioso, do personagem, infere-se a pluralidade de seus sentimentos, mas também, em contraponto, se reconhecem as opressões de uma sociedade laboriosa, cujo progressismo energético se esfuma frente à eficácia de um vagabundeio livre.

Carlitos, em sua dança de vida, coreografada em seus diferentes papéis, dribla as injunções sociais e encarna a tenacidade quixotesca, na sua eterna e inalcançável busca amorosa. Na sua existência estrangeira de personagem das margens, agiganta-se a seus olhos, em alienação narcísica, sua capacidade de ação. Em verdade, o desfile carnavalesco de seus diferentes desempenhos tem a repetição da retórica grotesca, atraindo o espectador para uma viagem sem palavras, onde a pantomima e a dança investem na humanização.

Portanto, o balé dos movimentos do personagem vai além da tradição bufonesca. Há nele uma perspectiva desalienante. Se Carlitos apresenta, segundo M. Bleiman (1956), "la imagen exterior y genérica del ciudadano privado de iniciativa, al que el capitalismo ha cortado las alas", sua privação, posta em foco, sublinha a hostilidade que lhe dá origem.

O gestual ambíguo, repetitivo e hiperbólico de Carlitos envolve surpresas e contrastes. É o espaço do de repente, às avessas, afastado do mundo real, em que a trapaça do pícaro e a utopia quixotesca, imantam o descodificador/espectador.

Uma outra estratégia de sedução encontra-se nas manifestações de sentimento pelo personagem, por meio da gestualidade do amor cortês e da solidariedade filantrópica. Inclusive para Eisenstein (1976, p. 148 -151), em sua teoria da "atração" — o amor é uma das categorias que provocam a tensão emocional e aumentam o grau de envolvimento da platéia. De fato, em Carlitos, o gestual eminentemente atributivo, o sombreado dos olhos tristes e negros, a pequenez do corpo, a ingenuidade do sorriso, emoldurado pela máscara branca, tudo desperta no espectador o desejo de proteger e até acalentar o personagem.

Carlitos, ao refuncionalizar produtivamente a picaresca tradicional, torna-se o neopícaro mais famoso do cinema. Supera o que o pícaro não fora capaz de realizar: extrapolar os estreitos limites da individualidade e promover um projeto político-social. Para tanto, ele se utiliza do gestual trapaceiro do pícaro e penetra nos interstícios sociais, meio pelo qual já se sinalizam as denúncias. Ao empunhar aquela bandeira "vermelha", no filme *Tempos Modernos*, Carlitos levanta também uma contestação ao sistema, como porta-voz dos fracos e oprimidos.

Porém, seu gesto picaresco de inovação avança e Carlitos embarca no sonho utópico quixotesco, marcado pela realidade oscilante e pelo superinvestimento do eu, descambando, por via de regra, para a solidão do retraimento.

É, enquanto neopícaro quixotesco, que Carlitos soergue-se como perfeito anti-herói de nosso século. Realmente, na transcontextualização paródica, o personagem adquire traços da grandeza de Dom Quixote, que, segundo Mario González, pode ser definido como um ultra-herói, que se faz grotesco, ao ser colocado em contato com uma dimensão histórica, que lhe realça o anacronismo. É esta grandeza que faz reluzir as diferenças, no âmbito das semelhanças de sua gestualidade com a picaresca.

Consigna-se, pois, que Carlitos, na criativa abordagem paródica dos filmes, renuncia, satiricamente, aos objetivos culturalmente prescritos e não se ajusta às normas sociais.

A anomia, segundo Robert Merton (1970), é definida como uma instabilidade social, resultante de um processo de amaciamento de normas. É o resultado do exagero cultural que induz o homem a obter sucesso de qualquer maneira, desprezando o apoio emocional das regras, valendo-se da violência, da agilidade, da astúcia, ou até mesmo da sensualidade. Para Merton, a reação dos indivíduos, que vivem nesse tipo de contexto cultural, obedece a cinco modos de adaptação à estrutura social: a conformidade, o ritualismo, a inovação, o retraimento e a rebelião.

O retraimento é um mecanismo de fuga, resultado do derrotismo, do quietismo e da resignação que leva à frustração. A esta categoria pertencem alguns membros das atividades adaptativas, que renunciaram aos objetivos culturalmente prescritos, e o seu comportamento não se acha ajustado às normas institucionais. Pode agregar psicóticos, artistas, párias, proscritos, errantes, mendigos bêbados crônicos e viciados em drogas.

Dentre estes deserdados sociais, condenados pela vida real, mas que podem ser transformados em núcleo de satisfação, na vida de fantasia, encontra-se, na opinião de Merton, o protótipo da categoria — o vagabundo Carlitos.

Também Abraham Kardiner (apud MERTON, p. 228) encontra, em Carlitos, o caráter preciso do retraimento: É ele o João-ninguém e está muito consciente de sua própria insignificância. Ele é sempre alvo de zombaria de um mundo louco e desconcertante, no qual ele não tem lugar e do qual constantemente foge para dentro de um atitude satisfeita de vagabundagem. Ele está livre dos conflitos porque abandonou a busca da segurança e do prestígio, e está resignado à falta de qualquer pretensão de virtude ou de distinção.

Carlitos é um caso de anomia, de desvio social, resultado da frustração de expectativas, frente a uma época de progresso e de dinheiro, mas que faz do pobre um excluído das grandes chamadas do capitalismo. Tal como o pícaro, Carlitos se forja num ambiente social, político e econômico que alija os pobres e os necessitados. É, portanto, fruto das desigualdades sociais e das diferenças de classes.

De fato, Carlitos, ocupa, na maioria das vezes, à luz do quixotismo, o espaço da anomia na categoria do retraimento. Seu orgasmo contrasta com a adaptação positiva de conformidade, tanto com os objetivos culturais como com os meios institucionais. Entretanto, o personagem perpassa também pelos interstícios sociais, atuando com a gestualidade da inovação, própria do "malandro", instaurando-se, nesta instância, como paródia do pícaro. Não querendo dar atenção às regras institucionais, no retraimento ou na inovação, Carlitos rejeita a categoria do automatismo do ritualismo e prefere "jogar na certa", agarrando-se, estritamente, às rotinas seguras e às normas institucionais, segundo uma ação rotinizada.

Portanto, o retraimento de Carlitos não acena para qualquer atitude escapista, ao revés, contrapõe-se à alienação, estimulando o espectador a rebelar-se frente às pressões político-sociais vigentes. Ao vagabundear pelos filmes, Carlitos afronta a crescente mecanização, o burocratismo, a intervenção do Estado, em suma, todo um labirinto de poderes. São emparedamentos de técnicas de siglas, de regras, de discursos e de opiniões, entre os quais as resistências se esfumam e os rostos desaparecem.

De fato, nesse labirinto de poderes, as responsabilidades se socializam e instala-se uma "culpabilidade errática" — quem é culpado? E de quê? Logo, tragicamente, o homem se vê em face de um mal injustificado. Exatamente, contra a demissão da consciência, Carlitos desconstrói paredes e motiva o espírito de rebelião do espectador, a fim de que se reintegre essa "culpabilidade errática."

Como se sabe, a rebelião envolve a proposta de uma genuína mudança de valores. De sua parte o espectador, na experiência vicária da frustração, patenteia essa necessidade de renovação. Então, num primeiro momento, Carlitos se apresenta como o defensor do pobre e do proletário. Entretanto, logo se percebe que o que está em jogo não é o homem de tal ou qual sociedade, mas a totalidade da condição humana. Na derrocada do herói modelar, o anti-herói Carlitos sinaliza para a diluição do sujeito, em choque com um mundo inautêntico. Logo, o personagem Carlitos apresenta o tema da vida humana, do pobre homem golpeado na busca de agir e existir concretamente.

Com efeito, a silhueta de Carlitos, erguida na imensidão branca da neve no Alasca, em meio à tempestade, ao frio e à fome, no filme *A Corrida do Ouro*, enfatiza a posição do homem perdido e desenraizado. Sua imagem solitária, emoldurada em preto e branco, aponta para a fatalidade que pesa sobre o homem, no tecido da sociedade moderna, onde um enredamento de poderes se faz destino. É, deste modo, que, nas pegadas de Jean Marie Domenach (1967), se considera o retorno do trágico.

Não obstante, neste retorno, já não existe lugar para heróis gloriosos, belos e cheios de virtudes ou para os deuses, a regerem seus destinos. A tragédia clássica que antes se fechava no alto, hoje se volta para o baixo.

Carlitos se integra na democratização do trágico que, em substituição ao herói modelar, põe em cena figuras insignificantes e os anti-heróis. Em oposição à solenidade clássica, o personagem circula num clima de derrisão que a estrutura da paródia oferece. Assim, Carlitos mergulha no infratrágico do cotidiano, do banal, do irrisório, ameaçado de aniquilamento, nas instâncias do trabalho produtivo e nas demais estruturas capitalistas. Pertence ele à galeria de personagens de hoje — simplesmente pessoas “en train de perdre conscience”.

No infratrágico dos dias atuais, a fatalidade não intervém, à maneira clássica, para provocar e punir. Um novo destino está ao lado do homem, amalgamado a ele. Em vez de uma tragédia movida a paixões, interesses e valores, surge uma antitragédia, engendrada no vazio — ausências, não-valores, non-sens —, que tem sua fonte na derrota do que dera consistência à tragédia grega: caráter, transcendência e afirmação. Como reverso da tragédia clássica, o que conta não é o que se afirma, mas o que falta.

A figura paródica do vagabundo é, ainda, uma provocação à sociedade de felicidade, baseada no culto da higiene, da criança, do esporte. É como vagabundo que Carlitos se defronta também com um espaço, em que o homem se faz dependente dos objetos e da aparelhagem técnica.

É o império da máquina que ele interpela em *Tempos Modernos*, império, este, instalado como uma fatalidade que atravessaria todo o século XX. A sociedade de consumo, sob as imagens de renovados modelos trazidos pelos meios de comunicação, oferece oportunidade de possuir cada vez mais coisas, porém, ao mesmo tempo, torna o homem sempre mais seu escravo. Neste paradoxo está uma das faces da fatalidade do homem moderno: quanto mais produtos técnicos, menos o homem reconhece sua imagem e o testemunho de sua presença no mundo.

Vê-se então que, na satisfação da descoberta de novas máquinas, o homem encontraria sua infelicidade e sua alienação. Torna-se ele uma presa

dos objetos, ao perder-se na massa, devorado por um mundo anônimo. O trágico da sociedade moderna é projeto de uma sociedade sem rosto. Revela-se, com efeito, a comunicação estereotipada, o mal-entendido, a falsa reconciliação. O homem exila-se de si mesmo, ao desfilar por um espaço sem legitimidade, invadido por falsas palavras e pela desenfreada proliferação de signos e de objetos.

Quando os poderes negam a autenticidade do homem, Carlitos rompe com a comunicação e se entrega ao ritualismo. Ele quer, com insistência, ser aquela ovelhinha negra que surge em meio às ovelhinhas brancas, indiciando os tempos modernos. Sua liberdade ocorre em contrapartida ao ritualismo conformista, quer dizer, contra a “adesão de carneiro” aos modelos impostos pela publicidade.

Como anti-herói do infratrágico, Carlitos configura a degradação humana na cena da vida, onde os riscos se encontram na sociedade hostil e nas pessoas que se estranham ou se devoram. Em verdade, às vésperas do século XXI, o homem continua sendo o lobo do homem, conforme o princípio de Hobbes, lembrado pelo autor Chaplin. Continua o conflito do “ser”, em face às armadilhas da vida, num mundo que toca as fímbrias do absurdo, como proclama Camus (1942).

Por conseguinte, de maneira eficaz, por meio do jogo semiótico da paródia gestual, iluminam-se, com Carlitos, os caminhos da picaresca moderna — desnuda-se a situação infratrágica do homem, e, ao mesmo tempo, o projeto político-social do neopícaro banha-se de energia utópica. Se, por seus traços neopícaros, Carlitos critica o presente para mudar o futuro, com seus matizes quixotescos, timbra esta mudança como utopia possível. A tenacidade do gesto do neopícaro redimensiona-se com a esperança que impulsiona o homem à ação.

O personagem Carlitos, graças à energia agremiadora do orgiasmo, torna-se um símbolo de liberdade para várias gerações, emblematizado em retratos, posters, cartões. Sua imagem prolifera por todas as partes do mundo. — “Pourquoi Charlot est des notres?”. Nesta inquietante pergunta de Umberto Bárbaro (1963), fica consignado o conflito da condição humana. A figura ambígua e errante de Carlitos mobiliza o impulso utópico no bojo da rebelião, sinalizando para a busca do ideal de fraternidade, ansiado por cada um de nós, o que nos induz, especularmente, a uma identificação com o personagem.

Ao refuncionalizar, produtivamente, o sonho de grandeza alienante do narcisismo secundário de Dom Quixote, Carlitos promove um dinamismo liberador do pensamento utópico que avoca o espectador, para uma tomada de consciência lúcida e despojada do sentido aventureiro.

Carlitos incorpora, pois, a antonomásia de “o paladino da esperança”. Seus filmes atravessam quase todo um século e, no gestual da caricatura, pela força da paródia satírica, jorram luz sobre o que a “ordem do discurso” não permite que se desvele na linguagem verbal. Aliás, na peculiaridade de seu gesto, Carlitos põe em foco, a própria questão do “ser” na linguagem. Seu gesto pessoal enfrenta o gesto mecânico do ritualismo social, lembrando o espectador de que a luta por meio da linguagem sempre é possível a cada um, como prova de existência.

Enfim, grandezas e misérias do ser humano são vislumbradas, em meio à excelência das palhaçadas, consagrando-se Carlitos-Chaplin como “o homem mais engraçado do mundo”. Nas entrelinhas das piruetas do personagem, há a sabedoria da tenacidade, a insinuação de que nunca se deve desistir diante dos obstáculos. Com Carlitos-Chaplin, na cumplicidade autor-personagem, ficam os trejeitos do homenzinho franzino, sem privilégios e sem direitos, que aposta na bravura e nas pulsões de esperança, em prol da luta pela afirmação do sujeito frente a um mundo inautêntico.

REFERÊNCIAS:

- BÁRBARO, Umberto. Pourquoi Charlot est des notres. In: *Premier Plan*. Lyon: (28) avril 1963.
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1942.
- DOMENACH, Jean Marie. *Le Retour du Tragique*. Paris: Seuil, 1967.
- EISENSTEIN, BLEIMAN, et alii. *El Arte de Charles Chaplin*. Buenos Aires: Losange, 1956.
- EISENSTEIN apud FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema & Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GONZÁLEZ, Mario M. *A Saga do Anti-Herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KARDINER, Abraham, apud MERTON, Robert, 1970, p.228.
- MAFFESOLI, Michel. Liberdades Intersticiais. In: *A Decadência do Futuro e a Construção do Presente*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993, p. 69.
- MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- MENGUAL, Barthélemy. Chaplin est-il frère de Charlot? In: *Premier Plan*. Lyon, avril, (28), 1963.
- MERTON, Robert. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo. Mestre Jou, 1970