

## **O cinema mudo e a crítica social: uma análise discursiva do filme Luzes da Cidade.**

Eduardo Silveira de Menezes

Ercília Ana Cazarin

Submetido em 20 de agosto de 2016.

Aceito para publicação em 21 de dezembro de 2016.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 52, dezembro de 2016. p. 309-322

---

### **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

---

### **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Sexta-feira, 30 de dezembro de 2016

23:59:59

# O CINEMA MUDO E A CRÍTICA SOCIAL: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO FILME *LUZES DA CIDADE*

Eduardo Silveira de Menezes<sup>1</sup>  
Ercília Ana Cazarin<sup>2</sup>

**Resumo:** *O presente artigo propõe-se a refletir sobre aspectos técnicos, políticos e, sobretudo, ideológicos, que compõem o funcionamento discursivo do filme Luzes da Cidade, de Charles Chaplin, gravado em 1931. Por entender a cinematografia como espaço de disputa e conflito, do ponto de vista teórico, entende-se adequado trabalhar com a teoria da Análise do Discurso de filiação pecheuxiana. Parte-se do conceito de montagem em Eisenstein, sugerindo a colisão de fatores que impulsionam o funcionamento de todo o filme. Por fim, aproxima-se tal perspectiva ao pensamento benjaminiano, no qual se evidencia o potencial transformador da obra de arte.*

**Palavras-chave:** *Análise do discurso; cinema mudo; Luzes da Cidade; técnicas cinematográficas.*

**Abstract:** *This present article is proposed to reflect about technic, politic and especially ideological aspects compose the discursive operation of the City Lights movie, by Charlie Chaplin in 1931. By understanding the cinematographic as a conflict and dispute space, through the theory viewpoint, it understands suitable to work with the Michael Pêcheux Discourse analysis filiation. Therefore, it takes a point in the Eisenstein mounting concept, suggesting the collision of facts that boost the function of the entire movie. Furthermore, this perspective approximates itself to the benjaminiano's thinking that shows the transforming potential of artwork.*

**Keywords:** *Discourse analysis; silent film; City Lights; film techniques.*

## 1. Introdução

Charles Chaplin ficou conhecido pela sua capacidade inigualável de produzir, dirigir e interpretar mais de 80 filmes ao longo de toda a sua carreira. A maioria dessas produções cinematográficas estava voltada à crítica social, revolucionando o cinema mudo do século XX. A trajetória desse artista britânico ficou marcada por circunstâncias de enunciação que acionam, no nível discursivo, lugares sociais nos quais se inscreve um sujeito avesso ao poder de mercado. Já nas primeiras aparições de seu principal personagem, conhecido mundialmente como *o vagabundo* (*The Tramp*), ou, simplesmente, Carlitos, o humor é utilizado como arma na luta contra um sistema socialmente excludente e humanamente degradante.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando do programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. [dudumenezes@gmail.com](mailto:dudumenezes@gmail.com)

<sup>2</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. [eacazarin@gmail.com](mailto:eacazarin@gmail.com)

As condições de produção do discurso humorístico de Charles Chaplin remetem, inicialmente, à estreia do personagem, em 1914, época em que havia eclodido a Primeira Guerra Mundial. Durante o curta-metragem *Corrida de automóveis para meninos (Kid Auto Races at Venice)*, dirigido por Henry Lehrman e produzido por Mack Sennett, a personagem que ficou conhecida como *o vagabundo* revelou-se ao público com a difícil missão de fazer a sociedade rir em meio à violência e insensatez do maior conflito mundial de todos os tempos.

No campo discursivo, ambiente no qual a personagem transita do cenário de representação ao político, experimentava-se uma série de situações que passaram a produzir sentido por meio dos episódios burlescos vividos por Carlitos. Na década de 1930, os Estados Unidos viviam a Grande Depressão, período de forte recessão econômica, que ocasionou o desemprego em massa de boa parte da população, contrastando fortemente com a postura adotada pela elite norte-americana da época, a qual esbanjava dinheiro em festas e possuía um patrimônio considerável. É nesse espaço de construção do dizer – considerado, neste texto, como “o ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica” (PÊCHEUX, 1995) – que pretendemos trabalhar na análise aqui proposta. Entendemos, sobretudo, que o funcionamento discursivo da referida produção filmica é apreendido de modo a constituir o sujeito-personagem em sua relação com a realidade social da época.

Poucos anos antes, durante a década de 1920, os estúdios de *Hollywood* promoveram rapidamente a transição do cinema mudo para o falado. Essa mudança, no entanto, não influenciou na estética dos filmes de Chaplin, que optou por manter o áudio como elemento secundário em sua narrativa. *Luzes da Cidade*, lançado em 1931, não possui diálogos falados e, diferentemente das produções *hollywoodianas*, aborda claramente os fenômenos sociais, contestando o sistema capitalista e denunciando as contradições de classe que emergiram nos Estados Unidos durante este período.

Desse modo, entendemos a necessidade de mobilizar um dispositivo analítico cuja base material se assente sobre os pressupostos teóricos do materialismo histórico. Considerando as relações de classe, a estrutura de poder e, principalmente, a situação em que se produz o dizer das personagens de *Luzes da Cidade*, procuramos, de início, apresentar as condições de produção do referido discurso. Em um segundo momento, essa abordagem remete à crítica social que emerge da técnica de montagem, pois consideramos que os impactos sensoriais provocados no espectador por meio de elementos visuais possuem caráter ideológico (EISENSTEIN, 2002). Nesse processo analítico, emergem os elementos discursivos que estão por trás da narrativa filmica, cujo sujeito-personagem inscreve-se em uma formação discursiva anticapitalista (FDAC).

---

3 Consideramos importante explicar, desde já, que, ao tratarmos de questões relacionadas à perspectiva humanista, neste estudo, estamos nos remetendo à perspectiva do projeto humanista elaborado por Karl Marx (2005). Isto é, um olhar cuja pretensão é resgatar o homem das diferentes formas de alienação que o privam da sua própria essência. Para fugir dessa armadilha, o homem deveria destruir a causa da alienação econômica, que é, em última instância, o próprio modo de produção capitalista. Essa formação social acaba por subtrair do homem aquilo que tem de mais essencial: seu trabalho. Dessa forma, o humanismo, do ponto de vista marxista, com o qual nos identificamos ao realizar esta análise, rompe com toda forma de idealismo. Afinal, conforme nos ensina Marx (2005), o que interessa não é “interpretar o mundo de maneiras diversas, e sim, transformá-lo”.

## 2. A materialidade discursiva da luta de classes

A crise econômica de 1929 ficou conhecida também por “depressão”. Este foi o pior e mais longo período de recessão econômica do século XX. Nessa fase, ocorreu um grande declínio da taxa de crescimento econômico, reduzindo a produção industrial e as ofertas de trabalho. Paralelamente a isso, diminuíram também os benefícios concedidos aos trabalhadores e o valor do salário caiu consideravelmente. Devido à forte restrição de crédito e ao aumento da taxa de juros, o consumidor acabou sentindo-se desestimulado a adquirir novas mercadorias. Com isso, a recessão fez reduzir as importações, limitando a produção e aumentando a ociosidade. Conforme observam Hunt e Sherman:

Entre 1929 e 1932, houve mais de 85.000 falências de empresas; mais de 5.000 bancos suspenderam suas operações; os valores das ações na Bolsa de Nova York caíram de US\$ 87 bilhões para US\$ 19 bilhões; o desemprego aumentou para 12 milhões, com quase um quarto da população sem meios de se sustentar; a renda agrícola caiu a menos da metade e a produção industrial caiu quase 50% (HUNT; SHERMAN, 2005, p. 583).

Todo o mundo capitalista foi atingido pela recessão, pois, em países da Europa ocidental, registraram-se números semelhantes a estes. Com a queda do comércio mundial, a população teve de enfrentar a fome, a miséria e a falta de perspectiva para as pessoas tocarem suas vidas. A avaliação feita por Hunt e Sherman é de que o sofrimento econômico desse período foi pior do que o verificado durante a maioria das guerras e desastres naturais (HUNT; SHERMAN. op., cit.).

O cenário, descrito pelos autores citados, estamos tomando, neste texto, como o ponto de referência para a constituição do *corpus* analítico proposto. No entanto, as sequências discursivas de referência (sdrs) escolhidas para análise não foram determinadas com base na linguística sistêmica – linguagem verbal, oral ou escrita –, e sim em um espaço no qual “a sdr será relacionada a um sujeito da enunciação como uma situação de enunciação determináveis em relação a certo número de coordenadas espaço-temporais e mais geralmente circunstanciais” (COURTINE, 2009, p. 108). Desse modo, interessa-nos particularmente a representação política do sujeito-personagem enunciador.

Nas circunstâncias de enunciação da referida produção fílmica, levamos em conta, portanto, as relações de classe próprias dos anos 1930, nos Estados Unidos, onde a flexibilização do trabalho acabou por obrigar as pessoas a procurarem formas alternativas de manterem uma renda mínima para que pudessem, ao menos, pagar o aluguel e alimentar suas famílias. Este cenário é retratado no filme de diversas formas e, na medida da construção analítica, serão expostas as produções de sentido decorrentes da articulação discursiva presente no espaço de tempo em questão.<sup>4</sup>

Ao se inscrever nesta situação enunciativa, as personagens materializam o discurso por meio da linguagem não verbal. Os gestos das personagens produzem um sentido crítico e, assim, as marcas de significação do dizer emergem por meio da ironia;

---

<sup>4</sup> LUZES da cidade. Direção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin – vagabundo; Virginia Cherrill – florista cega; Harry Myers – milionário excêntrico. 83 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cHwtpV5SiPc>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

isto é, dos *chistes*, compreendidos, aqui, como sintomas que permitem a apreensão das formações do inconsciente. Seguindo por esta perspectiva analítica, em conformidade com Quevedo, entendemos que a imagem – mesmo deslocada para a sua dimensão fílmica – pode ser concebida “como inscrição no simbólico das condições de (re)produção das relações sociais e de trabalho” (QUEVEDO, 2012. p. 101-102).

No entanto, ao concebê-la de modo a significar “a materialidade visual da textualização de um discurso” (QUEVEDO, op. cit., p. 101), levamos em conta as noções de constituição temporal, conforme abordadas por Braga (2013). O amplo referencial teórico apresentado por este último permite compreender que os discursos submetidos a uma temporalidade estão carregados de significado. Desse modo, o sentido produzido entre os espectadores que se identificam com a FDAC promove a materialização do discurso lumpemproletário,<sup>5</sup> deslocando a extensão da luta de classes para outros espaços de tempo e também geográficos. Segundo Karl Marx e Friedrich Engels, “a história de toda sociedade até os nossos dias é a história da luta de classes”.

Nas palavras dos referidos autores:

Homem livre e escravo, patricio e plebeu, senhor e servo, mestre e oficial, em suma, opressores e oprimidos sempre estiveram em constante oposição; empenhados numa luta sem trégua, ora velada, ora aberta, luta que a cada etapa conduziu a uma transformação revolucionária de toda a sociedade ou ao aniquilamento das classes em confronto (MARX; ENGELS, 2001, p. 23-24).

Eles observam, ainda, que “a sociedade burguesa moderna, oriunda do esfacelamento da sociedade feudal, não suprimiu a oposição de classes. Limitou-se a substituir as antigas classes por novas classes, por novas condições de opressão, por novas formas de luta” (MARX; ENGELS, 2001. p. 23-24). Nesse interstício, o sujeito-espectador, tomado como bom sujeito, identifica-se com a forma-sujeito em que se inscreve o sujeito-personagem principal. Já o sujeito-espectador que se volta contra o sujeito universal, o faz por meio de uma “tomada de posição” que contesta a representação do sujeito-personagem ao considerá-lo apenas de forma retórica, procurando distanciar a obra de arte do resultado prático das formações sociais.

Ressalta-se, ainda, que a noção de tempo com a qual o discurso fílmico está sendo analisado referencia-se na perspectiva psicanalítica. De acordo com Freud:

os processos mentais inconscientes são, em si mesmos, intemporais. Isso significa, em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que o tempo de modo algum os altera e que a ideia de tempo não lhes pode ser aplicada. Trata-se de características negativas que só podem ser claramente entendidas se se fizer uma comparação com os processos mentais conscientes (FREUD, 1996, p. 11-75).

Quando, por exemplo, o espectador aciona a memória discursiva com base na ironia provocada pela derrocada da crença da elite norte-americana na liberdade da economia de mercado, transformando o ideário liberal em *chiste*, contribui para que seja exposta a insuficiência de um modelo político-econômico centrado no poder de

---

<sup>5</sup> Optamos por nos referir a classe do lumpemproletario por identificar que a personagem “o vagabundo” se identifica muito mais com a população que estava situada socialmente abaixo do proletariado – o subproletariado.

mercado. Assim, o discurso, em sua materialização imagética, faz com que as personagens assumam situações enunciativas que, mesmo quando o filme é visualizado nos dias de hoje, continuam produzindo o sentido de crítica a este modelo econômico.

A análise proposta parte, portanto, de representações características das posições-sujeito em destaque na época, ou seja: posição-sujeito 1 – representativa dos saberes dos trabalhadores; posição-sujeito 2 – representativa dos saberes dos capitalistas; posição-sujeito 3 – representativa dos saberes dos miseráveis. No caso em análise, as referidas posições estão sendo ocupadas pelas três personagens principais da trama, cujo conjunto de aparições em cena está aqui sendo tomado como sdrs; a saber: sdr 1 – do trabalhador (*a florista cega*); sdr 2 – do capitalista (*o milionário bêbado*) e sdr 3 – do miserável (*o vagabundo*). Entendemos, portanto, que o conjunto de cenas nas quais são construídas as imagens de cada um destes sujeitos-personagem remete a uma determinada sdr, pois, em conformidade com Courtine, “está se atribuindo ao ato de enunciação de uma sdr a regularidade de uma prática” (COURTINE, op. cit., p. 108). Desse modo, as características das personagens, em suas aparições, acionam os saberes da época, cujo processo de identificação dos sujeitos da trama é representativo do lugar social que cada um ocupa na sociedade capitalista dos anos 1930.

Vale dizer que o artista e diretor, Charles Chaplin, e a personagem principal, *o vagabundo*, constituem-se reciprocamente, assumindo a posição-sujeito que lhes é própria no interior da FDAC. Os gestos e as expressões faciais, próprios do discurso do cinema mudo, produzem, deste modo, um efeito de sentido presente na luta de classes, pois, em qualquer parte do mundo – e a qualquer tempo –, a crítica ao modelo econômico, baseado na máxima do *laissez faire, laissez aller, laissez passer* (*deixai fazer, deixai ir, deixai passar*), pode encontrar sua resistência através de um efeito de pré-construído. Remete-se, neste ponto, à possível identificação de sujeitos-espectadores com as sdrs dos sujeitos-personagens que estão inscritos na FDAC. Na contemporaneidade, muitos trabalhadores e desempregados sofrem com as consequências de crises econômicas próprias da doutrina neoliberal e, através do humor, podem identificar-se com a condição de explorados por meio da obra cinematográfica.

Vale ressaltar que, no Brasil, por exemplo, onde a maior parte da população nem bem consegue compreender a política econômica que está em curso, existe a possibilidade de tal retomada de sentido. Quando o filme é assistido por sujeitos que se inscrevem em uma FDAC, não são produzidos todos os sentidos possíveis, mas, sim, aqueles autorizados pelo sujeito-histórico no âmbito da referida formação discursiva. A obra de arte – sobretudo em filmes como os de Chaplin –, ajuda a estabelecer o que pode/deve ser dito e o que não pode/não deve ser dito por aqueles que, como sugere Pêcheux (2009), estão dispostos a mudar a realidade social e política na qual estão inseridos.

Como nos diz o autor:

Não há dominação sem resistência: primeiro prático da luta de classes, que significa que é preciso “ousar se revoltar”. Ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja: primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, é preciso “ousar pensar por si mesmo” (PÊCHEUX, op. cit., p. 281).

Essa é uma “tomada de posição” decisiva no que tange à ruptura com a ótica mecanicista traduzida, atualmente, pela doutrina neoliberal. O primeiro passo, como nos alerta Pêcheux (2009), consiste em compreender – e não naturalizar – o processo de



resistência-revolta-revolução da luta de classes. Todo dizer é ideológico. É político. Toda forma de materialização de um discurso que procura, através da ironia, descortinar as ilusões mantidas pela classe dominante é uma forma de fazer ver – e fazer valer – o processo de reprodução/transformação dos aparelhos ideológicos de Estado. Não há dominação absoluta. Mas, imersos na coisificação de toda atividade humana, os sujeitos, mesmo que inscritos em uma FDAC, podem apenas “consumir” a referida produção fílmica sem compreender seu sentido revolucionário.

Como bem pontuam Adorno e Horkheimer (1985, p. 108), “a indústria cultural, o mais flexível de todos os estilos, revela-se, justamente como a meta do liberalismo”. Um filme como *Luzes da Cidade*, em uma dada circunstância de enunciação, pode deixar esvanecer sua criticidade, uma vez que valores técnicos e estéticos podem se sobressair aos aspectos políticos. A “despolitização” da leitura fílmica é um processo que naturalmente se institui na sociedade capitalista contemporânea. No Brasil, não raras vezes, a “aura” da obra de arte é alterada em função da tecnologia industrial vigente. Perde-se a singularidade da crítica social. De acordo com Benjamin (1955, p. 12), “o actor de cinema, quando está perante a câmara, sabe que em última instância está ligado ao público: ao público dos receptores, que constituem o mercado”. A questão é que a dinâmica do mercado se alterou significativamente desde a década de 1930, quando o filme em análise foi veiculado pela primeira vez. A essência do neoliberalismo, na sociedade de hoje, é aprofundar, de forma ainda mais cruel, os preceitos de uma sociedade de consumo, mas as estratégias para atingir essa finalidade são movediças, adaptando a ideia de Estado mínimo à conjuntura de um dado contexto geográfico.

Essa teoria neoliberal tornou-se suporte ideológico da mudança na forma de acumulação do capital, hoje conhecida como “acumulação flexível”. Até meados dos anos 1970, a sociedade capitalista era orientada por dois grandes princípios: o princípio de Keynes de intervenção do estado na economia por meio de investimentos e endividamento para distribuição de renda e promoção do bem-estar social, visando diminuir as desigualdades; e o princípio de Henry Ford de organização industrial baseada no planejamento, na funcionalidade e no longo prazo do trabalho industrial, com a centralização e verticalização das plantas industriais, grandes linhas de montagens concentradas em um único espaço, formação de grandes estoque e orientado pelas ideias de racionalidade e durabilidade dos produtos, e de política salarial e promocional visando aumentar a capacidade de consumo dos trabalhadores (CHAUI, 2005, p. 402).

O neoliberalismo tende a sucumbir por seu próprio método macroeconômico. Experiências por toda a Europa e, inclusive, nos Estados Unidos, demonstram que não há princípio macroeconômico capaz de sustentar uma política baseada, sobretudo, na racionalidade técnica e na exploração cada vez maior do trabalhador e do meio ambiente. Nesse contexto, a internacionalização da luta contra o capital ainda pode prosperar. Vale ressaltar, no entanto, que a maquiagem sutil da ditadura do capital – amparada em preceitos como a defesa intransigente da liberdade individual e da propriedade privada – encontra seu esconderijo perfeito na extração da aura crítica de filmes como *Luzes da Cidade*.

Quando em cena, a florista cega ganha ares romanceados, mas, ao passar por um(a) trabalhador(a) do mesmo ramo, nas ruas, o espectador encontra-se alienado sobre a realidade política e econômica que o cerca. Está alfabetizado a não estabelecer

qualquer relação sobre a exploração criticada por meio do filme e a que se defronta no dia a dia. A perversidade do dogma liberal está, justamente, em transformar tudo em mercadoria. Assim o fazem, inclusive, com produções filmicas que são capazes de produzir um sentido crítico à lógica do capital. Não há “produto” que escape à mercantilização. O fundamental, sob esta concepção, é o “parecer ser”. Impregnados pela coisificação da cultura, os espectadores – muitos deles inscritos, inclusive, na FDAC, apenas consomem tais obras de arte. Pôsteres, camisas, DVD’s. Baixam os filmes. Utilizam-se de frases de efeito, mas, ao tentar traduzir esta experiência para a realidade concreta, material que os cerca, silenciam. Assim, a reprodutibilidade técnica vai, pouco a pouco, apagando a autenticidade da crítica à sociedade capitalista. As crises econômicas, mesmo que se repitam, parecem estar distantes.

### 3. Discurso em funcionamento: montagem, intertítulos e crítica social

Durante as primeiras projeções filmicas, atribuídas à utilização do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, as imagens não eram compostas de som. Mas isso não equivale, de modo algum, a dizer que elas não produziam sentido. No final do século XIX, com o surgimento daquilo que veio a ser chamado de cinema nos dias de hoje, havia, na Europa, a figura do comentarista. O próprio diretor do filme ficava responsável por narrar o que estava sendo mostrado na tela. Essa prática induzia a interpretação das imagens e, conseqüentemente, influenciava na relação do sujeito com a língua e com a história. Mas, com o passar do tempo, o comentarista foi perdendo lugar para o acompanhamento musical, que procurava anular o barulho emitido pelo projetor e, assim, assegurar a atenção do público pela música (MANZANO, 2003).

A preocupação com a assimilação dos sentidos produzidos através do produto cinematográfico parecia não se justificar pelo formato dos filmes, pois eram produções curtas, muito diferentes das experiências de hoje. Certamente a presença de um compositor, emitindo notas musicais em sintonia com as imagens, por sua vez, também se constituiu como uma forma de interferência na interpretação da mensagem filmica, decorrente do ato de assistir filme. O som emitido pelos músicos, enquanto estava sendo rodada a cena, não ajudava apenas a disfarçar as imperfeições das primeiras obras cinematográficas, mas emprestava mais emoção às atuações das personagens, dando-lhes nuances que lhes pareciam próprias e singulares.

Essa dinâmica é claramente encontrada nas obras de Chaplin, nas quais a junção entre música e imagem reflete-se na mudança das cenas, criando novos tipos de sonorização. No filme *Luzes da Cidade*, os momentos de agitação que *o vagabundo* (miserável/sdr3) passa em companhia do *milionário bêbado* cedem espaço rapidamente à melancolia do encontro com a *florista cega* (trabalhador/sdr1), que vivia em difíceis condições financeiras. Sensação que se modifica, outra vez, quando *o vagabundo* sai para procurar emprego, com a intenção de ajudar a moça, e acaba como pugilista em uma academia de boxe. Para Manzano, “o som, nesse caso, acentuaria o papel desempenhado pelo *close-up* e pela montagem/decupagem (entendidos como elementos poderosos e específicos do cinema)” (MANZANO, op. cit., p. 35).

Segundo Eisenstein, “a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante”, sobretudo no que diz respeito à produção de sentido (EISENSTEIN, 2002. p. 16). Dito de outra forma, “o menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é a montagem”



(EISENSTEIN, op. cit., p. 17). Sendo assim, é importante ressaltar que os impactos visuais e sonoros encontrados no filme *Luzes da Cidade* provocam sensações distintas no espectador. Isso ocorre, em parte, devido à utilização dos intertítulos narrativos e de fala, os quais, respectivamente, indicam as mudanças de cenário e acentuam os diálogos travados através da pantomima. A trilha sonora acompanha o ritmo dessas mudanças e atinge diferentes tonalidades, ressaltando a intensidade das relações vividas entre as personagens. Estas, por sua vez, manifestam-se através das condições de produção do discurso.

Para exemplificar tais situações, poder-se-ia usar como referência várias cenas do filme. Porém, optamos por tomar como base aquelas que apontem para o conjunto das sdrs propostas, ou seja, as que são representativas do discurso das três posições-sujeito, representadas, na análise, pelos três sujeitos-personagens e que apresentam a regularidade de saberes de uma prática discursiva: do trabalhador, do milionário e do miserável. Assim sendo, ressaltamos o momento em que *o vagabundo* conhece a *florista cega*. Esta é uma das cenas mais marcantes de *Luzes da Cidade* e ilustra a importância da utilização do intertítulo de fala, não só na montagem do filme, para impactar o espectador, mas também no plano do discurso. O impacto sensorial da cena se dá pela invisibilidade com a qual o trabalhador (sdr 1) e o miserável (sdr 3) são tratados pelo capitalista (sdr 2) ao longo de toda a narrativa. Vale ressaltar que os dois primeiros se inscrevem na FDAC; já o segundo está inscrito em uma formação discursiva representativa dos saberes capitalistas (FDC).

Chama atenção, nessa cena em particular, o fato de que, embora ambos tenham sido ignorados pelo capitalista, inexistente a possibilidade de reconhecimento mútuo entre os que estão à margem da sociedade. A *florista cega*, ignorada por um potencial comprador de sua mercadoria, resigna-se a sua condição. Ela não enxerga o olhar lançado pelo seu par – *o vagabundo* –, que, mesmo assumindo uma posição romanceada na trama do filme, retoma um já-dito próprio da perspectiva marxista do século XIX, em que o lumpemproletariado era convocado a organizar-se em classe e unir-se na busca da transformação do modo de produção. Percebemos, com isso, que, embora estejam inscritos em uma mesma formação discursiva – a FDAC –, os sujeitos das sdrs 1 e 3, ao ocuparem posições-sujeito distintas, não conseguem cumprir sua vocação histórica. Essa impossibilidade se dá na medida da ilusão de um arrefecimento do embate de classes, ocasionado pela contra identificação do sujeito miserável (sdr 3) com a FDAC na medida em que se aproxima da representação do sujeito capitalista (sdr 2), inscrito na FDC.

O assujeitamento do trabalhador e a luta pela sobrevivência do miserável só encontram sintonia no desfecho de *Luzes da Cidade*, momento no qual *o vagabundo*, enfim, consegue dar auxílio financeiro à *florista cega*. O dinheiro – doado pelo *milionário bêbado* como pagamento pela companhia e apoio prestado nos momentos de crise pessoal – é utilizado na cura da *florista cega*. Mas vale ressaltar que, ao recobrar a consciência, o capitalista diz não se lembrar de ter realizado tal doação, colocando a polícia no encalço do miserável. Assim, compreendemos a relação de alteridade que se estabelece entre as três personagens, pois cada um interfere na constituição do outro enquanto sujeito. Essa compreensão é possível por meio da historicidade e da categoria de análise da memória discursiva<sup>6</sup>, uma vez que as representações discursivas que

---

<sup>6</sup> Memória discursiva, em AD, é aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os pré-construídos, os elementos citados e relatados, os discursos

emergem através das imagens em movimento já ocupam um lugar social em outras situações históricas.

Nesse sentido, identificamos não apenas o sujeito-personagem miserável (sdr 3) operando como o bom sujeito da FDAC, mas também o sujeito-personagem trabalhador enquanto mau sujeito, pois, embora este último esteja inscrito na mesma formação discursiva do primeiro, submete-se à ordem do capital, entrando em conflito com a forma-sujeito própria de *o vagabundo*. O miserável (sdr 3), em sua prática, jamais se mostra assujeitado à formação discursiva da ideologia capitalista. Ao contrário, pois, em sua condição de não assalariado, o sujeito-personagem acaba por representar as contradições inerentes ao modelo econômico vigente, que estava em colapso naquele período.

A relação que se estabelece entre *o vagabundo* (sdr 3) e *o milionário bêbado* (sdr 2) é, por conseguinte, representativa da luta de classes. Após *o vagabundo* conhecer *o milionário bêbado* e salvá-lo do suicídio, os dois supostamente tornam-se amigos e vão juntos para uma festa. Ao retornarem, *o vagabundo* leva *o milionário bêbado* para casa e, através da utilização do intertítulo de fala, acionado por intermédio do interdiscurso, diz ao seu novo companheiro que gosta muito do seu carro, no que obtém como resposta a “doação” do mesmo. O diálogo mostra-se possível pela utilização do intertítulo de fala na montagem da cena, mas observamos que, mesmo se não houvesse a utilização desse recurso, seria completamente cognoscível o resultado da pantomima.<sup>7</sup> Isso ocorre porque a produção de sentido se dá no processo discursivo e não na imitação. Esse procedimento é parte constitutiva do discurso das personagens, mas não é o único elemento de referência presente nas cenas.

Conforme a regularidade das práticas discursivas da produção fílmica demonstra, *o milionário bêbado* – a exemplo do recorte de classe feito pela elite norte-americana na década de 1930 – não reconhecia *o vagabundo* como seu amigo sempre que recobrava a consciência; pelo contrário, o tratava com desprezo. Porém, ao estar entorpecido, o capitalista (sdr 2) mostrava-se feliz ao encontrar o miserável (sdr 3) na rua, tanto que o convidava para ir até a sua mansão ou para saírem juntos, sem aparentemente preocupar-se com o que outros de sua mesma classe social iriam pensar.

Atitude retratada de forma cômica, mas que realça a diferença social entre aqueles que estavam desempregados e, portanto, agonizavam em todos os setores da vida privada, até mesmo nas relações afetivas e, de outro lado, os representantes das classes abastadas, que, mesmo tendo todo o dinheiro desejado, não controlavam seus ímpetos suicidas ao serem rejeitados por um amor. A diferença de classes que se evidencia através do discurso do filme produz um sentido coletivo à transmissão da mensagem, pois a técnica da montagem das cenas e a escolha dos planos estão entrelaçados com elementos sociais e políticos, os quais, ao se apresentarem em sequência, permitem evidenciar a manifestação da ideologia proletária em contraposição à formação social própria do modo de produção capitalista.

A montagem, nesse sentido, representa o conflito. Já o plano passa a ser entendido como uma manifestação discursiva da divergência entre os interlocutores. E, finalmente, o conflito dentro do plano é tratado como uma montagem em potencial.

---

transversos etc. (PÊCHEUX, 1999, p.52).

<sup>7</sup> Trata-se da representação gestual, que inclui o uso de expressões faciais, pela qual se demonstram ideias através da mímica. É um recurso muito utilizado no teatro e na dança.

Essa perspectiva sobre o processo em questão toma como referência a dinâmica da montagem apresentada por Eisenstein que, deslocada para o plano discursivo, pode ser entendida como o impulso capaz de permitir o funcionamento de todo o filme. O autor atenta para os resultados das experiências visuais inter-relacionadas, sejam através de combinações exatas ou de composições imprevistas pela natureza,

a aparente arbitrariedade do tema, em sua relação com o *status quo* da natureza, é muito menos arbitrária do que parece. A ordem final é inevitavelmente determinada, consciente ou inconscientemente, pelas premissas sociais do realizador da composição cinematográfica. Sua tendência de classe é a base do que parece ser uma relação cinematográfica arbitrária com o objeto que se coloca, ou se encontra, diante da câmera (EISENSTEIN, op. cit., p.15-16).

O próprio ator e diretor, Charles Chaplin, em sua atividade artística, assume seu local de inscrição na FDAC e, na sua prática cultural e política, deixa emergir a crítica direcionada às relações de propriedade que fundamentavam a existência da burguesia e de sua consequente dominação. Assim, entendemos que as condições de produção, nas quais se materializam o discurso, podem ser evidenciadas tanto na montagem das cenas quanto na utilização dos intertítulos de fala, os quais, em grande parte, reforçam a crítica ao modelo econômico responsável por determinar as relações sociais vigentes naquele período.

A crítica à lógica de mercado, ainda atual, retorna no filme como parte constitutiva do seu dizer. Conforme explicam Marx e Engels (2001, p. 35), “com a extensão do maquinismo e da visão do trabalho, o trabalho perdeu todo caráter de autonomia e, assim, todo atrativo para o operário. Este torna-se um simples acessório para a máquina”. Tais relações de produção mostram-se presentes no funcionamento discursivo do filme; não apenas na relação de alteridade estabelecida entre as personagens, mas na própria leitura audiovisual. O trabalhador (sdr 1) ocupa uma posição-sujeito marcada pelo gesto de limitar-se em perseguir apenas os meios dos quais necessita para sobreviver e, com sorte, reproduzir-se. É exatamente sob tais condições imediatas de produção que a florista cega trava sua luta diária para manter-se. “Ora o preço de uma mercadoria – e, portanto, também do trabalho – é igual a seus custos de produção” (op. cit., p. 35).

Do ponto de vista do materialismo histórico, podemos afirmar que a industrialização confere à atividade profissional de florista uma colocação desigual no mercado de trabalho. À margem das profissões cujo fim último é o lucro para o capitalista, a personagem que ocupa tal posição-sujeito se encontra em uma situação de assujeitamento. “Quanto menos habilidade e força física o trabalho manual requer, mais a indústria moderna desenvolve-se, mais o trabalho dos homens é desalojado pelo das mulheres e das crianças” (p. 36). Todas as classes da população costumavam ser recrutadas para os serviços nas fábricas. Estar exercendo uma atividade autônoma – longe da exploração direta do capitalista – não assegurava nenhuma ruptura com a lógica da sociedade capitalista; pelo contrário, representava – com ainda hoje representa o trabalho informal – uma exploração ainda maior, mesmo que silenciosa, sem padrões claramente definidos, mas com total submissão à dinâmica das relações sociais inerentes à sociedade de mercado.

#### 4. A função política da obra de arte no discurso de *Luzes da Cidade*

Considerando que os fenômenos históricos, artísticos e culturais fazem parte do interdiscurso<sup>8</sup>, é possível compreender a emergência do filme enquanto elemento capaz de mobilizar as massas e trabalhar na transformação da sociedade. Mesmo que a comunicação – e, neste caso específico, o cinema – possa ser compreendida como um aparelho ideológico de Estado (AIE), tal qual concebido por Althusser (ALTHUSSER, 1996. p. 105-142), torna-se preciso considerar o que diz Pêcheux a respeito dos referidos aparelhos, os quais, na perspectiva da teoria discursiva, “constituem, simultânea e contraditoriamente, o lugar e as condições ideológicas da transformação das relações de produção” (PÊCHEUX, op. cit., p. 131).

Ao serem entendidos não apenas como meros instrumentos da classe dominante, os AIE e, no caso em análise, o cinema mudo, passam a operar como espaços propícios para que a luta de classes aconteça. Tal caráter – social e transformador – foi pensado por Benjamin no estudo do que ele chamava de “tendências evolutivas da arte”.<sup>9</sup> Esse autor foi responsável por identificar o potencial libertador das produções artísticas. Nessa perspectiva, as criações são vistas como locais em que o sujeito pode tomar consciência de sua condição histórica e, assim, perceber o conflito entre as forças materiais e as relações sociais, ambas inseridas no processo de produção. Trata-se de um fenômeno que pode ser utilizado na compreensão do funcionamento discursivo do filme *Luzes da Cidade*. O cinema, se refletido a partir da perspectiva da práxis política da arte, torna-se um elemento transformador ao condenar as desigualdades e promover, no limite da tomada de posição do sujeito, a inscrição em uma formação discursiva que esteja interessada na libertação da consciência humana ante a exploração capitalista.

Pensando especificamente no cinema, Benjamin considera que a obra de arte “surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte ao ser filmado” (BENJAMIN, op. cit., p. 178). Para esse autor, os acontecimentos reproduzidos no filme são considerados não artísticos e determinam-se a partir da forma como o ator desempenha o seu papel. Não obstante, ao deslocar esse conceito para o plano discursivo, pode-se dizer que o acontecimento histórico e enunciativo, decorrente da crítica promovida por Chaplin em *Luzes da Cidade*, possibilita a constituição da chamada FDAC, reconfigurando a noção de espaço-tempo em análise.

Ainda hoje, passadas mais de oito décadas do lançamento do filme, o discurso de Chaplin mostra-se atual. O sujeito-espectador, ao poder identificar-se com a representação da personagem principal, *o vagabundo*, aumenta as expectativas do impacto sócio artístico da obra cinematográfica, movida pela reprodutibilidade técnica. As ações executadas pelas personagens diferenciam-se muito, mas é notório que o discurso de *o vagabundo* opera como porta-voz das angústias da classe

---

<sup>8</sup> Interdiscurso é “todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos”, ou seja, é necessário que um dizer já dito por outro sujeito se apague na memória (caia no anonimato, seja esquecido) para que em minhas palavras ele faça sentido. (ORLANDI, 1999, p. 34)

<sup>9</sup> Para Benjamin, “a dialética dessas tendências não é menos visível na superestrutura que na economia. Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político”. Ainda segundo o autor, “elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1994. p. 166).

lumpemproletária. Dessa forma, o discurso anticapitalista do grande contingente de desempregados norte-americanos, que enfrentou a pior crise econômica da história, dá uma resposta romântica e bem-humorada às forças políticas responsáveis pela recessão. Entendemos, com isso, que o artista não apenas afirma a sua humanidade diante do aparelho, por meio da inscrição consciente na FDAC, mas também coloca o próprio aparelho a serviço da luta de classes.

Em nosso entendimento, o sujeito-espectador só pode produzir um efeito de alteridade em relação ao intérprete na medida em que aflora sua consciência política. Tal movimento é responsável por despertar as classes oprimidas para o seu papel histórico, pois, ao mediatizar as relações sociais através do choque de imagens, provocado pela montagem, faz emergir, pela ironia, as antigas relações sociais de exploração.

De acordo com Eisenstein, “a cena nos atinge através de uma combinação de bem escolhidos ‘primeiros planos’, e pela imagem incomumente tangível que surge de sua justaposição” (EISENSTEIN, 2002. p. 53). Ainda segundo este autor, “nestas poucas linhas descritivas, os diferentes planos – os ‘elementos de montagem’ - atingem literalmente todos os sentidos –, exceto, talvez, o paladar, que, porém, está presente de forma implícita” (ibidem).

Não é intenção, neste artigo, discorrermos minuciosamente sobre as técnicas de montagem, mas é preciso reconhecer que o funcionamento discursivo de *Luzes da Cidade* passa, inevitavelmente, pela compreensão de que a produção de sentidos entre os interlocutores tem como efeito de início o processo de formatação fílmica.

Evidencia-se, assim, a importância da construção e composição cinematográfica, sob a perspectiva tanto do conteúdo dos planos isolados, quanto da justaposição desses, pois permitem compreender o funcionamento discursivo da mensagem ideológica presente na obra como um todo. Por fim, salientamos que, uma vez inscrito na FDAC, o sujeito-espectador assume, em potencial, uma posição crítica frente à realidade econômica, cultural e política independentemente de onde viva, pois a linguagem do cinema mudo é universal e intemporal, como se pretende também que seja a luta da classe trabalhadora tomada pela via discursiva.

## 5. Considerações finais

Não é por acaso que, em 1848, ao lançarem o Manifesto do Partido Comunista, Marx e Engels ressaltavam que a história da sociedade, em qualquer tempo, será sempre a história da luta de classes. Visões de uma propalada pós-modernidade, incentivadoras de um suposto fim das ideologias, não apagam as desigualdades sociais e os efeitos de crises políticas e econômicas que se alastram por todos os países, incluindo também as grandes potências europeias que aderiram à lógica de mercado. O filme *Luzes da Cidade* mostra-se ainda hoje atual. Como atual é o discurso de artistas, políticos e intelectuais que ousam questionar a exclusão e a pobreza decorrentes de um modo de produção voltado aos interesses dessa entidade abstrata que se convencionou chamar de mercado. Retratar esses fenômenos, a partir da perspectiva proposta, permite compreender um pouco mais estas relações e, além disso, possibilita vislumbrá-las no âmbito discursivo, assimilando aspectos relativos à técnica de montagem das cenas e às possíveis interpretações decorrentes de tais práticas.



A escolha dos autores aqui trabalhados demonstra uma afinidade ideológica com os conceitos apresentados, porém, não se limita a descrevê-los meticulosamente ou ater-se a eles de forma cansativa, correndo o risco de não avançar na discussão proposta. Sabe-se da complexidade de alguns desses termos, mas também da necessidade de enfatizar a produção de sentido contida nas manifestações artísticas, pois compreendemos a utilização da técnica sob o viés ideológico; isto é, a práxis, assim como o discurso, não é isenta de determinação ideológica.

Em tempos como os de hoje, sobretudo no Brasil, onde vemos crescer a intolerância e condenação ao pensamento crítico, compreender a prática discursiva de obras de arte como o filme *Luzes da Cidade*, de Charles Chaplin, é extremamente necessário. A ideologia política de classes está cada vez mais presente. Transformar a própria crítica ao capital em mercadoria não costuma ser um problema para a sociedade de consumo. Perde-se a singularidade do ofício de ator. Desestabilizam-se os sentidos. Provocam-se lapsos que remetem a um entendimento equivocado sobre o fazer fílmico do cinema mudo. No capitalismo contemporâneo, sobretudo no contexto brasileiro, pouco importa o caráter latente da crítica à falência desse modo de produção. As crises são tratadas como resultado de fenômenos políticos e não o contrário. Dá-se um valor meramente monetário à produção artística, retirando-se sua aura, sua singularidade, seu sentido revolucionário.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAGA, Diego Vieira. *Representações do tempo na publicidade de relógios de pulso*: uma análise discursiva. 2013. Dissertação. Universidade Católica de Pelotas, Programa de Pós-graduação em Letras, Pelotas, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite a Filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político*: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2002.
- \_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer, 1920. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 11-75.
- HUNT, Emery; SHERMAN, Howard. *História do pensamento econômico*: uma perspectiva crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- LUZES da cidade. Direção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin – vagabundo; Virginia Cherrill – florista cega; Harry Myers – milionário excêntrico. 83 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cHwtpV5SiPc> >. Acesso em: 19 dez. 2016.
- MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-imagem no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2005.



ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. Tradução de José Horta Nunes. In *Papel da Memória*. ACHARD, Pierre...[et al]. Campinas, SP: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 2. ed., São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

QUEVEDO, Marchiori Quadrado de. *Do gesto de reparar a(à) gestão dos sentidos*. Um exercício de análise da imagem com base na Análise de Discurso. Dissertação.

Universidade Católica de Pelotas, Programa de Pós-graduação em Letras, Pelotas, 2012.