

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
LETRAS – PORTUGUÊS

KEN AARÃ GONÇALVES DA MAIA

BARBEIRO JUDEU & ADENOID HYNKEL: UMA (RE)CONSTRUÇÃO DISCURSIVA
EM O GRANDE DITADOR

CURITIBA

2021

KEN AARÃ GONÇALVES DA MAIA

**BARBEIRO JUDEU & ADENOID HYNKEL: UMA (RE)CONSTRUÇÃO
DISCURSIVA EM *O GRANDE DITADOR***

Trabalho de Conclusão de curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Letras Português, do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador(a): Prof. Dr. Evandro de Melo Catelão

CURITIBA

2021



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Curitiba



FOLHA DE APROVAÇÃO

KEN AARÃ GONÇALVES DA MAIA

**BARBEIRO JUDEU & ADENOID HYNKEL: UMA (RE)CONSTRUÇÃO DISCURSIVA
EM O GRANDE DITADOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do título de licenciado em Letras Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), na área de Letras.

Data de aprovação: 26 de agosto de 2021.

Prof. Evandro de Melo Catelão, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profa. Luciana Pereira da Silva, Doutorado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Rafael Lima de Oliveira, Mestrado – Universidade Federal do Ceará

Prof. Evandro de Melo Catelão, Doutorado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(responsável pelo TCC)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 08/07/2021.

A folha de aprovação assinada encontra-se na Secretaria do curso.

Ao Kleyton.
Não seria, se não fosse por ele.

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas a quem agradecer pela companhia na caminhada de vida e na trabalhosa caminhada acadêmica. Como de praxe, sempre sou grato a Deus, por me permitir ter oportunidades que muitos outros não encontram, e também por me cercar das pessoas certas. À universidade pública, por seu ensino gratuito e de qualidade, que ajuda constantemente a construir meu eu profissional e a aperfeiçoar meu eu social. Aos professores envolvidos nesse processo, a quem vejo como exemplos a serem seguidos.

Mais especificamente, sou grato aos amigos de dentro e de fora da UTFPR, sejam de longe ou de perto, que, felizmente, são muitos para serem todos citados. Sou grato ao meu irmão, minhas irmãs e aos meus sobrinhos, que, por toda a vida, foram e seguem sendo motivos para eu seguir em frente e persistir. Ao Diego, que tanta confiança deposita em mim.

Em termos acadêmicos, agradeço principalmente ao professor Evandro Catelão, por aceitar ser meu orientador e, de fato, me orientar neste trabalho do qual tanto me orgulho. Em termos afetivos e pessoais, sou grato à minha mãe, Silvia, por despertar em mim a paixão pela leitura já desde a infância e, principalmente, a paixão pela obra de Charles Chaplin: se as coisas fossem diferentes disso, este trabalho certamente não seria o mesmo. À minha mãe, sou grato também por toda sua história de vida que tanto inspira e orgulha a mim e aos meus irmãos. De fato, a Silvia fez o melhor que pode com o pouco que possuía.

Por último, sou grato àquele que mais me incentivou (e quase obrigou) a entrar no curso de Letras - Português, naquele meu período de vida. Infelizmente, ele não está aqui, fisicamente, para me ver concluir essa jornada que tanto me satisfaz, mas eu sei o quanto sou grato por sua insistência e sei o quanto ele estaria feliz por me ver finalizar essa fase.

Que, na minha trajetória profissional e de vida, eu consiga fazer jus ao apoio de todos.

Meu mais sincero “Obrigado!”.

O ódio dos homens passará,
e os ditadores morrerão.
E o poder que eles tomaram do povo
retornará ao povo.

[...]

Vamos lutar por um mundo de razão.

Um mundo em que a ciência e o
progresso levarão à felicidade de
todos.

(Charles Chaplin, 1940).

RESUMO

MAIA, Ken Aarã Gonçalves da. **Barbeiro Judeu & Adenoid Hynkel**: uma (re)construção discursiva em *O Grande Ditador*. 2021. Trabalho de Conclusão do Curso Letras - Português - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

Inspirados em teorias que abordam a argumentação em diferentes modalidades textuais (ADAM, 2011; AMOSSY, 2008; 2017); além de aspectos da Retórica e da Nova Retórica (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996), tomamos como ponto de partida que todo discurso visa a, de alguma maneira, influenciar seu interlocutor. Nessa perspectiva, o presente trabalho busca estabelecer como Charles Chaplin elaborou a imagem da sociedade judia e de Adolf Hitler, durante o período entre Guerras Mundiais, representados, respectivamente, na imagem do Barbeiro e do ditador Adenoid Hynkel, trazendo dados de descrição de aspectos do *ethos* no filme *O Grande Ditador*, de 1940. A construção do *ethos*, uma imagem que o orador faz de si mesmo, deve sempre ser condizente com a maneira pela qual o enunciador busca influenciar seu interlocutor, na tentativa de despertar determinadas emoções (AMOSSY, 2008). Baseado nisso, este trabalho faz uma análise do filme por meio de suas duas personagens principais que, apesar de interpretadas pelo mesmo ator, apresentam claras distinções ideológicas entre si, levando a diferentes posicionamentos. Para a discussão, utiliza-se, além da noção de *ethos*, o processo de esquematização discursiva, a fim de compreender parte dos sentidos gerados no momento de divulgação do filme, e também da noção de valor, de descrever e de discutir os tipos de emoções despertadas pelo filme.

Palavras-chave: Argumentação. Esquematização discursiva. *O Grande Ditador*. *Ethos*.

ABSTRACT

MAIA, Ken Aarã Gonçalves da. **Jewish Barber & Adenoid Hynkel: a discursive (re)building in *The Great Dictator***. 2021. Trabalho de Conclusão do Curso Letras - Português - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

Inspired by theories that address argumentation in different textual modalities (ADAM, 2011; AMOSSY, 2008; 2017; in addition to aspects of Rhetoric and New Rhetoric, PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996), we take as a starting point that every discourse aims, in some way, to influence its interlocutor. In this perspective, the present work seeks to establish how Charles Chaplin elaborated the image of Jewish society and Adolf Hitler, throughout the period between the World Wars, represented, respectively, in the image of the Barber and the dictator Adenoid Hynkel, bringing data describing aspects of the ethos in the 1940 film "The Great Dictator". The construction of ethos, an image that the speaker makes of himself, must always be consistent with a way in which the speaker seeks to lead his interlocutor, in an attempt to arouse certain emotions (AMOSSY, 2008). Based on this, this work makes an analysis of the movie through its two main characters that, despite being interpreted by the same actor, present clear ideological distinctions among themselves, leading to different positions. For the discussion, in addition to the notion of ethos, the process of discursive schematizing is used, in order to understand the part of the meanings generated when the movie is released, and also the notion of value, of and to discuss the types of emotions aroused by the movie.

Key words: Argumentation. Discursive schematization. The great dictator. Ethos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----------|
| Figura 1- Esquema representando os níveis das análises textual e discursiva | 14 |
| Figura 2 - Créditos iniciais..... | 31 |
| Figura 3 - Continuação dos créditos iniciais | 31 |
| Figura 4 - Contextualização temporal do enredo | 32 |
| Figura 5 - O retorno do Barbeiro à sua antiga vida | 39 |
| Figura 6 - O reencontro do Barbeiro com Schultz, antigo colega de batalha | 40 |
| Figura 7 - Captura do discurso final | 42 |
| Figura 8 - Nota inicial | 43 |
| Figura 9 - "A Vênus de Hoje"..... | 45 |
| Figura 10 - "O Pensador de Amanhã"..... | 45 |
| Figura 11 - Hynkel dança com o globo terrestre | 46 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 PRODUÇÃO DE SENTIDOS E ESQUEMATIZAÇÃO DISCURSIVA | 12 |
| 3 PRESSUPOSTOS DE UMA ANÁLISE DA ARGUMENTAÇÃO NO DISCURSO . | 16 |
| 3.1 Acordo e Valor | 17 |
| 3.2 O <i>ethos</i> e as projeções do enunciador em um discurso | 19 |
| 4 METODOLOGIA DA PESQUISA..... | 22 |
| 4.1 Coleta e descrição do <i>corpus</i> | 23 |
| 4.1.1 Procedimentos de Coleta..... | 24 |
| 4.1.2 Enredo..... | 25 |
| 4.2 Procedimentos de análise do <i>corpus</i> | 27 |
| 5 ANÁLISE E DESCRIÇÃO DO CORPUS | 29 |
| 5.1 Sobre o processo de esquematização discursiva | 29 |
| 5.1.1 Parâmetros de Situação Sociodiscursiva (ação visada)..... | 30 |
| 5.1.2 Condições de Produção..... | 33 |
| 5.1.3 Condições de Recepção..... | 35 |
| 5.2 Sobre uma análise argumentativa..... | 36 |
| 5.2.1 A Imagem do Barbeiro Judeu | 37 |
| 5.2.2 A Imagem de Adenoid Hynkel | 43 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 51 |

1 INTRODUÇÃO

Em meio ao mundo polarizado e sofrendo com a Segunda Guerra Mundial, em 1940, o ator e cineasta Charles Chaplin lança um de seus mais famosos e comentados filmes, *O Grande Ditador*, que tinha como aparente objetivo satirizar Adolf Hitler, líder do movimento nazista que causou a guerra e disseminou preconceitos. Ciente das semelhanças que compartilhava com Hitler, e também de seu papel como formador de opinião, Chaplin parece tentar, além da sátira, conscientizar o espectador de que as excludentes ideias do ditador não deveriam ser levadas a sério. Nessa tentativa, Chaplin interpreta as duas personagens principais do filme, que, apesar de serem fisicamente idênticas, não poderiam ter posicionamentos ideológicos mais distintos: um barbeiro judeu e o próprio ditador nazista. Com essa simples comparação, Chaplin já demonstra uma quase ofensa a Adolf Hitler, não apenas o igualando, mas às vezes até o “rebaixando” ao nível de um dos grupos pelos quais ele mais demonstrava ódio. Assim, o filme é repleto de dados que nos levam a crer que o cineasta tinha o objetivo de desestabilizar (ou até ridicularizar) a imagem de Hitler, enquanto chefia de estado, perante a visão pública.

O presente trabalho, nesse sentido, busca descrever como Chaplin elaborou e apresentou uma versão das imagens da sociedade judia e de Adolf Hitler, durante o período pré-Segunda Guerra Mundial, representados, respectivamente, na imagem do Barbeiro e do ditador Adenoid Hynkel. Além disso, discorre sobre os possíveis valores utilizados por Chaplin, com foco principal na imagem de *ethos* de cada uma das personagens, discutindo as relações e dissonâncias entre elas. De forma complementar, utiliza-se também o processo de esquematização discursiva, idealizado por Adam (2008), em uma tentativa de resgatar sentidos no contexto de 1940, enquanto discurso, à época de seu lançamento.

Como parâmetros teóricos, inicialmente, no capítulo 1, a pesquisa apresenta a definição de esquematização discursiva, utilizando as noções apresentadas nos trabalhos de ADAM (2008) e de CATELÃO (2013), a fim de (re)construir o discurso (filme) levando em conta os fatores de situação sociodiscursiva e contexto de produção e de recepção. Já para nos situar no entendimento de *ethos*, no capítulo 2, são utilizadas, como pressuposto teórico, as noções desse conceito segundo a retórica (ARISTÓTELES, 2011) e a nova retórica (PERELMAN & OLBRECHTS-

TYTECA, 1996). Numa breve apresentação inicial do termo, a ser melhor especificado em outra seção do trabalho, o *ethos* é entendido como a imagem que o enunciador de um discurso projeta de si próprio, voluntariamente ou não, a fim de despertar determinadas emoções em outrem, o que pode se efetivar (ou não), dentre outros fatores determinantes, pelo uso de valores. Cabe ressaltar que essa noção não se restringe a um tipo discursivo específico, sendo utilizada inclusive como elemento estilístico no caso do *corpus* em questão. O capítulo 3 discorre sobre aspectos metodológicos, seguido do capítulo 4, que traz os dados de análise e discussão do filme.

2 PRODUÇÃO DE SENTIDOS E ESQUEMATIZAÇÃO DISCURSIVA

Catelão (2013) utiliza em sua tese o conceito de esquematização discursiva, desenvolvido primeiramente por Adam (2008), para reconstruir o universo discursivo em meio a cartas de suicídio. O autor utiliza-se do conceito que foi primeiramente desenvolvido por Adam como forma de reconstrução do discurso. Essa noção permite ao analista reconstruir um contexto de produção de uma obra/texto a partir de alguns pontos relacionados ao uso do texto como forma de interação.

O conceito, proveniente de Jean-Blaise Grize, leva em consideração as particularidades discursivas do texto¹ (conteúdo) e de sua materialidade (formato), e parte do princípio que toda atividade discursiva tem sua origem em uma esquematização, que alia o enunciado, simultaneamente, tanto como processo quanto como resultado. O motivo da substantivação do verbo ‘esquematizar’ seria exatamente porque os termos ‘enunciado’ e ‘enunciação’, isoladamente, separam o duplo sentido de um objeto, que também não é comportado suficientemente pelos conceitos de ‘texto’ e de ‘discurso’ (ADAM, 2008, *apud* CATELÃO, 2013). Isso significa dizer que o termo ‘esquematização’, sozinho, dá conta da ação desempenhada pelo autor de um discurso (objetivo) que, enquanto ser social, constrói uma imagem de si (processo). A esquematização contribui também na reconstrução do contexto da recepção imaginado (resultado), sempre de acordo com a memória intertextual/interdiscursiva do enunciado em si e da expressão dialógica que o comporta. Tal processo é visto por Adam como um “articulador de campos como o linguístico da Análise do Discurso, ao da retórica, e ao da teoria da argumentação”, (CATELÃO, 2013, p. 56), pois nos permite estabelecer um elo entre o contexto de produção/composição do texto/discurso e a análise argumentativa (retórica) que se pretende realizar, inclusive neste trabalho.

A esquematização discursiva permite ainda (re)construir o discurso, em momento posterior ao de sua produção, por meio de uma análise de três fatores fundamentais: caracterização da situação sociodiscursiva, condição de produção e condição de recepção do texto/discurso. Isso é feito numa tentativa de se aproximar das ideias que o locutor/enunciador quis transmitir, sempre tendo em conta que todo

¹ Aqui, se diz “texto” não apenas como aquele material escrito, mas como qualquer tipo de discurso, inclusive os visuais e/ou oralizados.

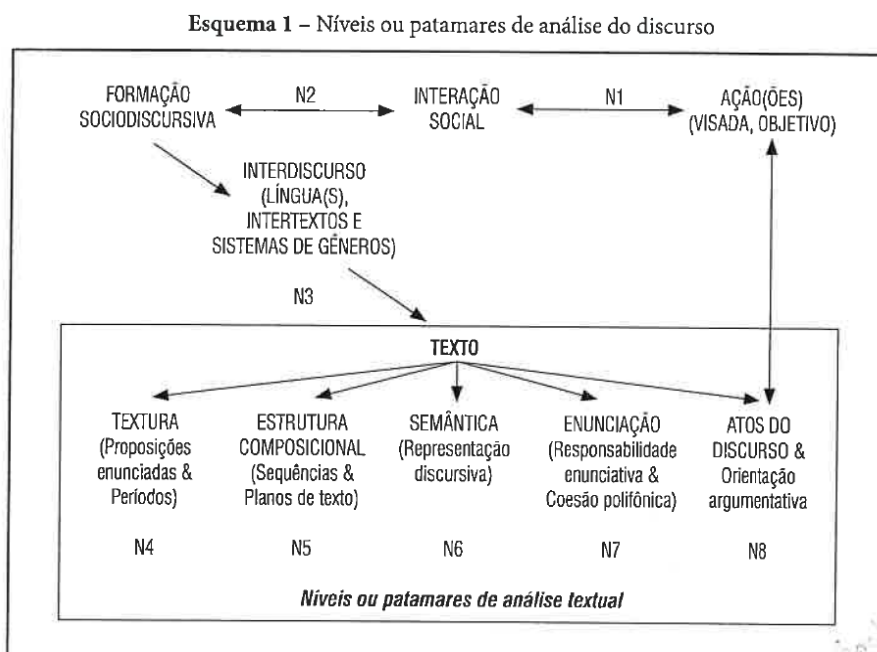
discurso, por ser uma visão falível da realidade, possui diferentes possibilidades de interpretação.

O fato de um mesmo texto possuir diversas interpretações e reedições tem base em seu cotexto (repetições e retomadas que acontecem internamente no texto) e em seu contexto (aqui, visto como os fatores externos ao texto, que permitem que determinada enunciação possibilite a emergência de outros enunciados). Isso faz com que a um mesmo texto/discurso sejam possíveis diferentes esquematizações (possibilidades de sentidos), por conta de suas condições no ato de sua recepção e das condições no ato de sua produção. A esquematização discursiva é considerada um processo por ser composta de movimentos argumentativos complexos que preparam e conduzem o movimento argumentativo.

Além disso, por apresentar traços de um microuniverso que compõe todo o discurso, a esquematização descreve nada mais do que uma realidade escolhida pelo enunciador, por se apoiar não em conceitos 'verdadeiros', mas sim sobre noções, o que pode levar a imprecisões, uma vez que cada interpretação que se dá a um mesmo discurso diz respeito, muitas vezes, ao seu momento de recepção (análise) (ADAM, 2008, *apud* CATELÃO, 2013). Para o presente trabalho, isso significa dizer que visualizamos, em parte, o *corpus* com o olhar de hoje, com os conceitos que estão disponíveis e as pistas relacionadas aos pontos de referência presentes, contudo, o trabalho foca majoritariamente na época de lançamento e divulgação do filme.

Considerando as particularidades (materiais e de conteúdo) do texto a ser analisado, este estudo se fixa ainda em três parâmetros que comportam um entremeio entre o que é composicional e o que é discursivo: os parâmetros da situação sociodiscursiva em questão; os parâmetros das condições de produção (lugar e tempo); e as condições de recepção do discurso (alocutário/auditório/pathos). Esses três elementos são também participantes do que se expressa no esquema 1, nos níveis N1 (ação visada), N6 (representação discursiva) e N7 (ponto de vista). Dessa forma, delimitamos um percurso textual/discursivo nos limites da análise textual dos discursos (ATD) proposta por Adam (2011).

Figura 1- Esquema representando os níveis das análises textual e discursiva



Fonte: Adam (2019, p. 35)

Pela ATD, Adam (2008; 2011; 2019) defende a necessidade de se considerar nas análises a presença de duas imagens no discurso: o locutor, sujeito no mundo (orador); e sua imagem de si construída no discurso, o *ethos*, ligada ao termo enunciador. Essa é uma distinção importante no trabalho pois acaba por delimitar no contexto de produção índices que marcam a responsabilidade pelo que é dito, ou seja, o locutor pode assumir/imputar um dizer e/ou representar uma imagem que não é sua (princípios e objetivos particulares construídos culturalmente), (não) assumindo sua própria visão de mundo, do objeto de discurso e, nesses limites, orientando argumentativamente o texto/discurso pelo que é esperado por seu auditório/interlocutor.

Destacamos que as potencialidades enunciativas serão reconstruídas pelo interlocutor/coenunciador (leitor, ouvinte, espectador) de acordo com sua própria memória discursiva, podendo concordar ou confrontar com as imagens que o locutor/enunciador construiu. Em resumo, pela esquematização podemos ter o discurso tanto como processo (quando construído pelo enunciador) quanto como resultado (quando reconstruído pelo interlocutor/coenunciador).

Para a análise, adotaremos os critérios estabelecidos anteriormente tratando da reconstrução da situação sociodiscursiva, da observação das condições de

produção do filme (dando destaque aos valores que são acionados pelo locutor/enunciador para a construção das personagens) e das condições de recepção que se relacionam aos efeitos retóricos que a obra pode atingir no interlocutor/coenunciador.

3 PRESSUPOSTOS DE UMA ANÁLISE DA ARGUMENTAÇÃO NO DISCURSO

Ao se falar sobre a argumentação, é muito comum que seja feita uma retomada da retórica de Aristóteles. Amossy (2018), em sua Teoria da Argumentação no Discurso (TAD), faz esse paralelo ao propor que, nos estudos de análise do discurso, sejam incluídos também os trabalhos sobre a argumentação.

Nesse sentido, nessa base teórica são incluídos os conceitos da retórica e da nova retórica, que trazem uma farta rede conceitual para os estudos discursivo/argumentativos. Segundo Amossy (2018), apesar da demasiada ênfase que os estudos sobre a retórica deram, ao longo do tempo, ao *elocutio* (“arte do bem-dizer”², os procedimentos oratórios, o estilo), mais recentemente, no século XX, houve uma espécie de reparação, quando Perelman apresentou a sua nova retórica, lançando aos estudos da argumentação uma visão mais ampla aos demais procedimentos “que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que são apresentadas ao seu assentimento” (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1970 *apud* Amossy, 2018, p.21).

Tomando a retórica clássica como ponto de partida, a nova retórica, de Perelman, estabelece, em linhas gerais, que os discursos buscam construir com seu auditório pontos em comum (previamente estabelecidos ou não), ou seja, busca-se por um acordo. Para os autores, esse acordo pode se dar (ou não) através das premissas explícitas, de ligações particulares utilizadas pelo enunciador, ou outros aspectos semelhantes. Contudo, têm valor argumentativo por si só as próprias premissas utilizadas e também suas construções.

Como aponta Amossy (2018), para que um discurso seja efetivo aos olhos da nova retórica no sentido de se realizar um acordo, o orador é obrigado a se adequar ao auditório, que participa efetivamente da troca dialógica mesmo quando não toma a palavra (AMOSSY, 2018) – ponte que pode ser estabelecida com a noção de condição de produção e recepção apresentada anteriormente (capítulo 2). Nesses limites, são suscitados os dois tipos de acordos que se pode estabelecer em um discurso, com o real ou com o preferível. O primeiro, acordo pelo real, se baseia no uso dos fatos, das verdades e das presunções de verdade. Trata-se de um tipo de técnica que tem como ponto de partida a compreensão geral de que “contra fatos não há argumentos”

² Essa ênfase a um único procedimento retórico causou uma perda ou grave diminuição de outros processos apresentados na disciplina clássica de Aristóteles, como o *inventio* (os materiais utilizados no discurso) e o *dispositio* (organização dos materiais).

(orientação argumentativa), o que traria, então, maiores chances de o acordo ser estabelecido; é por isso que se considera o acordo com o real próprio a um auditório tomado como universal. Por outro lado, em direção diferente, tem-se o acordo com o preferível, que, por se estabelecer por meio de valores e de hierarquias de valores, seria menos propenso ao auditório universal, e direcionado ao que os autores entendem como um auditório particular (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996).

3.1 Acordo e Valor

A noção de acordo é importante ao trabalho, dado que a identificação desse tipo de construção/técnica mais geral pode permitir uma visualização do *corpus* sob uma análise preliminar de ação visada (apontada como N1, no esquema 1). A noção de acordo é, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), o ponto de partida de toda argumentação e tem como fórmula a construção/escolha de premissas (dados - argumentos) que vão guiar o discurso segundo o que seria preliminarmente admitido pelo auditório. Os objetos de acordo são, então, agrupados pelos autores em duas categorias: acordo com o real e acordo com o preferível. O acordo com o real compreende os fatos, as verdades e as presunções de verdade, já o acordo com o preferível compreende os valores, as hierarquias de valores e os lugares. Neste estudo, descreveremos com mais atenção esse segundo tipo de acordo.

A argumentação pelo preferível tem por base o uso de valores e, nesse sentido, é direcionada ao auditório dito particular. De modo geral, na busca pelo acordo, determinado auditório particular é convidado a engajar-se ao discurso por mobilização pelo orador dos valores que ele pode admitir, dependentes também da cultura e do meio social em que vive. Perelman (1997) aponta que são acordos contestáveis, mas que, por não serem alicerçados em verdades absolutas, podem não ser postos efetivamente em discussão, mas, quando muito, justificados e/ou contrariados. Trata-se, assim, de um campo de uso argumentativo mais subjetivo que o acordo com o real, o qual tem base fundamentada no científico, ou no que é creditado como verdade/fato universal.

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), na classe do preferível, valores representam a base da argumentação por motivarem o ouvinte a fazer certas escolhas (e não outras), ao ponto do que poderíamos considerá-los como mobilização mais comum de orientação argumentativa. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) dividem os

valores em universais (genéricos a todos), particulares (inseridos em contextos ou grupos de pessoas específicos), abstratos e concretos (a serem descritos mais à frente). Os valores também apresentam hierarquias entre si, introduzindo a uma ordenação do que é superior e do que é inferior. Por fim, os lugares representam “depósitos” classificatórios de argumentos provenientes da repetição e/ou do uso comum (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 1996). Acreditamos, particularmente, que o acordo com o preferível pode também ser usado a fim de reforçar ou enfraquecer os possíveis argumentos do oponente/auditório ou gerar adesão quando enfatizados no eixo das valorações. Seria também dele que partiria o uso das emoções no discurso, como aprofundaremos mais à frente, para nos referirmos aos lugares da qualidade.

No que se refere aos valores e a seu uso, ao longo da história, os discursos e o dualismo entre razão e emoção dominaram vários momentos da cena retórica. Perelman (1997) avalia essa relação entre o que o autor chama de ideal clássico e ideal romântico, nos quais os usos do lugar da quantidade e do lugar da qualidade seriam demarcados em duas linhas de raciocínio. Aos lugares da quantidade, tem-se vinculado o conceito de razão, no sentido de bem comum a todos, pois nas relações temporais, conceituais e/ou espaciais temos um privilégio do todo sobre a parte, e a predominância de valores tais como a universalidade, duração, eficácia e segurança. Os lugares de quantidade “permitem analisar e valorizar a justiça, avaliar o papel e a importância da lei e da convenção” (PERELMAN, 1997, p. 189), pois neles a verdade é concebida como o que deve ser aceito por todos, e o normal seria o que se apresenta com maior frequência e em benefício de um grupo maior.

Em paralelo, os lugares da qualidade exaltam, exatamente, o que é belo por ser único, raro e difícil; aqui, rejeita-se a verdade tida no consentimento e se enaltece uma verdade pessoal e individual. Os lugares da qualidade conferem um valor insubstituível ao que é exclusivo e de caráter único. Como exemplo, Perelman (1997) cita a história em que um grupo de damas tem a oportunidade única de salvar determinados órfãos: “Estarão todos mortos amanhã, se os abandonardes”, diz às damas o protetor dos órfãos. A situação na qual as damas se encontram, provavelmente, não mais se repetirá, e é por isso que a decisão que tomarem pode ser ou trágica ou bela, nas mesmas proporções, mas uma decisão que parte do individual, não do coletivo.

Os lugares de quantidade e os de qualidade possuem valores distintos entre si, sendo os de quantidade mais aproximados ao que o autor define como pensamento clássico (valores universais e abstratos, como o “bem” e o “justo”), enquanto os de qualidade têm relação com o chamado pensamento romântico (valores individuais e concretos, como a exaltação da superação e a obsessão pela morte). Entretanto, em dados momentos, essas noções podem se inter cruzar, e valores abstratos (do pensamento clássico) podem também ser usados como fundamento de certas noções ligadas ao posicionamento romântico: quando, por exemplo, priorizamos um dado do real em relação a outros, isso lhe garante importância e, de certo modo, torna-o único. No pensamento romântico essa importância também estaria na qualidade do argumento, enquanto no clássico estaria no bem de uma coletividade.

3.2 O *ethos* e as projeções do enunciatador em um discurso

Ao longo dos séculos, o conceito de *ethos* recebeu mais definições do que simplesmente a imagem de si no discurso. Apesar de essa ser uma definição-base, o conceito aparece atrelado a várias características no que se refere às correntes filosóficas e seus objetivos. Todas essas definições são úteis e pertinentes de acordo com a análise pretendida, no entanto, para o trabalho em questão, optamos em restringir-nos às noções apresentadas pela retórica. Considerando que o material a ser analisado é uma obra audiovisual disponível a um público geral, parte-se do conceito que apreende o *ethos* através de sua relação dialógica, com finalidade persuasiva e que faz uso não apenas de elementos linguísticos, mas também de fatores externos ao texto, que não é limitado exclusivamente ao material escrito. Acreditamos que a imagem de um eu discursivo se faz sempre relevante na busca por um acordo. Essa imagem não se dá por meio de uma descrição explícita e exata que o locutor faz de si próprio, mas sim é inerente ao seu discurso, podendo ser, até mesmo, inconsciente. Aliada à imagem do auditório e ao discurso (enquanto objeto), a imagem que o orador projeta de si próprio é utilizada como um meio de persuadir e fazer valer a tese que se defende.

A essa imagem de si chamamos *ethos* e, historicamente, o que a faz pertinente são os traços de caráter apresentados pelo enunciatador que, na busca pela persuasão, seriam mais importantes do que as palavras utilizadas. Amossy (2008) defende que no diálogo deve existir também um compartilhamento de crenças entre

o enunciador e seu auditório, pois sem tal compartilhamento, a adesão do auditório à tese do enunciador se faz comprometida, pela falta de um *doxa* comum (compartilhamento de pontos de vista). Amossy ainda aponta que a figura que o enunciador constrói de seu auditório não é efetiva e, por isso, deve-se distinguir quais figuras podem ser admitidas como reais e quais são puramente ficcionais.

Complementar ao que se discutiu anteriormente sobre acordo e valoração, o *ethos* construído não pode ser uma imagem totalmente única, mas deve ter alguma ligação com as crenças e representações conhecidas do auditório (contexto de recepção – capítulo 2 deste trabalho). Amossy alia essa noção ao conceito de estereotipagem, a que define como uma “operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente” (AMOSSY, 2008, p. 125), ou seja, a criação de uma personalidade relativamente conhecida, perpetuada por meio da mídia e outros setores diversos da sociedade, que se reproduz em pessoas de vida pública por meio de padrões socialmente convencionados. Para a autora, o estereótipo a que se recai a figura do orador permite que o raciocínio apurado por seu interlocutor o relacione com uma categoria e o associe à uma outra imagem, já estabelecida previamente em outrem; por conta disso, o orador não precisa construir seu *ethos* com detalhes explícitos de sua personalidade, dado que seu *ethos* vai, por si só, induzir o auditório a acreditar que o orador faz parte de determinado grupo social, e não de outro. Assim, a noção de valor se aplica bem.

Nesse sentido, a estereotipação auxilia na argumentação que se pretende realizar, mas não necessariamente vai garantir o estabelecimento da adesão de ideias entre os envolvidos. Vale dizer, porém, que a estereotipação não é propriamente uma verdade do enunciador, podendo esse utilizar específicos traços de personalidade puramente como uma estratégia de convencimento: se eu tento convencer meu auditório através da razão e da lógica, eu priorizo os argumentos concretos e baseados na estrutura do real, utilizando dados e fontes irrefutavelmente verdadeiros; já se tento convencê-lo por meio da emoção, posso contar, por exemplo, uma história de cunho pessoal, repleta de valores particulares e fundamentada no valor da qualidade, procurando despertar o sentimento que estou buscando.

Contudo, a imagem do *ethos* não se dá exclusivamente na construção do discurso (ao qual chamamos *logos*) ou aos argumentos utilizados, mas também em outras dimensões do locutor/enunciador, como tom de voz, postura física, forma de se vestir e quaisquer outros recursos físicos, discursivos e/ou ideológicos que possam

fortalecer sua personalidade e aproximá-lo do convencimento buscado, o que pode contribuir para a análise em questão. Segundo Catelão (2013), essas marcas identitárias se cristalizam “em uma espécie de convenção estabelecida e pelo que é esperado de certos sujeitos que desempenham um determinado papel social” (p. 103), ou seja, é suscitada uma memória discursiva dos envolvidos na comunicação, que associam a imagem do enunciador à de outra figura no mundo.

Assim, a relação que se estabelece entre o orador e seu auditório, na construção do *ethos*, auxilia a argumentação, mas não garante, por si só, a adesão à tese, dado que a imagem suscitada na memória do interlocutor se baseia exatamente no estereótipo de Amossy: um enunciador pode utilizar uma postura mais incisiva e autoritária ao defender sua tese, mas se, para seu auditório isso estiver ligado a um ser constantemente equivocado e com pouca credibilidade, essa estratégia pode prejudicar sua adesão ao que o enunciador defende. Partindo do princípio de que a imagem de si se realiza não apenas da imagem que o orador apresenta, mas também da imagem que seu auditório vê, entendemos que o *ethos* se estabelece, também, através dos conceitos e crenças de cada um dos envolvidos.

Relacionando essas noções à TAD e ao *corpus* em questão, algumas possibilidades e hipóteses analíticas poderiam ser direcionadas sobre o campo dos valores e a imagem de *ethos*: i) o estabelecimento do tipo de acordo possível para a teia argumentativa em questão; ii) o traçado de um encaminhamento segundo o tipo de acordo encontrado em dominância (real ou preferível); iii) a existência de valores de qualidade no eixo das orientações argumentativas presentes nas falas das personagens. Acreditamos (e é o que pretendemos observar/descrever) que a construção das personagens estaria principalmente ligada a uma rede de valores ideais, ou seja, a proposta ou ação visada seria um acordo com o preferível.

4 METODOLOGIA DA PESQUISA

O estudo realizado neste trabalho é considerado uma pesquisa documental, tipo de pesquisa que Lüdke e André (1986) consideram uma interessante e rica técnica de acesso a dados, pois, além de se obter informações já previamente conhecidas, permite também que aspectos ainda não explorados sobre um determinado tema sejam analisados, para que se complemente aquilo que já se sabe sobre um assunto. Entretanto, as autoras, ao definirem o que pode ser considerado um documento, trazem o conceito de Phillips (1974), que limita essa definição unicamente a materiais escritos; no mesmo texto, porém Lüdke e André defendem que “persistindo ao longo do tempo, os documentos podem ser consultados várias vezes e inclusive servir de base a diferentes estudos, o que dá mais estabilidade aos resultados obtidos”, e que os documentos “surgem num determinado contexto e fornecem informações sobre esse contexto” (p. 39).

Partindo da conceituação apresentada pelas autoras, toma-se a liberdade de abranger o conceito de “documento” para além dos materiais escritos como estabelecido por Phillips, incluindo também registros audiovisuais como os filmes e, em especial, o objeto de análise em questão. Lançado há mais de oitenta anos antes da realização deste estudo, *O Grande Ditador* persiste ao longo do tempo e nos traz informações explicitamente contextualizadas de sua época de produção e pode ser consultado seja para fins acadêmicos diversos, seja para fins de entretenimento, quantas vezes for necessário, o que possibilita com que se encaixe no conceito apresentado pelas autoras.

A pesquisa aqui realizada tem caráter descritivo e interpretativo, tendo como seu objetivo a análise das estratégias textuais-discursivas (argumentativas) e de construção de *ethos* das personagens principais do filme em questão. Já em relação à natureza da pesquisa, faz-se uso da abordagem qualitativa, considerada um aprofundamento, por parte do cientista, na compreensão dos fenômenos que estuda. Tais fenômenos são interpretados por meio de um processo misto de análise, que combina os métodos dedutivo e indutivo.

No método dedutivo, a análise é feita partindo do geral para o particular, ou seja, baseia-se em categorias definidas já na teoria selecionada para se identificar como tais categorias se manifestam no material a ser estudado. Já em se tratando da indução, a análise se inicia do caminho contrário e parte do *corpus* e dos dados constantes no mesmo. Tendo em vista que o material aqui analisado se trata de um

evento comunicativo singular (até o momento de lançamento do filme, poucas foram as obras artísticas de relevância imediata e que tratam de tema semelhante), o método indutivo nos permite realizar inferências a partir do texto analisado.

4.1 Coleta e descrição do *corpus*

Uma perseguição desmedida a judeus e demais classes sociais, que não apresenta outro fundamento claro que não o preconceito e nenhum outro objetivo que não a busca pelo poder. Esse pode ser considerado um dos principais motes de “O Grande Ditador”, filme lançado em 1940 pelo ator, roteirista e diretor britânico Charles Chaplin. Apesar de ser um filme de ficção, esse fio se assemelha, muito convenientemente, à realidade que o mundo vivia na época de produção e lançamento do filme: pouco depois do início da Segunda Guerra Mundial, provocada muito pelas ideias excludentes e autoritárias de Adolf Hitler, que levou à morte dezenas de milhões de pessoas, dentre as quais, cerca de seis milhões de judeus.

Para aproximar a ficção da realidade, Chaplin se aproveitou das inegáveis semelhanças que ele próprio compartilhava com Hitler: uma data de nascimento de apenas quatro dias de diferença (Chaplin nasceu em 16 de abril de 1889 e Hitler em 20 de abril do mesmo ano) e o famoso bigode que ambos ostentavam. Sobre o bigode, havia até mesmo quem defendesse que Hitler passou a utilizá-lo exatamente numa tentativa de se assemelhar a Chaplin, após este conquistar a simpatia de milhares de pessoas pelo mundo (ROBINSON, 2012, p. 496).

Apesar de ser lançado já depois de decorrido um ano do início da Segunda Guerra, o filme se passa no período entre-guerras, como que a fim de mostrar as motivações do ditador para declará-la. Por conta da polarização do mundo quanto a determinados ideais, o filme atraiu atenção da mídia e do público mesmo durante sua produção, quando já se sabia que Chaplin trabalhava em um roteiro que satirizava um autoproclamado e tão autoritário ditador.

Após seu lançamento, não tardou para que o filme se tornasse um sucesso de bilheteria, mas também causasse polêmica. Entre público geral, crítica e líderes políticos, o filme dividiu opiniões pelos mesmos motivos que o mundo real se encontrava tão fracionado. Ao mesmo tempo em que o filme atraía elogios daqueles que se posicionavam contrários às ideias de Hitler, ele também levava às salas de cinema curiosos (fosse para ver a caracterização vexatória dada a Hitler, fosse para

assistir ao primeiro filme falado do popular cineasta). Não obstante, o filme também sofreu duras críticas e censuras de países aliados ao líder nazista (como em países da América Latina) ou que queriam se manter distantes da guerra (como, por exemplo, os Estados Unidos da América). Anos mais tarde, as polêmicas acerca do filme não se acabaram, quando foi utilizado pelo governo estadunidense para justificar algumas das diversas acusações que Chaplin sofreu, já nos anos 1950, de aliança ao comunismo (o que, inclusive, fez com que o cineasta fosse proibido de entrar legalmente nos EUA por mais de duas décadas).

Todavia, independentemente da recepção mista ou das polêmicas em que esteve envolto na época de seu lançamento, *O Grande Ditador* recebeu cinco indicações ao prêmio Oscar (inclusive nas categorias Melhor Roteiro Original e Melhor Filme). Além disso, com o passar dos anos foi sendo considerado, cada vez mais, um clássico da resistência contra o nazismo e, junto com *Tempos Modernos*, de 1936, a obra prima de Chaplin. Em 1997, o filme foi selecionado pela *Library of Congress*, nos Estados Unidos da América, para ser preservado, por ser considerado “culturalmente, historicamente ou esteticamente significativo”. Já no ano 2000, o filme passou a figurar na posição 37 da lista das cem melhores comédias estadunidenses do *American Film Institute* (AFI). Ainda hoje, oito décadas depois de seu lançamento, é considerado por muitos um dos filmes mais importantes da história, por representar, de maneira considerada leve, um doloroso período da modernidade.

4.1.1 Procedimentos de Coleta

Ao longo dos oitenta anos desde seu lançamento, *O Grande Ditador* já passou por uma série de reedições e relançamentos ao redor do mundo, podendo ser conferido, na íntegra, até mesmo em *sites* e serviços de *stream* na *internet*. Como definição do *corpus* a ser o objeto de análise do trabalho, utilizou-se o primeiro fascículo da Coleção Folha Charles Chaplin, do jornal *Folha de São Paulo*, publicada para todo o Brasil em setembro de 2012. A coleção reúne a obra completa do autor, ou seja, os filmes em que Chaplin aparece apenas como ator ou diretor, e também os filmes que ele protagonizou e dos quais também tinha total controle criativo. Cada um dos vinte volumes da coleção aborda um longa-metragem ou uma coletânea de curtas-metragens e é composto por um livro e um DVD, que possui a mídia digital da(s) obra(s) à(s) qual(is) se dedica, todos com áudio no idioma original e com a opção

de legendas em português, que foram utilizadas e consideradas para esta análise ser realizada.

Para o jornal, Chaplin foi um “artista completo” de influência na arte do cinema, por conta de seus filmes que “retratavam o contexto de uma época, sempre com um toque de humor”. Por isso, a coleção, traçando um “perfil completo do artista e de sua obra”, reproduz em seus livros imagens de *frames* e cartazes dos filmes em questão, além de apresentar a ficha técnica completa dos filmes, análises e comentários de especialistas e admiradores de Chaplin, matérias publicadas ao longo dos anos no *Folha de São Paulo*, materiais extras e até mesmo depoimentos do próprio Charles Chaplin. Em relação às mídias digitais contidas nos DVD's, todos os direitos de reprodução e de distribuição são reservados à Versátil *home video*, sob licença da MK2 s.a..

4.1.2 Enredo

Iniciando-se numa batalha da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o filme *O Grande Ditador* narra a história de um fictício barbeiro judeu: atrapalhado, mas de bom coração; infantil, mas destinado a sobreviver. Tentando salvar a si próprio e a um certo Capitão Schultz, o barbeiro é forçado pelas circunstâncias a pilotar um avião, mesmo sem saber fazê-lo, e sofre um acidente que lhe causa perda de memória e o torna paciente de uma clínica psiquiátrica. Anos mais tarde, quando sai da clínica por conta própria, o atrapalhado judeu encara um mundo completamente diferente de outrora: agora, “Judeu” é uma marca e uma ofensa; agora, ele não pode mais pedir socorro aos policiais; agora, sua vida corre riscos.

Sem entender o que se passa, e sem demonstrar ter consciência sequer de quanto tempo ficou internado, o anônimo barbeiro judeu³ tenta levar a vida do mesmo modo de antes, retornando ao gueto em que vive para retomar as atividades de sua barbearia. Porém, o que ele ignora é que, no período de sua internação, seu país Tomânia foi tomado por um bárbaro ditador, Adenoid Hynkel, personagem ambicioso e destinado a fazer o que for preciso para conseguir o que quer, não se importando com quais serão suas alianças ou de quem terá de passar por cima. Hynkel por vezes

³ Alguns estudiosos de Chaplin, como Robinson (2012), chamam a personagem pelo nome de “Carlitos”, devido à inegável semelhança entre o Barbeiro Judeu e a personagem mais famosa de Chaplin. Já que em nenhum momento do filme é citado que esse seja realmente o nome do Barbeiro, neste trabalho optou-se por não nomeá-lo Carlitos, podendo-se encontrar, portanto, tanto a grafia com iniciais maiúsculas (substantivo próprio) quanto com iniciais minúsculas (substantivo + adjetivo).

se demonstra uma pessoa autoritária, apática e impaciente⁴, mas também, em outras, demonstra fraquezas e desejos que muito lhe aproximam de um ser humano comum – o que, para ele, talvez seja um ponto fraco.

No mesmo gueto que o Barbeiro, moram também outros vários judeus, dentre eles o Sr. Jaeckel, dono da vila e da barbearia, e a bela jovem Hannah. A jovem, de espírito revolucionário, não aceita que os judeus fiquem calados mediante os ataques que sofrem dos soldados de Hynkel, ela mesma reagindo contra um deles (e recebendo, como resposta, mais ataques). Apesar disso, quando as agressões ao gueto parecem cessar, Hannah manifesta esperanças de que, afinal, Hynkel seja um bom homem. Os ataques ao gueto, contudo, só cessaram porque ditador tenta conseguir uma boa relação com um judeu milionário, a fim de que esse lhe empreste o dinheiro necessário para financiar a pretendida invasão à nação de Osterlich, ainda livre.

Se, ao retornar à vila, o Barbeiro percebe que sua vida corre riscos simplesmente por ele ser judeu, esse risco se intensifica quando o milionário Epstein nega o empréstimo a Hynkel, alegando, exatamente, que se recusa a ter relações com alguém que vê seu povo com tão maus olhos. Depois dessa recusa, sem a certeza de como poderá expandir seu poder, o autoritário ditador dá fim à aparente liberdade do gueto e volta a discursar com o mesmo furor e raiva de outrora.

Apesar de Hynkel e o Barbeiro serem personagens antagônicas, há um fato deixado de lado no roteiro do filme, mas bastante claro aos olhos de quem o assiste: excluindo o vestuário, as duas personagens são fisicamente idênticas. Ambas não se cruzam em qualquer momento da história, nem têm qualquer diálogo juntas, mas, enquanto o Barbeiro tem um medo mortal de Adenoid, causa a esse uma grande perda em seu governo, por ser amigo de um dos oficiais por quem o ditador mais tinha apreço, o Capitão Schultz.

Enquanto alguns judeus tentam uma vida melhor na livre nação de Osterlich (o Sr. Jaeckel e a revolucionária Hannah, por exemplo), vários outros são presos em campos de concentração; dentre eles o par de amigos Barbeiro e Capitão Schultz: um

⁴ Hynkel discursa majoritariamente em um idioma ficcional, semelhante às línguas germânicas. Contudo, o teor de seu discurso pode ser inferido não apenas pelo contexto, mas também pela presença de um narrador, que dá a voz apenas em momentos estratégicos do discurso.

por ser odiado por Hynkel, outro por sua insubordinação quando se recusa a atacar o gueto em que seu amigo vive.

A grande reviravolta do filme se dá já nos instantes finais. Quando Hynkel vacila em seu disfarce durante a invasão à nação de Osterlich, ele é preso como um recém-fugitivo de um campo de concentração das proximidades. Schultz e o Barbeiro, em sua fuga, abateram dois oficiais e roubaram seus uniformes, e agora, sem levantar maiores suspeitas, caminham tão livremente que o Judeu pode tomar o lugar do ditador no discurso de invasão à nova nação. Mais uma vez forçado pelas circunstâncias, o Barbeiro disfarçado sobe ao palanque como se fosse Hynkel, e profere um emocionado discurso que clama pela liberdade e pela união dos homens, e não ralhando contra a democracia e a resistência, como o ditador fez em outros momentos da história. Mesmo demonstrando ideais tão contrários aos de Adenoid Hynkel, o anônimo atrapalhado triunfa em sua fala e é aclamado com uma efusiva salva de palmas.

4.2 Procedimentos de análise do *corpus*

Para efetuar uma efetiva análise do *corpus* selecionado, foi estabelecido um roteiro que se baseia nas teorias apresentadas anteriormente: a esquematização discursiva e a TAD (nova retórica). Estabeleceu-se essa ordem pois a mesma possibilita apresentar as noções em linhas mais gerais, além de também permitir que falemos devidamente sobre seus subtópicos e demos o destaque necessário à imagem de *ethos* de cada uma das personagens antagônicas de *O Grande Ditador*.

Na seção destinada à análise através da esquematização discursiva, discutem-se os parâmetros da situação sociodiscursiva da época do filme e, assim, refletimos sobre as possíveis intenções de Chaplin com o filme. Partindo do princípio de que todo texto busca uma interação (e, portanto, necessita de mais de um envolvido), consideramos que seu autor pode desejar de seu auditório algo visado previamente. Assim, analisamos o filme pensando se Chaplin discursava como um meio de pura e simplesmente entreter através da comédia ou se, considerando o que se sabia sobre o contexto social da época, há algum indício de que o comediante buscava transmitir ao telespectador uma mensagem a mais: sátira e/ou crítica a Adolf Hitler; empatia ou apatia por determinadas personagens; a revolta da população geral em relação ao ditador, dentre várias outras hipóteses possíveis.

Além da situação sociodiscursiva, esse processo de esquematização tem ainda outros dois braços importantes para a análise: as condições de produção e as condições de recepção. As condições de produção consistem nas referências que o autor de um discurso escolhe, a fim de acionar determinados pontos de vista. Com isso, discute-se a seleção (de falas, argumentativa, simbólica etc) que Chaplin faz para determinar as características de cada personagem do filme, tentando despertar em seu auditório, em relação às personagens, um sentimento e não outro.

Para finalizar a esquematização, discorre-se acerca do valor ilocucionário resultante das potencialidades argumentativas dos enunciados, ou, em outras palavras, as condições de recepção do filme. Levantam-se possíveis sentimentos que o espectador do filme, no papel de auditório, é orientado a sentir, considerando os três atos de fala apresentados no esquema 1 (nível N8 de análise - orientação argumentativa): assertivo, diretivo e engajante. Importante ressaltar que, nesse tópico do trabalho, é considerada a sociedade da época de lançamento do filme⁵.

Em seguida, quando se analisa o filme fazendo uso de conceitos da Teoria da Argumentação no Discurso e da Nova Retórica, estabelece-se qual o tipo de acordo possível nas teias argumentativas em questão: descreve-se se o acordo é baseado no real ou no preferível, e que tipos de argumentos servem para basear tais acordos buscados. É considerada também a possibilidade de existência de argumentos factuais (baseados no real) que buscam um acordo baseado nos valores do auditório (lugar do preferível). Após estabelecido o tipo de acordo que predomina ao longo do filme, bem como as orientações argumentativas presentes nas falas das personagens, a análise chega, por fim, à delimitação do *ethos* (estereótipo) das personagens Adenoid Hynkel e Barbeiro Judeu, elencando características que ambos podem compartilhar entre si e também atributos que são próprios de cada um deles, considerando também como essa relação pode enriquecer e proporcionar (ou não) o acordo buscado por Chaplin.

⁵ Entende-se que os valores pessoais do analista, ele próprio sendo público da obra de Charles Chaplin, podem enfrentar claras distinções em relação aos valores de uma sociedade de mais de oitenta anos atrás. Pode ser difícil desgarrar-se por completo de certas convicções; mesmo assim, tenta-se, ao máximo, não cair em anacronismos que podem prejudicar a análise de qualquer modo.

5 ANÁLISE E DESCRIÇÃO DO CORPUS

Iniciamos as análises com a realização da esquematização discursiva do texto e, na sequência, o tratamento pelas questões argumentativas selecionadas entre os fundamentos teóricos.

5.1 Sobre o processo de esquematização discursiva

Como dito anteriormente, quando se realiza uma análise de textos quaisquer, principalmente daqueles que foram produzidos a uma grande distância temporal, é enriquecedor utilizar como procedimento a esquematização discursiva, numa tentativa de se aproximar do tempo-espaço histórico em que tal discurso foi produzido. No caso em questão, analisa-se um discurso (filme) realizado há quase um século, em outro país, que se passa em uma terra fictícia, com a provável intenção de satirizar e criticar pessoas e eventos reais da época, no caso, Adolf Hitler, o nazismo e a Segunda Guerra Mundial.

Cabe ressaltar que falar sobre a guerra era delicado à época do filme e também se mostra delicado depois de decorrido tanto tempo. Por isso mesmo, a esquematização é um procedimento que vem a calhar para o trabalho: na época de lançamento do filme, apesar de Hitler já ser visto como um cruel ditador, ainda não se tinha noção exata dos horrores que aconteciam com os presos dos campos de concentração nazistas, portanto, era mais aceitável e plausível tratar desse assunto com menos seriedade e mais humor, como fez Chaplin.

O próprio diretor, porém, admitiu em sua autobiografia, anos mais tarde

Se eu já houvesse tomado conhecimento dos horrores que aconteciam nos campos de concentração alemães, não teria podido realizar *O grande ditador*; não teria podido fazer graça à custa da demência homicida dos nazistas. Entretanto, mantinha-me no firme propósito de ridicularizar a sua mística baboseira a respeito de pureza racial (Chaplin, 2015, p. 452)

Isso serve para exemplificar que, muitas vezes, quando o momento de recepção de um discurso está distante de seu momento de produção, sua análise e interpretação podem ser diferentes das pretendidas originalmente por conta das inevitáveis modificações nas condições sociodiscursivas entre esses períodos. Este

trabalho busca, no limite do possível, se afastar dos valores (gerais) atuais e analisa a obra levando em conta o período em que foi realizada e distribuída.

5.1.1 Parâmetros de Situação Sociodiscursiva (ação visada)

Charles Chaplin teve seu começo de carreira no teatro ainda criança, quando, às pressas, substituiu a própria mãe, que estava sendo vaiada no palco por apresentar um problema de voz. Depois de alguns anos excursionando com o teatro, Chaplin recebe a proposta de participar de filmes, inicialmente como ator de apoio, até ganhar destaque. Com uma popularidade crescente com o público, Chaplin ganha cada vez mais protagonismo até assumir quase toda a produção de seus filmes, responsabilizando-se pelo roteiro, direção, atuação e até mesmo pela trilha sonora de suas obras.

Desde que passou a dominar quase completamente o controle criativo de seus trabalhos, Chaplin optou por lançar luz ao que considerava serem problemas sociais, a maioria deles causada pela ascensão do maquinário, pela sede de poder e, não obstante, pelo capitalismo desenfreado. Como exemplos de seus filmes que abordam problemáticas sociais, podemos citar *Tempos Modernos* (1936), em que Chaplin faz uma crítica a vários efeitos do capitalismo, como a má distribuição de renda e a desumanização do ser humano, e *Ombro, armas/Carlitos nas Trincheiras* (1918), curta-metragem que tem como personagem principal um desajeitado soldado combatendo na Primeira Guerra Mundial.

Dado o fato de Chaplin ter seus filmes como um tipo de entretenimento que poderia também passar uma mensagem de conscientização, não foi exatamente uma surpresa quando o cineasta se envolveu na arriscada tarefa de satirizar Adolf Hitler. No filme, Chaplin transmite ao telespectador seu modo de enxergar o ditador nazista e a guerra que ocorria no mundo; para isso, artisticamente, utiliza de estratégias e recursos que nos ajudam a entender a visão que ele tinha da sociedade da época.

A película começa com os créditos iniciais, em que já podemos notar interessante estratégia argumentativa implícita: os nomes do elenco são apresentados em dois grupos diferentes, que são “Pessoas do Palácio” e “Pessoas do Gueto”. No primeiro, encontram-se Hynkel e seus aliados políticos, enquanto no segundo encontra-se a comunidade judaica do filme. Isso serve para mostrar, já nos primeiros instantes da película, que a sociedade da época enfrentava uma clara segregação,

ideia reforçada quando se nota que o próprio Chaplin aparece nos dois grupos, dado que interpreta uma personagem de cada um deles. Contudo, vale notar que Schultz, comandante nazista que apresenta ideais contrastantes aos de Hynkel, aparece no grupo do ditador, o que nos dá a impressão de que Chaplin quis dizer que entre pessoas ruins há também as pessoas boas que foram corrompidas, ou que não concordam plenamente com as atrocidades cometidas por líderes ditadores.

Figura 2 - Créditos iniciais



Fonte: captura de tela

Figura 3 - Continuação dos créditos iniciais

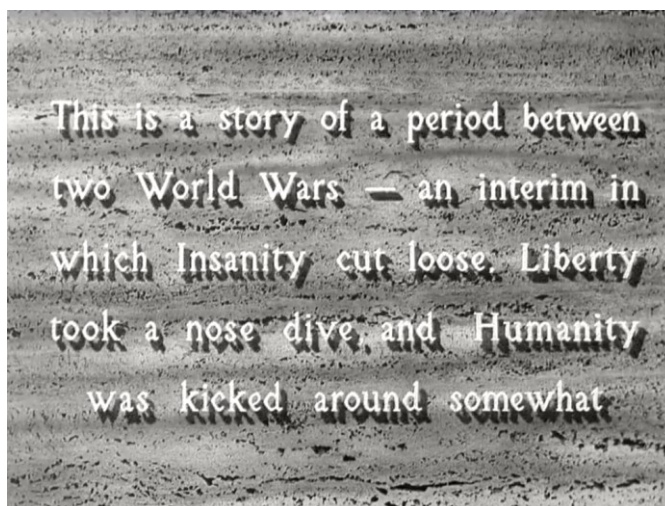


Fonte: captura de tela

Logo em seguida aos créditos iniciais, são apresentadas também duas notas. A primeira delas, que diz respeito à personalidade de Hynkel e do Barbeiro, será

discutida posteriormente; contudo, a segunda já serve de contextualização histórica do enredo. Como apresentação inicial, lê-se: “Esta é a história do período entre duas Guerras Mundiais, quando a loucura se espalhou, a liberdade foi ameaçada e a humanidade sofreu”.

Figura 4 - Contextualização temporal do enredo



Fonte: captura de tela

Essa mensagem inicial, que aparece antes mesmo de o filme propriamente dito começar, apresenta ao espectador que o filme se passa em um momento histórico determinado: entre os anos de 1918 e 1939, período que separa as duas Grandes Guerras. Essa contextualização é importante para que o espectador não faça asserções destoantes da pretendida por Chaplin e evita que o auditório conclua, por exemplo, que Hynkel é apenas um personagem ficcional ou satiriza outro líder qualquer, que não Hitler, ou que o povo judeu seja visto como uma representação de outros povos ou religiões. Através dessa nota, também percebemos que Chaplin não tinha uma perspectiva otimista em relação à situação do mundo nessa época, o que leva o espectador a acreditar, mesmo sem ver o filme, que o tom provável do mesmo será de crítica e de oposição aos responsáveis pelo citado sofrimento, e não de elogio ou de apoio.

Como se sabe, a negativa contextualização sócio-histórica desenvolvida por Chaplin já nos momentos iniciais do filme se confirmou como verdade no decorrer da guerra e da história, quando se passou a ter ciência de todas as atrocidades praticadas pelos nazistas contra os presidiários dos campos de concentração ou

contra os povos das nações que invadiam. *O Grande Ditador*, portanto, apesar de ser uma obra de comédia e de ficção, representa com certa veracidade um período real da história moderna: “O filme que Chaplin lançou, nesse período, está saturado de autêntico realismo e embebido de concreto realismo histórico” (Bleiman, 1945; *in* Cony, 1967, p. 298).

Vale lembrar, porém, que Chaplin via sua obra como atemporal e oportuna a qualquer tempo. De acordo com postagem nas redes sociais oficiais de Chaplin, o cineasta teria dito, ainda na época de divulgação do filme: “Minha história é atemporal; seria boa agora ou daqui a 100 anos. Desde o começo do mundo, certas pessoas foram perseguidas”⁶. Isso nos permite concluir que a sátira direcionada a Adolf Hitler pode ser vista como uma crítica a todo e qualquer poderoso autoritário, que tenha causado sofrimentos a uma população, que já tivesse existido antes do filme ou que viesse a existir depois.

5.1.2 Condições de Produção

Realizar um filme durante a iminente explosão de uma guerra mundial, certamente não é tarefa simples. Mas em se tratando de um filme como *O Grande Ditador*, as coisas ganham uma particularidade ainda mais marcante, considerando que o filme é, além de uma crítica às consequências das ações de Hitler, uma zombaria à pessoa particular do ditador.

Enquanto na Europa o cinema alemão era controlado em sua totalidade pelo ministro da propaganda do regime hitleriano, Joseph Goebbels, sendo pouca coisa senão propaganda nazista (Villarim, 2006, p. 24), em Hollywood os diretores haviam escolhido evitar filmes abertamente antinazistas (Robinson, 2012, p. 517), o que pouco contribuía para que o filme recebesse mais do que a vontade particular dos envolvidos permitia.

Chaplin, contudo, não se deixava abalar por como andava a produção audiovisual do mundo, nem com as consequências que um filme anti-Hitler poderia ter. Inspirado pelas semelhanças que Carlitos, seu mais famoso personagem, e ele

⁶ Tradução livre, pelo autor. No original: “My story is timeless; it would be good now or 100 years from now. From the beginning of the world certain people have been persecuted.” Postagem original de 05/11/2020, disponível em <https://www.instagram.com/p/CHNLCqxl1d/>, link acessado em 20/06/21.

mesmo compartilhavam com Adolf Hitler, Chaplin queria, mais do que tudo, lutar através do riso, fazendo piada dos poderosos:

Os pessimistas vão dizer que eu vou fracassar e que os ditadores não têm mais graça, que o mal é algo muito sério. Estão errados. Se existe uma coisa que eu sei é que o poder pode ser sempre ridicularizado. Quanto maior é o sujeito, maior é a força com que o riso vai lhe abater (Chaplin, 1940, *in* Carlos, 2012, p. 21)

Com isso, o cineasta deixa clara sua motivação de ridicularizar Adolf Hitler (e também o italiano Benito Mussolini, parodiado no filme como Benzino Napaloni, ministro da fictícia Bactéria), partindo de sua visão particular do líder nazista, condensada em cerca de duas horas de filme, apesar da imagem autoritária e séria que Hitler tentava transmitir ao público e à grande mídia.

Além de apresentar uma imagem ridícula de poderosos, Chaplin também parece enaltecer uma minoria que, socialmente, encontrava-se no extremo oposto na época de produção do filme: o Barbeiro é um apanhado da imagem que Chaplin queria transmitir da sociedade judia, e, várias vezes, demonstra um desejo de lutar contra injustiças, além de um claro medo e incompreensão acerca do que está acontecendo. Com isso, Chaplin “transferiu a mistura de simpatia e ternura que o público sentia por sua imagem de vagabundo colocando-se no lugar dos judeus” (CARLOS, 2012, p. 17).

Produzir um filme com essa temática, utilizando essas estratégias argumentativas e durante esse período, foi desafiador até mesmo para o maior interessado: o próprio Chaplin. Segundo Robinson (2012), existem testemunhos de pessoas do elenco, como Reginald Gardiner (intérprete do comandante Schultz) que dizem que, ao usar o uniforme do ditador pela primeira vez, Chaplin “ficou temporariamente desconcertado com o efeito”, apresentando comportamento “atipicamente insultuoso” e “notavelmente mais frio e abrupto do que quando interpretava o barbeiro judeu” (p. 509). Mesmo declarando não ter estudado a imagem de Hitler com afincos para a construção da personagem, ao se recuperar desse senso de superioridade, Chaplin o atribuiu à “porcaria” do uniforme, dando a entender que a imagem de Hitler causava desconforto e tinha influência até mesmo sobre quem o escolhia ridicularizar.

Dados fatores como a constante alteração das técnicas de gravação no cinema (como a exigência do trabalho de uma continuísta), e também a complexidade

do enredo, *O Grande Ditador* foi o primeiro filme que Chaplin iniciou com um roteiro já finalizado, além de, mais notadamente, ser seu primeiro filme com diálogos reais⁷. Isso se deu porque, diferentemente de suas obras anteriores, dessa vez Chaplin sabia a mensagem que queria transmitir ao público. Ainda segundo o biógrafo oficial do cineasta, Robinson (2012), Chaplin contratou para ser seu assistente o “declarado comunista” e “fervoroso marxista” Dan James, que “discursava sobre filmes e a guerra contra o fascismo” (p. 499). Considerando que ao menos dois dos envolvidos na produção do filme tinham postura fortemente contrária em relação à de Hitler, é possível inferir que a mensagem central do filme não teria o objetivo de fortalecer a imagem pública do ditador.

Ainda sobre as intenções de Chaplin com o filme, vale ressaltar uma passagem de sua autobiografia, na qual o autor descreve um diálogo que teve, alguns dias após o lançamento, com “um filho de família nova-iorquino”. Nesse diálogo, Chaplin dá a entender que seu filme não faz politicagem, apesar de, obviamente, tratar de assuntos políticos. De acordo com Chaplin, ao ser questionado sobre seus motivos para ser “tão contra os nazistas”, ele teria respondido “Porque os nazistas são contra o povo.”; já quando apontado, pelo mesmo rapaz, como, “com certeza”, um judeu, Chaplin retrucou: “Não é preciso ser judeu para ser antinazista. Basta ser uma pessoa humana, decente e normal.” (Chaplin, 2015, p. 465)

5.1.3 Condições de Recepção

Durante a Segunda Guerra Mundial, naturalmente, toda produção artística sofreu consequências e refletiu, não apenas em seu conteúdo, mas também em sua produção, seu orçamento e distribuição. Com *O Grande Ditador*, isso não foi diferente e, na verdade, pode-se arriscar dizer que o filme sofreu ainda mais que a maioria das produções, exatamente por seu objetivo de ridicularizar o líder nazista. Enquanto muitos países do continente europeu já estavam tomados por Hitler, ou aliados à Alemanha nazista, outros preferiam se isentar tanto quanto podiam. Nesse segundo caso, se encaixavam os Estados Unidos, notadamente, um dos principais

⁷ O primeiro filme falado da história, *O cantor de Jazz*, foi lançado em 1929. Chaplin passou toda uma década se recusando a ceder ao cinema que não fosse mudo, até lançar “O Grande Ditador”. Nos

consumidores de filmes (principalmente aqueles produzidos em seu próprio território) do mundo, e país onde Chaplin se estabeleceu como uma referência no cinema.

Por conta da expectativa da recepção do filme, o próprio Charles Chaplin sofreu de ansiedade e nervosismo, por estar ciente dos riscos de seu filme ser amplamente censurado ao redor do mundo. A sociedade estadunidense num geral, e mais especificamente a comunidade judaica do país, ficou apreensiva com as represálias que poderiam receber da Alemanha por conta do filme. Chaplin recebia centenas de cartas ameaçadoras e ficava receoso com possíveis demonstrações pró-nazismo em seus eventos de lançamento.

Em sua autobiografia, Chaplin narra uma ida à Casa Branca, onde teria sido recebido “sem abraços”. Em um encontro com o então presidente dos Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, esse o teria acolhido dizendo apenas “Sente-se, Charlie. Seu filme está nos dando muita dor de cabeça na Argentina.”. Chaplin conta que havia sido convidado para, logo após o encontro com o presidente, recitar o discurso final de seu filme na rádio da sede das Filhas da Revolução Americana. Devido à então isenção do país em relação à Guerra, havia no recinto “numerosos adeptos do nazismo”, que atrapalhavam a transmissão ao vivo do discurso com tosses tão altas que, na visão de Chaplin, não podiam ser naturais (p. 466).

Apesar disso, se o filme enfrentava recepções negativas em alguns lugares do mundo, em outros, como na Londres inimiga de Hitler, a crítica e o público se deleitavam com a imagem ridícula do Führer que Chaplin apresentava, e o faziam “sem nenhuma das reservas dos americanos” (ROBINSON, 2012, p. 519). Críticos britânicos consideraram o filme como um encorajador no combate a Hitler.

Independentemente da recepção mista ao redor do mundo (ou exatamente por isso), o filme atraiu ampla atenção do público (fosse por interesse em um filme novo do tão popular cineasta, fosse pela sua audácia de ridicularizar tão poderoso ditador), o que não tardou para ter como resultado que o filme se tornasse o maior sucesso de bilheteria de Chaplin.

5.2 Sobre uma análise argumentativa

Para a análise argumentativa do *corpus* selecionado, faz-se uma junção dos dois principais conceitos relacionados à argumentação e discutidos anteriormente neste trabalho: o *ethos* e os valores. Essa estratégia foi escolhida porque, além de

condensar e facilitar a análise, leva em conta que o *ethos* do Barbeiro Judeu e o *ethos* de Adenoid Hynkel parecem ser construídos com forte base e ligação com os valores que cada uma das personagens apresenta em suas falas e ações.

Conforme discutido na fundamentação teórica, um discurso pode ser utilizado por seu locutor com a finalidade de persuadir e convencer os interlocutores/auditório pelos quais é recebido. Logo, é necessário que haja uma questão dialógica e, naturalmente, mais de uma pessoa envolvida no processo. Para a análise da obra, reforçamos a posição de Amossy (2008) sobre oradores de imagem pública, caso em questão. Tais oradores têm ao menos uma ideia de qual seu auditório e do modo pelo qual será compreendido; após avaliar o impacto de seu discurso, trabalha seja para confirmar, reelaborar ou até mesmo transformar sua imagem e produzir uma impressão (p. 125).

Essa limitação cabe quando consideramos a imagem não apenas pública, mas também popular, de Charles Chaplin, já no momento de produção e divulgação de *O grande ditador*: antes desse filme, Chaplin já havia lançado outros filmes que arriscavam suas bilheterias (e até a imagem do diretor perante o público, mídia e crítica) em prol de tirar sarro de poderosos e do sistema como um todo. Já no anúncio do novo roteiro de Chaplin, começou-se a especular que o mesmo seria uma tentativa de ridicularizar Hitler.

Este capítulo se volta à construção das personagens principais do filme, a fim de discutir as possíveis intenções de Chaplin com o filme, inclusive confirmar (ou não) a tentativa de zombar do ditador alemão. Aliado a isso, discorre também sobre como os valores dessas personagens pretendem auxiliar que o diretor encontre em seu público o acordo pretendido.

5.2.1 A Imagem do Barbeiro Judeu

Atrapalhado, subordinado, inocente com ares até mesmo infantis. Esses adjetivos parecem ser o suficiente para uma apresentação inicial do herói de *O Grande Ditador*. O Barbeiro Judeu é a primeira das duas personagens de Chaplin a ser apresentada ao telespectador, já na primeira cena do filme, que se ambienta em uma batalha da Primeira Guerra Mundial.

Já nessa cena inicial, é possível conferir como as características citadas anteriormente definem seu *ethos*: ao acionar um canhão, o Barbeiro, ainda

apresentado apenas como um soldado, realiza uma verdadeira performance com coreografia própria; vai ao chão quando se desentende no manuseio de um outro artefato qualquer; parece não saber marchar ou mesmo contar até dez; se perde em meio à fumaça e, de repente, se vê em meio ao exército inimigo; tem grandes dificuldades para lançar uma granada, que cai dentro de suas vestes e só sai de lá, pouco antes de explodir, por intervenção de um superior. Quando socorre o ferido comandante Schultz, o Barbeiro não faz nada senão obedecer, chegando até mesmo a pilotar um avião, sem nunca o ter feito antes.

A impressão inicial que se tem do judeu é a de que ele está perdido na guerra, como se não entendesse sua função ali, ou mesmo a função da guerra como um todo. Através dessa inadequação do Barbeiro ao ambiente de guerra, Chaplin (o artista, e não a personagem) parece questionar se tais combates têm, de fato, alguma necessidade de que os justifiquem; mostra ao espectador que a guerra não é propriamente daqueles condicionados a permanecer na base da pirâmide social, que fazem nada além de obedecer às tarefas que lhe são delegadas.

Em reforço a essas ideias, aparece a cena seguinte do Judeu: ao, “acidentalmente”, fugir da clínica psiquiátrica onde ficou por anos internado, o Barbeiro retorna ao gueto onde mora e mantém seu comércio. Devido às sequelas decorrentes do acidente de avião, porém, o herói do filme passa seu período de internamento em total isolamento do mundo externo, alheio ao que aconteceu durante seu período ausente da sociedade. Inclui-se, nisso, o ódio crescente aos judeus.

Logo que chega a sua loja, não compreende por que a palavra “Judeu” passa a ser marcada, como uma ofensa, não apenas em sua vitrine, mas também nas dos estabelecimentos vizinhos. Ao tentar apagar, é repreendido por um policial, com quem entra em uma breve luta corporal; ao solicitar ajuda para outro oficial, encontra-se em minoria na tal luta. Nessa cena, Chaplin novamente utiliza de trejeitos atrapalhados e infantis para sua personagem, em oposição à truculência da representação da polícia. Da confiança que o Barbeiro deposita na ajuda da polícia, e de sua incompreensão em relação ao preconceito ou ao motivo da briga, pode-se extrair que, na visão do diretor, toda a guerra é uma briga que começou quase que unilateralmente, com Hitler atacando povos desmotivadamente, ou sem que esses tenham lhe feito algo que pudesse despertar sua ira.

Figura 5 - O retorno do Barbeiro à sua antiga vida



Fonte: captura de tela

Além do barbeiro, sua vizinha Hannah também se demonstra revoltada com a perseguição que sua comunidade sofre, e, talvez ainda mais do que isso, com a passividade dos judeus, que não revidam tamanha brutalidade. Hannah, em determinado momento, chega a responder ao abuso de alguns oficiais, mas acaba levando a pior, quando tem tomates atirados a si. Quando o Barbeiro e Hannah se voltam contra os representantes nazistas, Chaplin busca nos mostrar que o povo judeu é humano, suscetível à bondade e à inocência (apresentadas anteriormente na figura do Barbeiro), mas também possuem bravura suficiente para enfrentar as injustiças com que se deparam. Por vezes, inclusive, Chaplin parece exatamente estar convocando o povo judeu a lutar por sua liberdade, mesmo que tal luta seja difícil e de vitória incerta. Exemplo disso é a cena em que o casal de judeus, aproveitando que a vida vai bem, sai a passeio e, ao chegar na primeira esquina, ouve por alto-falantes uma nova expressão de raiva de Hynkel e decide voltar pra casa; o Barbeiro, entretanto, demonstra um misto de pavor com vontade de lutar contra as ideias de Hynkel.

Figura 6 - O reencontro do Barbeiro com Schultz, antigo colega de batalha



Fonte: captura de tela

Naturalmente, ao comparar as cenas em que Chaplin encarna o judeu, essa personagem apresenta traços que podem ser vistos como distintos entre si, mas todos parecem se basear em uma busca pela sobrevivência: medo, bravura, esperança, sagacidade, esperteza etc. Uma das cenas que melhor representa o instinto de sobrevivência do Judeu é a da reunião que escolherá quem dará sua vida pela liberdade do povo judeu. A escolha pretende ser aleatória: dos cinco homens, o que encontrar uma moeda em seu pudim, será aquele que deverá morrer. Hannah, contudo, julgando tal plano como absurdo, boicota-o, colocando uma moeda em cada pudim. Durante a divisão dos pudins entre os cinco homens, o Barbeiro tenta sentir o peso de cada pudim, quando se prontifica a servir os outros homens; como havia moedas em todos os pudins, o do barbeiro também a possuía. Disfarçadamente e sem alardes, o Barbeiro engole sua moeda. Entretanto, quando se distrai, dois dos outros homens colocam suas próprias moedas no pudim do barbeiro, que as engole também.

Pouco depois de Schultz, fugitivo da polícia de Hynkel, se esconder no beco, ele é preso junto com seu amigo barbeiro. Até mesmo na chegada ao campo de concentração, o judeu demonstra novamente seus traços infantis (ao marchar de modo esdrúxulo), sagazes (quando desvia o caminho seguido pelos demais prisioneiro alegando, despreziosamente, que vai fumar) e de subordinação (ao ser instruído do caminho correto, obedece à ordem de imediato e sem questionamentos). Já na fuga do campo de concentração, a caminho de ocupar o lugar de Hynkel no discurso de invasão a Osterlich, o Barbeiro novamente se mostra apavorado com as

possíveis consequências de ser um judeu fugitivo da polícia de Hynkel, sempre muito suscetível a levar sustos e chegando até mesmo a desmaiar.

Sem optar por isso, o Barbeiro Judeu assume o lugar de Hynkel, que, por sua vez, era preso como o judeu fugitivo do campo de concentração. Um último momento cômico se dá quando “Hynkel” se senta e sua cadeira quebra; na tentativa de agradar ao líder, vários homens oferecem seus próprios assentos para que ele se sente, o que causa uma rápida confusão entre eles. O anúncio da invasão a ser realizada deixa o barbeiro com feição de incredulidade, principalmente quando é proferido o trecho “Os judeus e os não arianos perderão todos os seus direitos. Eles são inferiores, portanto inimigos do Estado. É dever de todo bom ariano odiá-los e desprezá-los.”. Espantado com o que ouve, o Barbeiro se assusta ainda mais quando é anunciado ao palanque para discursar, como se fosse Hynkel. Inicialmente, recusa-se, mas é convencido por Schultz quando esse é certo: “Você é a nossa única esperança”.

Como não poderia deixar de ser, o Barbeiro Judeu cede à resistência e assume o posto de Hynkel no palanque. Profere um discurso de cerca de seis minutos, definido por Inácio Araújo, em reportagem para o jornal *Folha de São Paulo* de 25 de dezembro de 2002, como um “discurso humanista, à maneira de Chaplin, conclamando os homens ao amor por seus semelhantes” (in Carlos, 2012, p. 39). O discurso do barbeiro confirma a imagem que temos da personagem: o medo o leva a fazer o que for necessário para sobreviver de maneira justa. Mesmo aterrorizado, usa sua plataforma repentina para chamar o povo judeu à luta pela igualdade, contrariando a expectativa do que se ouviria da voz de Hynkel. Quando Chaplin estabelece que sua personagem heroica deve voltar-se contra as injustiças de Hynkel, ele confirma seu desejo de que a população não se cale frente às injustiças. Quando o Barbeiro clama que Hannah olhe para o alto⁸, Chaplin clama que a esperança do espectador seja mantida, apesar das adversidades que porventura enfrente.

⁸ Aqui, parece haver uma relação com um filme anterior de Chaplin, *O Circo (1928)*, em que, na cena de abertura, o diretor canta uma de suas composições: “E nunca olhe para o chão / Se você procura pelo arco-íris / Olhe para cima, para o céu”. Tanto a música quanto a finalização do discurso utilizam da mesma máxima de solicitar ao interlocutor que olhe para cima para manter a esperança.

Figura 7 - Captura do discurso final

Fonte: captura de tela

De acordo com Robinson (2012), à época de lançamento do filme, a cena do discurso não foi exatamente bem aceita por parte da crítica e do público em geral, que julgou a fala como deslocada do restante da obra. Contudo, ainda de acordo com Robinson (e também Araújo, Chion, e incontáveis tantos outros críticos de cinema e da obra de Chaplin), mesmo no século XXI as frases utilizadas pelo Barbeiro não são, de modo algum, antiquadas ou sequer perderam a força. Se na época o discurso do barbeiro não agradou totalmente, ele pode ser considerado essencial para que o filme de Chaplin se mantenha atual. É através desse discurso e de sua atemporalidade que Chaplin representa não apenas o povo judeu que sofria nas mãos de Hitler, mas todo e qualquer povo que sofre nas mãos de líderes que governam qualquer nação, a qualquer tempo, mas que são despreparados e incapazes de cumprir essa tarefa e que, direta ou indiretamente, ceifam a vida de centenas de milhares de pessoas.

Em síntese, o Barbeiro Judeu de Chaplin é um rapazinho qualquer, que não tem ao menos um nome, mas, ao mesmo tempo, representa todo um povo real que, onde quer que esteja no mundo, pode se identificar com aquele barbeiro, por conta de seu *ethos* ser composto de traços propositalmente simples e comuns. Isso pode ser confirmado quando fazemos uma retomada dos créditos iniciais do filme, em que tal personagem é apresentada simplesmente como *Um Barbeiro Judeu*⁹: ao utilizar o artigo indefinido “um”, ao invés do definido “o”, ou até mesmo deixar a apresentação da personagem sem artigo, Chaplin parece argumentar que aquele pode não ser um judeu específico, mas sim qualquer judeu, uma vez que suas histórias, em certo

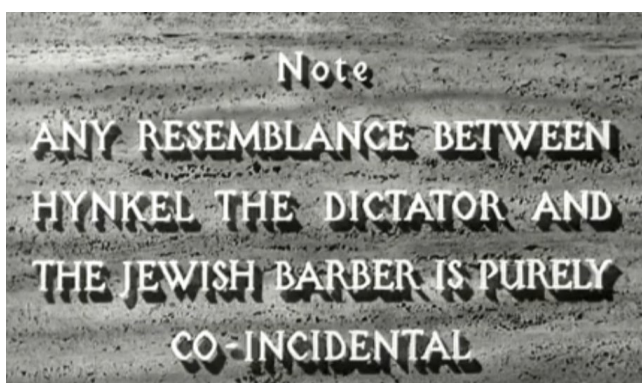
⁹ No original, *A Jewish Barber*.

momento, podem se encontrar e ser semelhantes de algum modo. Qualquer judeu, homem, mulher ou criança, é uma potencial vítima de Hynkel/Hitler, então, tão comum à comunidade judaica quanto o sofrimento, deve ser o sentimento de esperança e vontade de lutar contra as injustiças que sofrem nas mãos do ditador. Bleiman (1945, *in* Cony, 1967) analisa a personagem defendendo que as desgraças que a perseguem são nada além de um apanhado das desgraças comuns a toda a comunidade judaica e a toda a humanidade; e Chaplin faz questão de deixar claro ao espectador que os motivos que deram origem às desgraças da personagem são preconceitos e mazelas muito semelhantes às enfrentadas pelos povos judeus da época, fazendo isso com que o filme carregue fortes doses de realidade. Esse realismo na figura do Barbeiro poderia ser um agente argumentativo facilitador no acordo que Chaplin buscava.

5.2.2 A Imagem de Adenoid Hynkel

Se o *ethos* do Barbeiro Judeu se constitui com ideais simples que têm como objetivo principal sua sobrevivência, o mesmo não pode ser dito de Hynkel, a outra personagem de Chaplin que, fisicamente, só não é idêntico ao outro por conta do vestuário e das expressões faciais e corporais de cada um deles. A aparência de ambos, inclusive, é mote de uma das primeiras piadas do filme, na nota inicial, que defende, ironicamente, que qualquer semelhança entre o ditador e o barbeiro judeu são meras coincidências. Com poucos instantes de filme, Chaplin já mostra ao espectador que seu intuito é desmoralizar a imagem de Hitler; essa desmoralização não segue seus padrões, ou os de seu auditório, mas sim visa tirar sarro da imagem de raça pura que o Ditador defende.

Figura 8 - Nota inicial



Fonte: captura de tela

O ditador Adenoid Hynkel, constantemente, apresenta um *ethos* confuso e que se contradiz, o que possivelmente foi intencional da parte de Chaplin, considerando que, ao gravar, o diretor já tinha todo o roteiro do filme finalizado: Hynkel, quando está discursando às massas que o apoiam, se impõe de maneira diferente do que quando está sozinho em seu escritório, ou a sós com outro poderoso ditador, ou com algum de seus subordinados. De certeza, o que se pode afirmar sobre Hynkel, é que ele, motivadamente ou não, nutre sentimentos negativos como o ódio e tem muita sede de poder.

A primeira cena de Hynkel serve como oposição ao discurso final (proferido pelo Judeu): o ditador fala, em idioma indistinguível, às massas que o apoiam, sempre demonstrando, com o olhar, gestos e expressões faciais, muita raiva (principalmente quando fala da sociedade judaica). Discursa declaradamente contra questões como a democracia e a liberdade de expressão, mas ainda assim é aplaudido efusivamente por uma multidão, a quem cala com um simples e breve gesto de mão. O idioma indistinguível (coincidentemente, muito semelhante aos de língua germânica), utilizado nessa e em algumas outras cenas de Hynkel, parece expor ao público que a linguagem dos ditadores é unilateral e de interesse apenas daqueles que se interessam por ela; nas cenas em que Hynkel fala em âmbitos mais pessoais do que profissionais, ele fala em inglês, e isso o torna mais pessoa comum e menos o grande ditador que ele e seu público creem que ele seja.

Ainda nos fixando nessa mesma cena, é interessante notar a existência de um narrador, que traduz ao público alguns trechos selecionados da fala de Hynkel, além de fazer inserções próprias (como quando descreve como “triunfos” inegáveis constrangimentos do ditador). A presença desse narrador dá a entender que existe uma regulamentação da mídia: Hynkel tenta, ao máximo, mostrar ao povo apenas o que quer que seja visto de sua personalidade, que é a de uma pessoa decidida, autoritária e sem defeitos. Utilizar esse argumento para criticar Hitler, segundo Araújo para a *Folha de São Paulo* de 25 de dezembro de 2002 (*in* Carlos, 2012) foi um “baque considerável” para o ditador nazista – real –, que via o cinema explicitamente não só como um meio de propaganda, mas como uma arma de guerra.

Apesar disso, não demora para que percebamos que Hynkel é um ser humano tão sujeito a falhas quanto todos nós: quando seu subordinado Herring vai cumprimentar alguém e causa uma queda de Hynkel escada abaixo, o ditador é, forçadamente, retirado de seu pedestal imaginário e posto no mesmo nível que

qualquer um; e o fato de ele ter uma rua com seu nome, enfeitada com as versões hynkelianas de monumentos famosos, não é capaz de reverter isso. A diferença, contudo, é que Hynkel não fica nada feliz em ter sua superioridade questionada por tal queda e, tão raivosamente quanto discursava, briga com Herring e lhe retira condecorações da farda, como se essas não tivessem qualquer valor. Já no encerramento da cena, Hynkel conversa privadamente com seu ministro da propaganda, Garbitsch, e demonstra traços de sua insegurança, solicitando sua opinião quanto ao discurso proferido anteriormente, como que em busca de aprovação; quando aceita, com ar confuso, mas sem questionar, que deve ser mais violento, percebemos que, apesar de todo o seu poder, Hynkel é também controlado por outrem.

Figura 9 - "A Vênus de Hoje"



Fonte: captura de tela

Figura 10 - "O Pensador de Amanhã"



Fonte: captura de tela

Se em alguns momentos Hynkel é “rebaixado” ao posto de humano, em outros momentos ele não demonstra humanidade alguma: experimentando novos inventos que podem auxiliar na guerra, dá um tiro fatal em um inventor e presencia a morte de um outro; mesmo assim, sua única reação é solicitar que não seja mais incomodado com essas “perdas de tempo”. Quando toma ciência da greve dos trabalhadores, motivada por questões como carga horária excessiva e a baixa qualidade do pão, Hynkel se mostra incrédulo com tais reclamações – afinal, o pão é feito da “melhor serragem que existe”. Já seu único motivo para suspender certas estratégias de guerra é visando se fortalecer ainda mais, para pô-las em prática em outro momento mais adequado. Com essa apatia de Hynkel, Chaplin parece alertar ao público para que não acredite plenamente em políticos, principalmente se apresentam tão fortes e repentinos contrastes em seus discursos públicos; argumenta que, comumente, ditadores agem por interesses próprios, e não para agradar à população.

Outro exemplo de cena em que Chaplin busca humanizar os ditadores representados por Hynkel é a cena da dança com o globo terrestre; sobre essa cena, Chaplin disse que “ali esse pobre louco é algo além do ridículo: um pequeno homem diante do mundo vasto e inconquistável, e ele acredita que o mundo é seu” (Chaplin, 1940, *in* CARLOS, 2012, p. 21). De fato, essa cena mostra a complexidade da personalidade de Hynkel: logo após ter outro de seus injustificados surtos de raiva (dessa vez por não conseguir tirar a caneta do tinteiro), não demonstra qualquer compaixão ao ordenar que mais de três mil grevistas sejam executados e mostra-se encantado com a ideia de ser o líder moreno de um mundo ariano. Mesmo assim, após brincar como bem entende com o globo terrestre e esse explodir em suas mãos, Hynkel aproveita sua privacidade e se permite chorar.

Figura 11 - Hynkel dança com o globo terrestre



Fonte: <https://www.adorocinema.com>

Se a intenção de Chaplin era mostrar humanidade na ditadura de Hynkel, ela se manifesta apenas em raros momentos, como o de frustração do ditador, quando percebe que o mundo não lhe pertence como deseja. Não se vê no ditador qualquer traço de humanidade para com outras pessoas, como empatia ou compaixão – o desejo de poder dele continua latente mesmo quando ele se deixa desabar. Em suma, os sentimentos mais humanizadores de Hynkel têm todos uma conotação negativa e dizem respeito apenas às vontades e necessidades particulares do ditador, como quando chora por ser obrigado a demitir e mandar prender o Comandante Schultz, que era tido como um fiel companheiro, quando esse se recusa a realizar “um espetáculo medieval” contra o povo judeu.

Hynkel realmente demonstra sentimentos comuns a todo ser humano, mas notadamente os negativos se sobressaem em relação aos positivos. Logo após ter o empréstimo necessário à invasão Osterlich negado pelo judeu Epstein, Hynkel discursa ao povo judeu, que o ouve através de altos-falantes. Nesse discurso, não temos a presença do narrador para traduzir a fala de Hynkel, que volta a falar em seu idioma inteligível de outrora, entretanto, seu tom de voz e sua expressão facial são ainda mais assustadores e raivosos, tendo efeito de toque de recolher imediato nos judeus do gueto, que prontamente correm em retorno às suas casas. Posterior à fala de Hynkel, vemos o gueto ser destruído e a barbearia do judeu incendiada. O ditador, por sua vez, aparece tocando piano calmamente, indiferente às consequências de seu discurso.

Além de humanizar os ditadores, Chaplin parece tentar, também, desmoralizar sua autoridade, como quando mostra as contradições e inseguranças na figura de Hynkel: instantes após condecorar Marechal Herring por seus avanços em relação à invasão de Osterlich, retira as medalhas do mesmo Marechal, ao descobrir que o ditador de Bactéria chegou antes às fronteiras do país. Raivosamente, Hynkel declara guerra contra Napaloni; no entanto, após receber telefonema do líder bacteriano, que deve comparecer ao palácio a fim de conversarem, rasga a declaração de guerra (da qual já tinha até se esquecido), como se fosse um simples pedaço de papel e decreta: “A paz está declarada”. Quando constrói um Hynkel que se apresenta decidido e autoritário, mas que ao mesmo tempo não tem coragem de ao menos falar com um ditador inimigo por telefone, e muda de opinião constantemente, Chaplin tenta tirar de Hitler a credibilidade que ele conquistou com

seus apoiadores, além de reiterar que ditadores podem ser motivados por nada além de seu próprio ego, como Adenoid Hynkel faz em vários momentos do filme.

O encontro dos dois ditadores tem como pano de fundo um acordo sobre a invasão/retirada de Osterlich. Contudo, para convencer Napaloni de retirar seu exército das fronteiras do país, Hynkel recebe algumas orientações de como se impor como mais poderoso que seu rival; Napaloni pode não estar ciente dessa instrução, mas parece ter recebido sugestões semelhantes. Desde o cumprimento inicial, passando por conversas casuais até o desfile de guerra, Hynkel e Napaloni tentam se sobressair um em relação ao outro. Todas as tentativas de um ser superior ao outro podem ser resumidas na cômica cena da barbearia: utilizando do trunfo psicológico de mostrar superioridade moral através da superioridade física, ambos os ditadores erguem suas cadeiras de modo passivo-agressivo, um buscando fazer com que o outro olhe para cima, durante o diálogo. Com o nível da cadeira chegando ao teto, a de Hynkel subitamente despenca ao chão, enquanto a de Napaloni continua no alto.

Em vários momentos, o ditador de Bactéria se sobressai na briga de egos que trava contra Hynkel, provavelmente mais bem orientado sobre as mesmas estratégias psicológicas de persuasão, ou com mais capacidade de aplicá-las. Com isso, Chaplin defende que a superioridade de Hitler não era algo natural, nem mesmo verdadeira, e, no que dependesse do ditador nazista, até mesmo sua própria imagem estaria fadada ao fracasso. Com essas derrotas que Hynkel sofre, Chaplin parece profetizar a derrota de Hitler; não necessariamente a derrota na Segunda Guerra Mundial, mas talvez uma derrota moral, historicamente falando.

A última grande cena de Hynkel também conta com Napaloni, e claramente busca mostrar os ditadores como pessoas mesquinhas e egocêntricas. Quando enfim deixam a passivo-agressividade de lado, os ânimos entre ambos esquentam enquanto se servem em um bufê. Não chegam a um acordo sobre como cada exército (hynkeliano e bacteriano) agirá sobre a ainda livre nação de Osterlich, e começam uma discussão acalorada acompanhada por violentos golpes de mostarda em uma fatia de pão e de creme *chantilly* numa tigela de morangos. Não chegam a se enfrentar fisicamente, mas lançam comidas um contra o outro e, não fosse a quase invasão da imprensa no salão, poderiam sim chegar às vias de fato.

Quando a briga é apaziguada e a calma restaurada, Hynkel é convencido, com relativa facilidade, por seu Ministro da Propaganda a assinar o compromisso de não invadir Osterlich; segundo Garbitsch, tal compromisso é só um pedaço de papel,

e Hynkel poderá invadir Osterlich assim que Napaloni retirar seu exército. Hynkel se compromete a assinar o compromisso e a paz é restabelecida. Nessa cena, além de mostrar o egocentrismo dos ditadores, Chaplin também mostra Hitler/Hynkel como mentiroso, que segue utilizando de qualquer estratégia que seja necessária para que ele conquiste mais poder. Além disso, deixa implícito que Hitler não pensa por si próprio, nem toma decisões importantes sozinho. Sobre isso, Chaplin disse:

Não estudei tanto a figura de Hitler para 'O Grande Ditador'. Eu sabia que ele era um homem sem humor e que um homem em sua posição deveria ser bem tenso. O simples fato de ele gesticular tanto — move os braços para cima, para baixo, com os punhos na frente do seu corpo, algo de grande efeito — revela que não era tão seguro de si. Devia ter alguém atrás dele sempre dizendo, 'Você está indo bem, chefe. Faça de novo. Você acabou com eles hoje'. Tenho certeza que ele tinha o gordo do Goering ali só para se apoiar (Chaplin, 1967, *in* CARLOS, 2012, p. 23)

A presença de Napaloni, por sua vez, confirma a intenção de Chaplin de criticar não apenas Hitler, mas sim generalizar todo e qualquer líder de regime ditatorial. Benzino é semelhante a Adenoid em certos aspectos e também apresenta, em certos momentos, uma carência de afirmação externa e utilização de semelhantes estratégias de persuasão; ameaça declarar guerra sem outros motivos além de uma necessidade de inflar seu ego e também, por vezes, é infantil como Adenoid. A única diferença entre os dois ditadores é que Napaloni demonstra mais segurança em si mesmo.

Em oposição à triunfante cena final do Barbeiro Judeu, a última cena em que vemos Hynkel é consideravelmente simples. Como parte do plano de invasão a Osterlich, Adenoid está em um bote, aparecendo pela primeira vez sem seus uniformes oficiais, fingindo caçar patos. Quando dá um tiro em direção a um animal e cai no lago, porém, desperta a atenção de dois de seus próprios oficiais, que, sem saber de seus planos secretos, tomam-no como o fugitivo do campo de concentração e o levam preso. A partir daí, não se sabe mais o que aconteceu com Adenoid Hynkel e seu tão prestigiado lugar é tomado por ninguém menos que o Barbeiro Judeu. Com um final pouco digno da grandiosidade de um ditador poderoso como Hynkel, e que até mesmo beira o ridículo, Chaplin provoca Hitler como quem diz ao líder nazista que seu fracasso é apenas questão de tempo, e que suas estratégias de se manter no topo, mais cedo ou mais tarde, causarão sua queda. Fora de seu autodeclarado posto,

Hynkel/Hitler não é ninguém senão um cidadão comum, e isso, para os ditadores, pode ser a maior derrota.

Quando assistimos ao filme despretensiosamente e com fins de entretenimento, entendemos que Chaplin quis ridicularizar a imagem de Hitler; mas, quando paramos para analisar o complexo *ethos* da personagem Hynkel, percebemos que Chaplin quis, ainda mais do que ridicularizar o ditador nazista, lançar luz ao problema da injustificada perseguição a determinados povos e mostrar ao público que o ódio e sede de poder do(s) ditador(es) são desmedidos, infundados, e absurdamente inflados e, por isso, não devem ser levados a sério, mas sim combatidos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se partimos do princípio de que um discurso é efetuado com vias de persuadir o interlocutor daquele que o profere, há que se considerar que, então, há no discurso certos elementos que podem orientar ou até mesmo garantir que a persuasão ocorra com sucesso. Entre esses elementos, que podem ser externos ou internos ao discurso em si, temos a maneira como o texto é construído, a pessoa que o recebe, a pessoa que o produz, o momento de tais acontecimentos, os argumentos utilizados, dentre vários outros.

Considerando *O Grande Ditador* como um discurso que visava persuadir seu público de uma ideia específica, analisamos o filme como um rico documento não apenas de entretenimento, mas de representação de um dos mais marcantes acontecimentos da história moderna, a Segunda Guerra Mundial. O filme, considerado por muitos a obra prima de Charles Chaplin, sofreu com as polêmicas que causou a todo momento: enquanto alguns não queriam se relacionar nem contrária nem favoravelmente à guerra, outros países tinham o cinema como uma importante plataforma política; ao mesmo tempo, porém, seria difícil ignorar um novo filme de um dos principais nomes da sétima arte, ainda mais em se tratando de um filme que prometia satirizar Adolf Hitler, um dos principais nomes da política mundial.

É importante ressaltar, porém, que a análise aqui presente só se fez possível por ser realizada em tempo distante da produção e recepção iniciais da obra. Através da esquematização discursiva, podemos entender que Chaplin falava a um auditório particular: não eram de conhecimento público as atrocidades que acometiam os presidiários dos campos de concentração, por isso, era difícil de apresentar verdades absolutas que fossem contrárias ao que era pregado por Adolf Hitler; restou a Chaplin, portanto, representar o autoritarismo através de seus próprios valores. Além disso, entre a população e líderes políticos havia também muitos que concordavam com os ideais nazistas e, portanto, não dariam ouvidos ao que seus opositores tinham para falar.

Através das ações das duas personagens principais do filme, o Barbeiro Judeu e Adenoid Hynkel, Chaplin tenta convencer seu público de que a superioridade de Hitler não era algo indiscutível que se devia aceitar passivamente, mas sim contra a qual valia a pena lutar. O filme, contudo, não apresenta ao espectador fatos concretos sobre o líder nazista, mas sim apenas representações do que, à época, ele

imaginava como era a vida de Hitler “nos bastidores” de seu poder. Por isso, apesar de o filme ser objeto público e disponível para quem o quiser assistir, podemos dizer que Chaplin fala diretamente a um auditório particular, já previamente aberto a aceitar sua tese de que Hitler é tão desalmado quanto é inseguro de si próprio; aos defensores ferrenhos de Hitler, o Hynkel de Chaplin poderia não passar de uma mentira, ou, quando muito, uma figura engraçada.

O diretor usa como uma marcante estratégia argumentativa a mobilização de valores: seus próprios, do público e das personagens. Para defender sua própria ideia de que Adolf Hitler era um ser humano cruel e inseguro, porém (ou portanto) digno de gozação, Chaplin constrói uma personalidade complexa e com amplo número de camadas em uma só personagem. Adenoid Hynkel tem valores vistos por muitos como absurdos, ao se voltar contra valores como a democracia, e não demonstrar qualquer humanidade ao ver outros seres humanos sofrerem; mesmo assim, precisa da afirmação de alguns de seus oficiais, que confirmam sua superioridade e a qualidade de suas ações.

Ao apresentar um Hynkel com personalidades distintas em ambientes públicos e em ambientes privados (onde se permite questionar, sonhar e até mesmo chorar), Chaplin tenta convencer seu público de que Hitler engana a todos, e talvez até a si próprio. Os valores violentos e egoístas de Hynkel parecem querer despertar no espectador um sentimento de repulsa e de riso à imagem ali ridicularizada, o que poderia descredibilizar a figura público-política do verdadeiro Adolf Hitler e, conseqüentemente, facilitaria a resistência da população que o ditador tanto odiava.

A resistência e a vontade de viver, por exemplo, são dois dos principais valores da personagem oposta a Hynkel, o Barbeiro Judeu. Um dos maiores alvos de Hynkel (que odiava praticamente a todos), o Barbeiro usa de várias estratégias, ao longo da história, para sobreviver. Contudo, seja fugindo pelo telhado ou lutando contra a polícia, dificilmente o heroico personagem está sozinho.

É por meio dos valores dessa personagem que Chaplin chama a população a não se calar diante das ideias de Hitler. A personagem ganha uma voz inesperada e discursa a milhões de pessoas que, sem saber, ouvem-no no lugar do ditador; com essa voz, suplica que a população lute “por um mundo racional”, que busque a felicidade de toda a humanidade, e não de apenas um grupo de homens.

Chaplin também utiliza as duas personagens principais do filme como forma de prever o futuro dos nazistas e de seus inimigos: a vitória dos oprimidos causará a derrota dos opressores. Hynkel não tem um final digno de sua grandiosidade: enquanto sua primeira cena consiste num longo monólogo que acaba com efusivos aplausos, sua última aparição é sendo preso após mais uma de suas patacoadas. Em contrapartida, o Barbeiro que pouco se destacava dentre muitos, que tinha uma vida resumida à subordinação, ao medo e a um apagão de muitos anos, rouba o protagonismo e conquista os aplausos que outrora foram de Hynkel. Entre o monólogo inicial de Hynkel e o monólogo final do Judeu, a única semelhança é que Chaplin se volta diretamente à câmera, como se falando com o público. Com essas reviravoltas, Chaplin novamente parece defender que, no final, a luta compensará.

REFERÊNCIAS

ADAM, J-M. Imagens de si e esquematização do orador: Pétain e De Gaulle em junho de 1940. In: AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.93-117.

_____. **A linguística textual**: introdução à análise textual dos discursos. 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Textos, tipos e protótipos**. São Paulo: Contexto, 2019.

AMOSSY, R. Da noção retórica de Ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.09-28.

_____. O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p.119-136.

_____. **Apologia da polêmica**. Coordenação de tradução: Mônica Magalhães Cavalcante. Tradução de Rosalice Botelho Wakim Souza Pinto... [et al.]. São Paulo: Contexto, 2017.

_____. **A argumentação no discurso**. Coordenação de tradução: Eduardo Lopes Pires e Moisés Olímpio-Ferreira. Tradução de Angela M. S. Corrêa... [et al.]. São Paulo: Contexto, 2018.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Edipro, 2011.

CARLOS, Cássio Starling. **O grande ditador**. – 1. ed. – São Paulo: Folha de S. Paulo (Coleção Folha Charles Chaplin; vol. 1), 2012.

CATELÃO, E. M. (2013). **Revelando motivos**: a argumentação de suicidas sob as perspectivas textual/discursiva e retórica. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

CHAPLIN, Charles. **Minha vida**. 17ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015

CONY, Carlos Heitor. **Charles Chaplin**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHARLES CHAPLIN. Adoro Cinema (2007). Disponível em:
<<https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-5711/fotos/detalhe/?cmediafile=18844998>>. Acesso em 20 de julho de 2021.

LÜDKE, M. & ANDRÉ, M. E. D. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1988.

PERELMAN, C.; OLBRECTHS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Retóricas**. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROBINSON, David. **Chaplin**: uma biografia definitiva. – Osasco, SP: Novo Século Editora, 2012.