

O DIREITO NA ARTE DE CHAPLIN E KAFKA: ENSAIO DE COMPARAÇÃO DE *TEMPOS MODERNOS* COM NA COLÔNIA PENAL

Roberta e Carlos Ari Sundfeld

I ESTABELECENDO A COMPARAÇÃO

Este texto formula um paralelo entre o filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, e o conto *Na colônia penal*, de Franz Kafka, identificando suas possíveis referências ao tema dos direitos fundamentais da pessoa humana. Trata-se de um experimento quanto à possibilidade de as obras de arte servirem à reflexão sobre o Direito e sua aplicação.

Podemos falar em arte de inspiração jurídica para mencionar obras cujo objeto explícito seja o mundo do Direito. Casos evidentes são os filmes ou livros de Tribunal e as caricaturas de advogados, recriações do ambiente formado pelas profissões e estabelecimentos jurídicos. É o caso também quando, apesar da ausência desses elementos mais visíveis da realidade do Direito, a obra propicia uma visão crítica das instituições.

O texto de Kafka se enquadra nessa última categoria, pois seu personagem principal é uma solução, engenhosa e cruel, para a eficácia do Direito: uma máquina de execução de sentenças. Não há o incômodo e demora dos julgamentos, que foram suprimidos; um Oficial se inteira dos fatos e dá a sentença, sem participação, defesa ou ciência do envolvido. Mas isso não parece um problema, pois os veredictos são invariáveis: culpado, sempre. Não há proporção entre infração e sanção, ao menos no sentido em que os modernos a entendem: o que a máquina faz, em todos os casos, é ir gravando no corpo do condenado, até a morte, o texto mesmo da norma violada. Paradoxalmente, a trama do conto é o julgamento não declarado da própria máquina. Um explorador, de passagem pela Colônia quando de mais uma execução, ouve um detalhado relato sobre a

máquina e seu funcionamento – o bastante, ao ver do Oficial, para a defesa de suas virtudes. Mas isso não parece capaz de seduzir o estrangeiro, que se recusa a agir, perante o Comandante da Colônia, de qualquer modo que sugira aprovação. Essa recusa é tomada como um veredito, imediatamente executado segundo a lógica do sistema ali vigente: o próprio Oficial submete-se à máquina, agora programada para escrever a norma “seja justo”; no procedimento, perecem o equipamento e o Oficial.

Já na comédia *Tempos modernos* a relação com o Direito é talvez menos óbvia, pois este em geral só aparece implicitamente, como moldura das situações sociais representadas. O personagem principal é o Carlitos de sempre, agora atrapalhado com a sociedade de massas. O vagabundo tenta se enquadrar no trabalho industrial e no mundo do consumo, mas estes não têm lugar para ele. Levado pelas circunstâncias, sem decidir fazê-lo, está sempre contrariando as regras. Por isso, acaba preso ou em fuga. No filme, a mais forte alegoria da sociedade industrial é o maquinário da indústria, com o qual Carlitos evidentemente não consegue se entender.

Aí está a mais clara relação entre as criações de Kafka e de Chaplin: o emprego da máquina como símbolo do poder e da opressão, como instrumento moderno de negação da liberdade humana. Em *Na colônia penal*, a máquina é uma versão automática do poder político, enquanto em *Tempos modernos* é do poder econômico que se trata. São perturbadoras as semelhanças entre a máquina de execução

de Kafka e a máquina alimentadora testada no operário Carlitos na 1.^a parte do filme. Em ambas, a vítima, ignorante, inerte, passiva, é simples objeto da ação, conduzida mecanicamente em nome de valores transcendentais: a ordem na colônia e a produtividade na fábrica.

Nas duas tramas, a condição jurídica do homem está em jogo. Na kafkiana, o que se nega a ele são os direitos civis clássicos à legalidade, ao devido processo, à defesa, à sanção justa, à vida. A autoridade é totalitária e o indivíduo simplesmente não existe. No entanto, na comédia de Chaplin, Carlitos e seus colegas sofrem a falta de direitos sociais, típica de uma sociedade desigual: o trabalho é desumano; não há direito de manifestação e greve, ao seguro-desemprego ou à previdência para a família. Para os privilegiados, há o exercício do poder econômico e o consumo; para excluídos e insatisfeitos, há um mundo de sonho (a vida burguesa sonhada por Carlitos e sua garota, a sociedade livre e unida dos *slogans* da passeata de desempregados) que se desfaz na realidade da fome e da repressão estatal.

2 O FILME *TEMPOS MODERNOS*

O filme é um conjunto de situações cômicas praticamente autônomas. A unidade é assegurada menos pela seqüência da narrativa e mais pelo tema geral: os apertos dos excluídos pela sociedade industrial.

Embora a obra seja de 1936, quando já existe o cinema falado, Chaplin insiste em usar as técnicas do cinema silencioso, com que se consagrara. Em sua maioria,

as cenas são mudas; os diálogos, quando há, são curtos e aparecem escritos em tela escura, à moda antiga. Mas Chaplin recorre com habilidade ao som, apenas para dar voz ao *poder*, ora representado pelo presidente da fábrica (quando envia suas ordens aos operários pelo sistema interno de imagem e som), ora pela máquina (o fonógrafo, que explica as qualidades da máquina alimentadora automática). Já os trabalhadores e excluídos – entre eles Carlitos – continuam sem direito à palavra: em cada cena, o que lhes cabe é agir, não falar.

A produção se compõe de cinco partes, que poderiam ser filmes independentes, talvez com estes títulos: O operário Carlitos perde o juízo na linha de produção, Carlitos brinca com a lei, O sonho de consumo de Carlitos, Carlitos volta à fábrica, Carlitos garçom e cantor.

A ligação entre as partes – e mesmo entre episódios – é feita pela intervenção da autoridade pública. Quando, na primeira parte, o operário Carlitos perde o juízo, acaba por abandonar a linha de produção e sai perseguindo uma mulher na rua, com as ferramentas na mão, confundindo os botões da roupa feminina com as porcas que devia apertar. A perseguição é interrompida pelo encontro com um policial e Carlitos foge de volta à fábrica. O episódio seguinte terminará quando, contido por seus companheiros e pelos policiais, Carlitos for embarcado em uma ambulância, rumo ao hospício. Esse esquema essencial se repete durante todo o filme. Em 85 minutos de projeção, são 12 choques com a polícia e 5 viagens no

carro de presos, para a prisão (mais uma na ambulância).

Carlitos nunca consegue se enquadrar nas regras, pois se atrapalha com as coisas e pessoas. Não há recusa em obedecer; as infrações são involuntárias (é uma pedra que voa para a cabeça de um policial, lançada por um sarrafo em que Carlitos pisou ao acaso, p.ex.) ou inconscientes (como a participação na greve, não decidida por ele, que apenas segue os companheiros). Mesmo assim, nosso herói será sempre punido com a prisão. O princípio pelo qual a autoridade age é simples: se há confusão, prenda-se Carlitos. Em nenhum caso há julgamento. A Justiça é eficiente: a prisão é sempre imediata, no calor do tumulto, com a rápida aparição do carro de polícia. Essas imagens parecem representar, de modo bem direto, o modelo de Justiça de *Na colônia penal*, explicado pelo Oficial: “O princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável”.

No episódio que dá início à 2.^a parte de *Tempos modernos*, o caráter absoluto da presunção de culpa é afirmado com limpidez. Saindo do hospício, Carlitos enfrenta o caos urbano. Bem próximo a uma esquina, passa um caminhão e a bandeira de sinalização traseira cai. Generoso, Carlitos corre para apanhá-la, acenando com ela para avisar o motorista. Seu semblante transmite determinação e força, próprias à situação. Mas, em virada espetacular, essa atitude inocente mudará totalmente de sentido no instante seguinte, quando uma passeata proibida, até então oculta na rua transversal,

dobrar a esquina com rapidez, fixando Carlitos no pelotão de frente, involuntária e inconscientemente. A cena é composta para que não haja dúvidas: Carlitos não infringiu qualquer norma, mesmo sem querer, mas as aparências dizem o contrário: ele é o líder do protesto ilegal. É o que basta para sua prisão, pois a culpa é sempre indubitável.

Todavia, em seqüência posterior da 2.^a parte, Carlitos enfim tomará uma decisão: a de voltar para a prisão, onde havia conquistado privilégios, por impedir uma fuga de presos – evidentemente sem se dar conta do que estava fazendo. O caminho lhe parece óbvio: violar deliberadamente a lei. Embora sem dinheiro, entra em um restaurante, come com gosto e, ao dirigir-se ao caixa, convoca pela vitrine um policial para o flagrante. A estratégia parece dar certo. O policial o algema e se detém para chamar o camburão ao telefone. Enquanto isso, Carlitos aproveita para repetir a infração, agora na tabacaria ao lado. Mas ele não conseguirá ir para a cadeia. O carro chega e, pela única vez neste filme, a câmera mostrará seu interior. O ambiente não é exatamente o de um carro de presos, mas o de um ônibus lotado (ou de um bonde, analogia propiciada pela abertura posterior da carroceria, com um policial em pé no estribo), onde Carlitos encontrará e cortejará sua garota, com elegância. Mas, por iniciativa exclusiva dela, acabará fugindo, frustrando o plano de voltar às delícias da prisão. É mais uma demonstração, surpreendente, da incapacidade de Carlitos seguir as regras – ainda que em

sentido contrário, para ser “beneficiado” pela sanção. Há aí, também, a reafirmação da sina de excluído, que se vê privado da prisão, quando ela lhe interessa.

Em três episódios, o filme usa o balé, fazendo de Carlitos um artista. Na 1.^a parte, ele perde o juízo na fábrica e se põe a dançar com alegria, provocando e atrapalhando os colegas. Na 3.^a parte, Carlitos e a namorada vivem a fantasia da vida burguesa ao fazerem uma exploração noturna da loja de departamentos em que ele se empregou como vigia. Ali, dançam felizes com patins. Carlitos, de olhos vendados, não vê os perigos que corre: de cair para o andar de baixo, pela falta de proteção do mezanino; de o sonho acabar em pesadelo, no outro dia. Na 5.^a e última parte, o balé é profissional: para conseguir um emprego, Carlitos canta e dança comicamente no restaurante em que acaba de fracassar como garçom. Nas duas primeiras cenas, a arte é puro escape, destacando a incapacidade de Carlitos enquadrar-se, de ser produtivo como o exige a sociedade moderna. A cena do balé no restaurante parece marcar a aceitação do destino torto: somente como artista Carlitos terá sucesso no trabalho. É também como dançarina que sua garota terá, enfim, uma oportunidade.

Mas, bem à moda dos filmes de Carlitos, o final feliz não pode ser trivial: a alegria se acaba com a entrada dos homens da lei, que vêm ao restaurante para conduzir a garota, adolescente órfã, de volta à tutela do Juizado de Menores, de que havia fugido. Essa aparição determina a imagem definitiva da lei em

Tempos modernos: a de algo que, sendo profundamente desumano, não tem legitimidade para impor-se. De fato, na seqüência final, Carlitos e a garota enganam seus perseguidores e fogem, cheios de esperança.

É bastante simplório o retrato traçado pelo filme quanto às engrenagens estatais de execução do Direito. Sua visão é a do modesto homem da rua, para quem a Justiça se confunde com a polícia e a lei com a opressão. Não há juízes e advogados, nem a dialética dos julgamentos. Há a autoridade física do policial, que persegue, prende e solta. Talvez esse esquema deva algo às limitações técnicas do cinema mudo, menos adequado para a encenação teatral dos julgamentos, mas com certeza tem muito a ver com a ótica adotada por Chaplin para a narrativa: a de seu público. Seus filmes foram sucessos estrondosos porque os sujeitos comuns eram capazes de se ver nos episódios, de reconhecer as situações, porém, durante a projeção, podiam rir de tudo, libertos do passado e do futuro – como Carlitos.

3. O CONTO NA COLÔNIA PENAL

Já o texto de Kafka instiga reflexões mais complexas e perturbadoras a respeito do Direito e suas engrenagens. O autor nos propõe a hipótese de um sistema jurídico de tão impressionante eficácia que pode prescindir das sanções, por ser capaz de fazer a execução direta dos próprios comandos das normas. Como? Injetando-os fisicamente nos obrigados. Nesse provocante modelo, a norma não

é idéia, dirigida à razão dos homens, mas matéria, agregável ao corpo. O que Kafka descreve, para perturbar-nos, não é uma vulgar máquina de tortura; é maravilha tecnológica, que faz nos pacientes de uma espécie de hemodiálise normativa. Ela cura a insubmissão sem recorrer ao castigo, apenas impondo a norma do modo mais efetivo possível: a vivência física.

A narrativa é habilíssima. O texto começa quase como um manual de instruções, com detalhes construtivos e funcionais do equipamento. O Oficial o descreve como um técnico fascinado com o invento. Seu tom é natural e profissional, incapaz de suscitar paixões. Mas o explorador quebra a exposição, com questões impertinentes: o que o sabe o condenado? E o processo? Quais os fatos? Seco, o Oficial esclarece a irrelevância desses pontos, retornando à máquina e à operação. Nesse instante, uma atitude do condenado – aproximar-se, por demais curioso – traz os olhares para si. O Oficial o afasta, mas recomenda ao soldado: “trate-o com cuidado”. Esclarece-se, assim, a natureza da cerimônia: é um tratamento, não um suplício.

A seguir, o Oficial exporá o modo de ser e a aplicação das normas. Ao contrário de outros sistemas jurídicos, no da Colônia penal elas se apresentam como figuras, não como textos, pois estes se escondem no labirinto dos floreios, desenhados em modelos de papel, que à máquina cabe transpor para o corpo dos condenados. As normas têm conteúdos claros e simples, explica o

Oficial (“Honra teu superior”, p. ex.), mas eles só podem ser decifrados por meio dos ferimentos, após muitas horas de trabalho da máquina.

É inevitável que, nesse ponto da leitura, nós leitores tomemos partido quanto ao peculiar modelo jurídico descrito pelo conto. O notável é a narrativa nos conduzir ao papel de juízes sem conter qualquer acusação ou defesa do sistema. Em momento algum o Oficial formula algo parecido a uma avaliação de qualidades ou um argumento de defesa. Apenas descreve a máquina e a operação. O que, em certo ponto, ele pede que o explorador faça ao comandante é o simples testemunho da experiência. Mesmo a recusa definitiva do explorador não tem forma de censura. Ele apenas diz: “sou contra esse procedimento”, como se explicasse um gosto, um jeito pessoal.

Fazendo-nos juízes, o conto manobra para negar-nos o conforto da sensação de repulsa radical e militante contra o sistema que descreveu. Identificamos com o explorador e acabamos por ficar numa situação ambígua, de perturbação e estranhamento. Ficamos contra o procedimento, certo, mas sentimos faltar à nossa reação a paixão que seria necessária. Todavia, o que vem a seguir é ainda pior: quando o Oficial se sacrifica com a máquina, percebemos que fomos nós os responsáveis pelo veredicto (“O Oficial não foi justo”); fomos nós a submetê-lo à norma (“Seja justo”); fomos nós a levá-lo à morte. Afinal, sabíamos bem que, na Colônia penal — onde, estrangeiros, ingressáramos —, a culpa era sempre indubitável e acionava automática e inexoravelmente a máquina de execução. Mesmo assim não hesitamos em julgar. Teríamos sido justos?

Roberta e Carlos Ari Sundfeld