

## DO GRUPO DE CINEMA À TEORIA LITERÁRIA: O DEBATE DO CHAPLIN CLUB (1928-1930; RJ)

Constança Hertz

O *Chaplin Club*, grupo que estabeleceu amplo debate sobre a linguagem cinematográfica no Rio de Janeiro, publicava o jornal *O Fan* (1928-1930), que registrou as discussões dos membros deste grupo que pensava sobre o surgimento dessa nova possibilidade estética no momento em que o cinema “silencioso” dava lugar ao cinema “sonoro”. Nos artigos de *O Fan*, especialmente nos de Octavio de Faria, um dos principais membros do grupo, encontramos reflexões sobre imagem e palavra, sempre a partir da linguagem cinematográfica. Para Octavio de Faria, o cinema deveria prescindir da palavra. Ao demonstrar afinidades com a estética do cinema expressionista alemão, Octavio de Faria aposta na imagem em oposição à palavra, considera-as inconciliáveis, como declara em seus artigos sobre a linguagem cinematográfica publicados pelo jornal do *Chaplin Club*.

O debate que se estabeleceu entre os membros do grupo de cinema foi registrado no jornal *O Fan*, publicado pelo *Chaplin Club* entre 1928 e 1930<sup>1</sup>. Havia, no *Chaplin Club*, tendências que se opunham quanto a algumas direções que o cinema assumia. Octavio de Faria estava mais ligado ao cinema expressionista alemão e apostava em uma estética de planos longos, que priorizasse o mundo interno dos personagens em suas narrativas. Plínio Sússekind, por sua vez, defendia a supremacia da montagem e não a de planos mais longos, defendia a proposta de um ritmo mais ágil nos filmes.

---

<sup>1</sup> Todos os números de *O fan* estão depositados no Arquivo Mário Peixoto, no Rio de Janeiro, sob a curadoria de Saulo Pereira de Mello.

O *Chaplin Club* mostrava-se distante de debates que ocorriam no Brasil da década da 1930 e seguia uma tendência que também se via na Europa antes da Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup>, com a formação de grupos que discutiam essa nova possibilidade estética que surgiu em fins do século XIX. Esta nova linguagem, marcada por ritmo, imagem e movimento, e determinada pelo desenvolvimento tecnológico, causaria grande impacto em outras linguagens por interferir de modo profundo nas formas do olhar. A imagem em movimento que surgiu com o cinema alterou a relação que até então se estabelecia com a palavra e suas possibilidades de representação.

O pensamento, durante todo o século XX, já não poderia estar dissociado da imagem. As relações entre linguagem, pensamento e realidade sofreram profundas alterações com o cinema e, a partir de textos sobre a teoria cinematográfica deste grupo carioca de fins de 1920 e início de 1930, podemos problematizar algumas das questões que o cinema trouxe para a palavra.

Nos três primeiros números de *O Fan*, em 1928, Octavio de Faria publicou o artigo “O cenário<sup>3</sup> e o futuro do cinema”<sup>4</sup>, no qual aborda alguns pontos instigantes sobre a linguagem cinematográfica. Ao início do artigo, o autor afirma que já não deveria haver qualquer preocupação em distanciar a linguagem cinematográfica do que identificava como as “convenções do teatro”. Octavio de Faria entendia que a linguagem cinematográfica já teria se afirmado em sua autonomia e que naquele momento era necessário pensar sobre o “cenário”, sobre o roteiro cinematográfico, que seria o que de mais importante o cinema traria.

Octavio de Faria acreditava que o “futuro do cinema” estava na “infinidade” de possibilidades que o roteiro oferece. O roteiro, segundo Octavio de Faria, apresenta o “modo de narração”, oferece situações e argumentos que, no filme, podem assumir sintaxe, continuidade e

---

<sup>2</sup> CASETTI, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Trad. Sophie Saffi. Paris: Nathan, 1999.

<sup>3</sup> Na época em que este artigo foi escrito, “cenário” era como se chamava o que hoje entendemos por roteiro. Em nossa pesquisa optamos por utilizar o termo “roteiro”, por não haver diferenças entre este e o que Octavio de Faria denomina “cenário”.

<sup>4</sup> FARIA, Octavio. “O cenário e o futuro do cinema”. In: “O fan”, nº 1, 2 e 3. Rio de Janeiro, 1928.

ritmos que estarão apenas esboçados no roteiro. Um mesmo roteiro, portanto, pode originar filmes bastante diferentes, quando realizado por diferentes diretores. Em função destes resultados díspares, Octavio de Faria menciona, neste artigo, “toda infidelidade forçosa da tradução”, e, ao problematizar o roteiro cinematográfico, Octavio de Faria aponta para a distância entre imagem e palavra, para uma espécie de imprecisão que as palavras teriam, ao contrário da imagem.

Neste artigo, Octavio de Faria trata do roteiro como o texto que irá permitir que o filme se realize como uma obra discursiva autônoma, que possui independência da linguagem literária, e afirma que o filme deve partir da palavra, que está no roteiro, para construir a obra, que terá uma sintaxe própria e precisará se distanciar da palavra. Ao abordar questões referentes ao roteiro, Octavio de Faria revela sua profunda desconfiança em relação à palavra, pois para ele a palavra apresenta uma imensa insuficiência em suas possibilidades de representação.

O roteiro, nestas proposições sobre o “futuro do cinema”, é o texto que origina o discurso cinematográfico. Embora não possua autonomia em relação à obra cinematográfica, o roteiro adquire imensa força ao definir os rumos que a obra poderá tomar. Octavio de Faria aborda as muitas dificuldades de leitura e conseqüentemente de “tradução” deste discurso que o roteiro apresenta. Não nos parece uma tarefa simples definir se o roteiro estaria próximo do discurso literário ou de um discurso predominantemente denotativo, apesar de sua possibilidade de determinar as obras cinematográficas.

Segundo Paul Ricoeur, “ ‘literatura’ seria o tipo de discurso que já não tem denotação, mas somente conotação”<sup>5</sup>. O roteiro, portanto, não poderia possuir autonomia como texto literário, mas parece-nos escapar a estas definições do que seria um discurso predominantemente denotativo ou conotativo, como se o roteiro instaurasse uma nova categoria discursiva, bastante

---

<sup>5</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p. 337.

distante da linguagem dramática, como Octavio de Faria aponta ao início de “O cenário e o futuro do cinema”.

No artigo “Eu creio na imagem”<sup>6</sup>, também publicado pelo jornal do *Chaplin Club* em 1928, Octavio de Faria deixa ainda mais claras algumas questões que fizeram parte das discussões deste grupo que mostrava-se muito distante da forte corrente regionalista que predominava no modernismo brasileiro das décadas de 1920 e 1930, tanto na estética cinematográfica, quanto na literatura. O *Chaplin Club*, como suas publicações confirmam, apresenta discussões estéticas pouco usuais no Brasil de então e *Limite* (1931), o filme de Mário Peixoto, está muito próximo das discussões estéticas deste grupo que formava o clube de cinema, mas também a obra literária de Mário Peixoto, cineasta e poeta, revela possuir muitas afinidades com esta busca por novas possibilidades estéticas, pois também apresenta uma profunda desconfiança em relação à palavra em sua produção literária.

Neste interessante artigo em que afirma sua crença desmedida na imagem, Octavio de Faria declara que gostaria de instaurar “um processo contra a palavra” e estrutura o artigo a partir de suas leituras de Nietzsche e Henri Bergson. Segundo Octavio de Faria, teria sido Nietzsche o primeiro filósofo a instaurar o que denomina o “processo da palavra”, que para o autor brasileiro seria o “movimento artístico filosófico mais importante desses últimos tempos”<sup>7</sup>. Octavio de Faria, também em “Eu creio na imagem”, afirma ainda que o “movimento literário moderno” pode se “reerguer”, ainda que “inconscientemente”, apenas a partir dessa palavra que trai o que sugere representar e será a partir desta “falência da palavra” que, para Octavio de Faria, a literatura precisará seguir. E o autor declara que será diante deste impasse que o cinema poderá adquirir sua força como linguagem.

---

<sup>6</sup> FARIA, Octavio. “Eu creio na imagem”. In.: *O fan*, nº 6. Rio de Janeiro, 1929.

<sup>7</sup> Ibid.; p. 2.

Octavio de Faria afirmava que “a apoteose da imagem a que estamos assistindo daqui do Brasil (...) é o resultado dessa falência da palavra que me parece evidente. O seu reflexo e também a sua explicação. Pois a curva de ascensão de uma coincide com a de declínio da outra”<sup>8</sup>. Temos a afirmação de um imenso descrédito em relação à palavra e uma aposta na imagem cinematográfica, que não teria a imprecisão e essas insuficiências da palavra.

A imagem como uma nova forma de pensar. Ao invés de *representar*, a imagem cinematográfica *apresenta*, oferece a possibilidade de construir um discurso que, em muitos momentos, prescinde da palavra, pois no discurso fílmico a realidade se revela por si mesma, com a possibilidade investigativa da câmera cinematográfica, que multiplica as imagens ao infinito, com infindáveis descobertas que escapam ao nosso olhar orgânico. Em um posicionamento bastante polêmico, Pier Paolo Pasolini questiona algumas leituras semiológicas do cinema e afirma que a linguagem cinematográfica prescinde do signo, por acreditar que apresenta a realidade diretamente<sup>9</sup>.

Nas discussões do *Chaplin Club*, desconfia-se da palavra, não se pode confiar em um *logos*. Desconfia-se de uma razão instrumental<sup>10</sup> que possa “compreender” a realidade, há sempre realidades múltiplas que nos escapam e a linguagem não poderia abarcar estas realidades. Nestes textos teóricos de Octavio de Faria, a desconfiança em relação à palavra provoca a aposta em uma imagem em movimento, que para ele poderia resgatar as faltas que a palavra revela.

No entanto, desconfiamos que a imagem cinematográfica, como deseja Octavio de Faria, talvez não tenha essa capacidade de suprir as insuficiências da palavra e talvez essas faltas não

---

<sup>8</sup> Ibid.; p. 1.

<sup>9</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l'image temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. pp.-40-43; PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini*. Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986; e PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits sur le cinéma: petits dialogues avec les films (1957-1974)*. Trad. Hervé Joubert-Laurencin. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.

<sup>10</sup> ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985. p. 19-52.

devam ser supridas. Esta linguagem que se percebe fraturada exige novas possibilidades estéticas e suas possibilidades se ampliam ao infinito exatamente onde a palavra falha, onde a palavra não consegue uma representação “eficiente”.

Segundo Gilles Deleuze, no cinema o enunciado precisa desaparecer com a *imagem-movimento*, pois, do contrário, a imagem cinematográfica perderá sua possibilidade de movimento, que seria, segundo Deleuze, sua característica mais autêntica<sup>11</sup>. A *imagem-movimento*, também para Deleuze, portanto, se distancia da palavra e, como com o cinema surgem novas formas de narrar, as relações entre signo e imagem exigem ser revistas.

O roteiro, sem pertencer a um gênero literário específico, distante da literatura e do teatro, situa-se em limites imprecisos, entre imagem e palavra, por ser um texto marcado por sua forma ambígua – ou mesmo por ser um texto que tende a não ter forma. Octavio de Faria acredita que imagem e palavra são inconciliáveis, afirma com insistência, no artigo “Eu creio na imagem”, que seguem por caminhos opostos. Para Octavio de Faria, a palavra seria algo cristalizado, enquanto a imagem seria movimento, como explicita ao término do artigo:

“Eu creio na imagem... Na imagem todo-poderosa. Que autentifica o gesto. Que constrói o movimento. Que cria o ritmo. Que revela a alma. Que exprime o pensamento. Que não admite o som e não pode conceber a palavra. Na imagem que é imagem e só pode ser imagem...”<sup>12</sup>

Em contraponto ao que entende como “falência da palavra”, Octavio de Faria propõe a imagem cinematográfica. Movimento, ritmo, montagem e continuidade para *apresentar* o sujeito, com seus muitos abismos e impasses. Podemos entrever, por trás destas afirmações, concepções caras ao cinema expressionista alemão – em outros artigos, Octavio de Faria deixa clara a sua imensa admiração por Murnau<sup>13</sup>, um dos principais cineastas do expressionismo alemão. E,

---

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l'image temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. pp. 40-41.

<sup>12</sup> FARIA, Octavio. “Eu creio na imagem”. In.: *O fan*, nº 6. Rio de Janeiro, 1929.

<sup>13</sup> \_\_\_\_\_. “A segunda invasão alemã.” Conferência no *Chaplin Club*. Rio de Janeiro, 1928.

\_\_\_\_\_. “Adendum ao estudo ‘A segunda invasão alemã’”. Conferência no *Chaplin Club*. Rio de Janeiro, 1928.

\_\_\_\_\_. “Segundo adendum ao estudo ‘A segunda invasão alemã’”. Conferência no *Chaplin Club*. Rio de Janeiro, 1928.

também para o expressionismo alemão, o cinema deveria prescindir da palavra, a imagem cinematográfica teria a capacidade de revelar todo um universo de sombras, desconcertante, vertiginoso, como a palavra não poderia, segundo acreditavam. E a literatura expressionista se constrói claramente a partir das fissuras e insuficiências da palavra, como constatamos nas obras de alguns escritores brasileiros, que acreditamos que possuam características expressionistas, como Cornélio Penna e Mário Peixoto, que realizaram uma literatura modernista que dista bastante da corrente regionalista do modernismo brasileiro da década de 1930.

O debate do *Chaplin Club* parece estar muito próximo desta outra corrente modernista que buscava uma estética que se distanciasse do modernismo regionalista que apresentava tanta força no Brasil da década de 1930. A importância do debate deste grupo consiste no fato de revelar que, no Brasil das décadas de 1920 e 1930, estabelecia-se uma ousada reflexão sobre a imagem cinematográfica e a palavra, sobre esta nova estética que acarretou uma série de mudanças na forma de o homem lidar com a palavra, com o olhar, com o movimento.

Esta palavra que parece desprovida de força, incapaz de abarcar a realidade, exige renovação em suas possibilidades expressivas. A linguagem cinematográfica oferece novas possibilidades para a palavra, que sempre nos surpreende, pois não está inerte, ao contrário do que afirmava Octavio de Faria. A imagem cinematográfica sugere impasses e exige que a palavra se renove. E as palavras, como afirma Bachelard, de fato sonham<sup>14</sup>. E alçam vôos, provocam vertigens e, já não podemos nos esquecer, seguem inevitavelmente marcadas pela imagem cinematográfica, seja na afirmação da imagem ou em seu avesso.

---

<sup>14</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 18.