

CINEMA MUDO: TEORIAS DA DÉCADA DE 1930

Constança Hertz - (doutoranda em Ciência da Literatura, Teoria Literária, UFRJ)

Resumo

O *Chaplin Club* (1928-1930), no Rio de Janeiro, realizava um rico debate em torno do que se identifica como aparato cinema. As reflexões do grupo, que tinha Octávio de Faria como um ativo participante, eram sempre em torno do cinema e a partir de conceitos referentes à literatura, como se pode constatar no jornal *O Fan* (1928-1930), onde há o registro dos debates do *Club*. Mais ou menos no mesmo período, na União Soviética, teóricos do que se denominou Formalismo Russo estabeleceram um debate sincrônico ao do grupo carioca. A comparação entre os artigos russos e brasileiros revela-se bastante profícua, como pretendemos demonstrar em nosso trabalho, em função da abordagem teórica feita pelos dois grupos, pois ambos partem de elementos “verbais e substantivos”, de metáforas e metonímias, de prosa e poesia, que identificam no cinema.

Nossa pesquisa volta-se para o *Chaplin Club*, grupo que, no Rio de Janeiro, entre 1928 e 1930, debatia e publicava textos com discussões teóricas sobre cinema. Voltamos para o debate que os membros do *Club* estabeleciam, para o esforço teórico que era feito, já que o grupo situava-se na contramão das preocupações teóricas em voga no Brasil de então, como se pode comprovar no jornal *O Fan* (1928-1930), publicação oficial do *Chaplin Club*.

Nesta publicação registra-se este que foi o primeiro momento em que se sistematizou uma crítica de cinema brasileira efetiva. Torna-se importante enfatizar que, além da importância de inaugurar a crítica cinematográfica no Brasil, esse grupo carioca, que tinha Octavio de Faria como um de seus participantes mais ativos, parece estar ligado a outros movimentos que não buscavam elementos “autenticamente nacionais”, mas desejavam debates amplos, sem fronteiras, e parece-nos até que um outro *modernismo*, diverso das principais correntes do modernismo brasileiro de então.

Nos debates do *Chaplin Club*, o cinema russo ocupava espaço importante. Pudovkin e Eisenstein, dentre outros, foram temas de artigos calorosos do grupo. No entanto, no Brasil da época não havia acesso aos filmes destes cineastas. O debate ocorria a partir de leituras feitas em publicações européias e americanas – as publicações francesas, especialmente, ocupavam espaço importante para o embasamento teórico que marcava as discussões do *Club*.

No penúltimo número de *O Fan* (1930), foi publicado manifesto de três cineastas russos, ao qual os membros do *Chaplin Club* puderam ter acesso através do *New York Times* (7/10/1928) e da revista francesa *Cinéa-Cine* (1930). Sob o título “O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos¹” são transcritos trechos do manifesto assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrof. Neste manifesto, os cineastas russos condenam o cinema sonoro, afirmam a importância de se aprimorarem as técnicas de montagem e enfatizam que a linguagem das imagens, no cinema mudo, seria universal, sem a necessidade de tradução, o que

¹ In: *O Fan*, número 8, Rio de Janeiro, 1930. pp. 10-14.

permitiria que os filmes pudessem ser compreendidos sem dificuldade por platéias de todo o mundo, ao contrário do que imaginavam que fosse acontecer com o cinema falado, que, segundo esses cineastas, traria muitas limitações para a exibição dos filmes.

Na União Soviética, entre 1915 e 1930, vivia-se um momento especialmente importante para a teoria literária, com o Círculo Lingüístico de Moscou, que para a posteridade ficou identificado sob o nome de Formalismo Russo². A poética surgia como disciplina teórica³ e os participantes do Círculo, como é largamente conhecido, buscavam aproximar teoria e prática na arte, de modo geral, e é importante lembrar que desse movimento participaram poetas e escritores como Maiakovski, Kliébnikov, Isaac Babel, Ossip Mandelstam, pintores como Malevitch e cineastas como Eisenstein, dentre outros artistas das mais variadas áreas.

Eisenstein faz parte da última geração do Círculo de Moscou. Inicialmente voltado para o desenho e o teatro, estabeleceu intenso diálogo com o Formalismo Russo. O cineasta, que buscava transformar sua teoria em prática, demonstrou sempre o esforço de elaborar um pensamento crítico estético consistente, como constata-se em seus ensaios, que já na década de 1920 eram publicados na URSS.

E além da obra teórica de Eisenstein, na União Soviética, em 1927, um grupo do Círculo Lingüístico de Moscou publicava uma coletânea de ensaios de vários autores, sob o título *Poética kino*, em que pretendiam traçar uma poética do cinema⁴. Os ensaios deste livro, escritos por Iuri Tynianov e Boris Eikhenbaum, tratavam das técnicas de montagem de modo geral e em especial de temas como palavra e cinema, poesia e prosa na obra cinematográfica. Havia, nestes ensaios da década de 1920, a tentativa de elaborar uma teoria para o cinema.

² ALBÈRA, F. (1996), p. 5.

³ ALBÈRA, F. (1996), p. 5.

⁴ Ibid., p.5.

Com certeza os membros do *Chaplin Club* não tiveram acesso a estes textos da *Poética Kino*, que provavelmente não circularam, na época de sua publicação, fora da URSS, pois só vieram a ser conhecidos na França na década de 1970⁵. E apesar de todas as diferenças, chama a atenção o fato de terem sido sincrônicos os esforços de, tanto o grupo brasileiro, quanto o soviético, a partir de uma ótica literária, elaborar questões de teoria cinematográfica. Através de trechos dos textos de Eisenstein e do manifesto dos cineastas russos, o grupo brasileiro pôde acompanhar um debate mais amplo sobre teoria cinematográfica e discutir proximidades e distâncias sobre o que se pensava sobre cinema na União Soviética, mesmo que não tivessem acesso aos filmes russos.

O reconhecimento da obra cinematográfica como uma “nova arte”, nas décadas de 1920 e 1930, era algo novo. Até então o cinema não era visto como uma expressão artística, a não ser pelos que se interessavam em traçar uma teoria para esta “nova arte”, e a reflexão sobre o cinema ainda não tinha a autonomia de uma disciplina teórica – o que só viria a acontecer após 1945.

Em 1933, Roman Jakobson, que em relação ao cinema sonoro assumiu posição diferente da de seus contemporâneos no Círculo Lingüístico de Moscou, publicava, em Praga, o artigo “Decadência do cinema⁶”:

Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. Desvincula-se da influência das artes precedentes; começa já a influenciá-las. Cria suas normas, suas leis e em seguida, com determinação, as subverte. Torna-se um poderoso instrumento de

⁵ Ibid., p.3. Acreditamos que certamente Eisenstein tivesse acesso a estes textos, mas deveriam ser teóricos conhecidos e respeitados por quem se interessava por cinema, pois Jakobson, ao escrever sobre cinema, em 1933, faz referência a alguns dos participantes desta coletânea.

⁶ JAKOBSON, R. (1970), pp. 153-161.

propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes⁷.

Este texto, que só chegou ao Brasil na década de 1960, revela a compreensão do cinema como uma força estética que provocava alterações em “outras artes”. Mais adiante, no mesmo artigo, Jakobson problematiza: “mas o cinema é realmente uma arte autônoma? Qual é o seu protagonista específico? Com que material trabalha essa arte?”⁸. A reflexão sobre o cinema estava em seu início, as questões estavam em aberto.

Parece-nos importante ressaltar que as reflexões deste teórico que participou do Círculo Lingüístico de Moscou, embora não tenham chegado aos membros do *Chaplin Club*, giravam em torno de questões que também instigavam o grupo que teorizava sobre a linguagem cinematográfica no Rio de Janeiro, o que parece atestar que as discussões travadas pelos membros do *Club* carioca realmente se aproximavam de um contexto mais amplo. Jakobson afirma, em seu artigo:

(...) O signo é material de todas as artes, e para cineastas é evidente a essência sígnica dos elementos cinematográficos: “a tomada deve agir como signo, como letra”, sublinha o mesmo Kulechóv. É por isso que nas reflexões sobre o cinema fala-se sempre metaforicamente de linguagem do cinema, até mesmo de “cine-frase” com algo de sujeito e predicado, de orações cinematográficas subordinadas (Boris Eikhenbaum), de elementos verbais e substantivos no cinema (A. Beucler), e assim por diante. Há contradições entre estas duas teses: o cinema opera com o objeto – o cinema opera com o signo? Alguns especialistas respondem afirmativamente a essa pergunta; refutam portanto a segunda tese e, dado o caráter sígnico da arte, não reconhecem o cinema como arte. A contradição entre as duas teses referidas já foi removida, se quisermos, por santo Agostinho.

⁷ Ibid., p. 153.

⁸ Ibid., p. 154.

Esse genial pensador do V século, que distinguia sutilmente objeto (*res*) do signo (*signum*), afirma que ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema⁹.

A compreensão que se fazia do cinema, como se pode constatar quando Jakobson cita Eikhenbaum e Beucler, era bastante determinada por um entendimento literário da obra fílmica. Trata-se de “cine-frase”, de elementos verbais e substantivos no cinema. De algum modo, estas afirmações aproximam-se do posicionamento de Octavio de Faria no *Chaplin Club*, pois, por mais que houvesse o esforço de distanciar o cinema de “outras artes”, para usarmos a expressão de que Jakobson se utiliza, Faria aproximou cinema e literatura em muitos momentos, inclusive ao propor uma prosa e uma poesia cinematográficas. Ao propor uma reflexão sobre o cinema, tanto Jakobson quanto Octavio de Faria terminaram por trazer à tona reflexões sobre a linguagem em sentido amplo, no cinema e na literatura. E a proximidade entre cinema e literatura revela-se muito forte, por mais incômoda que possa ter sido para os autores do grupo brasileiro.

Com Jakobson, mais adiante, no referido artigo, podemos constatar, em outra afirmação, que a compreensão do cinema é permeada por conceitos que fazem parte da literatura:

O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da *metonímia* ou da *metáfora* (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica)¹⁰.

⁹ Ibid., pp. 154-155.

¹⁰ JAKOBSON, R. (1970)., p. 155.

Para compreender a obra cinematográfica, Jakobson identifica elementos literários no cinema. Como Eisenstein também o faz, pois em muitos de seus ensaios se utiliza de poemas, como os haicais, para exemplificar sua teoria sobre a montagem. Para este cineasta, a montagem não se limitaria ao cinema, seria uma possibilidade de criar imagens – seja no cinema ou na poesia. O objeto dos ensaios de Eisenstein muitas vezes não se limita ao cinema, parece ser a arte e suas muitas possibilidades estéticas.

Estes pontos são próximos aos propostos no *Chaplin Club*, entretanto outro tema importante para Octavio de Faria, nas discussões do grupo brasileiro, é visto por Jakobson de modo diverso. Jakobson defende o cinema falado e, ao fazê-lo, expõe uma postura divergente e mesmo pioneira em relação a outros posicionamentos do início da década de 1930:

“A crítica do cinema falado peca sobretudo por generalizações prematuras. (...) Os teóricos incluíram precipitadamente o mutismo no complexo das características estruturais do cinema e, agora lhes desagrada que a evolução ulterior do cinema se tenha desviado de suas formulazinhas¹¹.”

Os membros do *Chaplin Club*, apesar das muitas discordâncias, quando surgiu o “cinema sonoro”, na década de 1930, teceram críticas veementes contra o cinema falado, pois acreditavam que a arte cinematográfica só se poderia realizar com o “cinema silencioso.” Neste aspecto, estavam de acordo com o manifesto assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrof¹².

¹¹ Ibid., p. 156.

¹² Eisenstein, como todos os outros, precisarão rever sua posição, em função da primazia que o cinema falado consegue. Talvez apenas Charles Chaplin tenha resistido, bastante tempo depois de 1929, ao advento do cinema sonoro. O nome escolhido para o grupo brasileiro não ocorre por acaso, no entanto o que gostaríamos de ressaltar na rejeição ao cinema falado é o que se debate, no Chaplin Club, sobre um desgaste da palavra, sobre uma opção pelo silêncio.

O Formalismo Russo, sempre próximo de vanguardas estéticas, abarcava posições divergentes como a dos três cineastas, em um primeiro momento, e a de Jakobson posteriormente.

Jakobson, em seu posicionamento singular, com a compreensão literária que faz do cinema, aponta o que identificava como uma resistência:

O filme sonoro encontra-se atualmente num período de interesse proeminente pelos novos achados técnicos (...), num período de procura de novas formas. Há nisso uma analogia com o cinema mudo anterior à guerra, enquanto que o cinema mudo do último período havia criado para si um *standard* próprio, a ponto de realizar obras clássicas: talvez exatamente nesse classicismo, no cumprimento do cânon, estivesse contido seu fim e a necessidade de uma nova fratura¹³”.

Ao compreender o cinema como um movimento estético que possui autonomia, a obra cinematográfica precisaria sair do *classicismo* em que se encontraria. Jakobson antevia, deste modo, que o cinema falado viria a inaugurar uma nova fase do cinema. Suas proposições são pioneiras, com rara lucidez em momento em que não havia distanciamento temporal das transformações pelas quais o cinema passava.

Como a evolução técnica acontecia com extrema rapidez, Octavio de Faria precisa rever suas posições e explicita isso em muitos momentos. O que não se altera, no entanto, é a utilização de conceitos literários na tentativa de estabelecer uma reflexão teórica sobre o cinema. Octavio de Faria enfatiza que é preciso reafirmar a

¹³ JAKOBSON, R. (1970)., p. 156.

“distinção entre um *cinema-poesia de imagens* e um *cinema-prosa de imagens*¹⁴.” Afirma, ainda, que se teria equivocado em momentos anteriores por não ter reconhecido que era necessário distinguir “uma poesia e uma prosa de imagens¹⁵” a partir do ritmo cinematográfico, pois, como afirma um pouco mais adiante, “a barreira entre a poesia e a prosa parece mais do que nunca ser o ritmo¹⁶”.

Esta compreensão de uma prosa e de uma poesia no cinema também era feita pelos formalistas russos – Chlovski¹⁷ e Jakobson também compreendiam a narrativa cinematográfica segundo estes conceitos literários. Jakobson aproxima técnicas narrativas do cinema a técnicas encontradas na literatura e afirma, sobre o cinema, que “a volta ao passado é válida somente como recordação ou narração de uma das personagens. Essa norma encontra uma analogia precisa na poética de Homero (assim, aos “cortes” cinematográficos corresponde o homérico *horror vacui*)¹⁸.” Para Jakobson, portanto, o cinema possuiria técnicas narrativas análogas às da poesia épica de Homero.

Octavio de Faria afirma, em seus artigos publicados no jornal *O Fan*, que não conseguiria definir com exatidão o que seria o ritmo cinematográfico, que poderia ser criado pela montagem ou também pela continuidade visual, segundo suas proposições. Para Octavio de Faria, ao tratar das possibilidades formais da obra cinematográfica seria necessário colocar o ritmo como o que as determina, pois compreende que o tempo das imagens definirá as potencialidades estéticas e formais dessas narrativas. No artigo “Ritmo”, busca estabelecer as diferenças entre cinema e literatura, porém pontua que haveria obras cinematográficas em prosa e em poesia¹⁹. Ou seja, o cinema para este autor parece não se libertar de características formais da literatura.

Para o autor brasileiro, haveria prosa e poesia no cinema de um modo ainda mais claro do que o exposto por Jakobson. No que denomina prosa cinematográfica,

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ ALBÈRA, F. (1996), pp. 139-142.

¹⁸ JAKOBSON, R. (1970), p. 159.

¹⁹ FARIA, Octavio. “Ritmo”. In: *O Fan*. Rio de Janeiro, número 7, janeiro de 1930.

Octavio de Faria afirma que “pressupunha-se pois a existência de uma história a narrar²⁰”, enquanto que, de modo oposto:

(...) no filme-poesia de imagens, se muitas vezes acontece que há uma historieta a contar, geralmente não há história alguma. São, por exemplo, cenas diversas, que uma associação qualquer reúne segundo um determinado ritmo, etc. Como fazer então? Evidentemente não há mais um “fio” de narração que se possa seguir com a máquina...²¹

A prosa cinematográfica seria determinada pela continuidade, haveria um “fio” condutor para que uma história fosse contada. Por sua vez, o mais importante, para a poesia cinematográfica, seria o ritmo. Narrar uma história não seria uma condição para esta poesia cinematográfica, pois o ritmo deveria se sobrepor à narrativa e as imagens não deveriam apenas estar atreladas a alguma narrativa que pudesse ser realizada.

Octavio de Faria parece dialogar não apenas com os teóricos do Formalismo Russo, mas também com algumas proposições de Pier Paolo Pasolini, que, na década de 1960, conceituava o que denominava “cinema de poesia” e fazia a seguinte definição:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o

²⁰ FARIA, Octavio. “Ritmo”. In: *O Fan*. Rio de Janeiro, número 7, janeiro de 1930. Grifo do autor.

²¹ Ibid.

que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito²².

A proximidade entre as afirmações de Pasolini e de Octavio de Faria revela-se evidente. Pasolini aponta que no cinema de poesia percebe-se a montagem, que parece-nos ser o que Octavio de Faria, por sua vez, denominou “ritmo”, já que este seria necessariamente resultante da narrativa cinematográfica. Para Octavio de Faria, o que determinaria a prosa cinematográfica seria a continuidade, enquanto o “filme-poesia” seria o “filme de ritmo” por excelência. Em Pasolini e em Octavio de Faria, o cinema é concebido como uma espécie de língua autônoma²³.

Em nossa leitura o *Chaplin Club* exercita diálogos atemporais. Das décadas de 1920/30, no Brasil e na URSS, à década de 1960, com Pasolini, na Itália, o cinema parece estar próximo de uma trama literária da qual não se consegue desvencilhar. Com toda a tecnologia da imagem, o cinema não se liberta de conceitos literários e traz sempre a possibilidade de assumir as muitas formas da poesia.

BIBLIOGRAFIA

- ALBÈRA, François (org.). **Les formalistes russes et le cinema – poétique du film**. Trad. Valérie Posener, Régis Gayraud e Jean-Charles Peuch. Paris: Éditions Nathan, 1996.
- _____. **Eisenstein e o construtivismo russo**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

²² PASOLINI, P. P. (1986). p. 104.

²³ Esta compreensão do cinema como uma “língua autônoma” é bastante combatida e Pasolini, especialmente, polemizou bastante esta afirmação, ao defender suas posições sempre com extrema veemência.

CHION, Michel. **Le son au cinéma**. Paris: Ed. Cahiers du cinéma, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FARIA, Octavio. *A teoria cinematográfica de Pudovkin*. In: “O fan”, nº 5. Rio de Janeiro, 1929.

_____. **Ritmo**. In: “O fan”, nº 7. Rio de Janeiro, 1930.

_____. **Eisenstein e o cinema do futuro**. In: “O fan”, nº 7. Rio de Janeiro, 1930.

_____. **O cinema europeu e a atualidade**. In: “O fan”, nº 5. Rio de Janeiro, 1929.

_____. **A arte e a vida (uma nova arte: o cinema)**. Inédito. Rio de Janeiro, s.d.

_____. **O cenário e o futuro do cinema**. In: “O fan”, nº 1, 2 e 3. Rio de Janeiro, 1928.

_____. **Cinema e literatura: o problema da adaptação literária**.

_____. **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.

_____. **A “Jeanne D’Arc” de Dreyer (ensaio para uma crítica)**. In: “O fan”, nº 5. Rio de Janeiro, 1929.

_____. **A incompreensão americana**. In: “O fan”, nº 4. Rio de Janeiro, 1929.

_____. **O expressionismo e o cinema alemão.** In: “O fan”, nº 4. Rio de Janeiro, 1929.

_____. **Cinema e ciência.** In: “A época”, abril, 1932.

_____. **A caixa de Pandora.** In: “O fan”, nº 8. Rio de Janeiro, 1930.

_____. **O símbolo.** In: “O fan”, nº 8. Rio de Janeiro, 1930.

LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

MANZANO, Luiz Adelmo F. **Som-imagem no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pasolini.** Org. José Luiz Goldfarb. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

_____. **Écrits sur le cinéma: petits dialogues avec les films (1957-1974).** Trad. Hervé Joubert-Laurencin. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.

_____. **Empirismo hereje.** Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.