

VINÍCIUS DE MORAES, CRÍTICO DE CINEMA*

Afrânio Mendes CATANI**

RESUMO: Este estudo procura destacar a importância da participação de Vinícius de Moraes na crítica cinematográfica do início dos anos 40 (1941-42), exercida no jornal carioca A Manhã. Foi nessa coluna que Vinícius manteve aceso, de maio a julho de 1942, um debate que mobilizou todo o Brasil e, em especial, o Rio de Janeiro: a polêmica "cinema mudo" X "cinema falado". Participam da polêmica, entre outros, Otávio de Faria, Manuel Bandeira, Afonso Arinos de Mello Franco, Humberto Mauro, Anibal Machado. Nessa ocasião, ainda que timidamente, o cinema brasileiro começou a ser discutido, embora ainda não lhe fosse atribuída grande importância.

UNITERMOS: História do cinema brasileiro; história da crítica cinematográfica brasileira; "cinema mudo" X "cinema falado".

"Meus amigos se chamavam Mário e Quincas, eram humildes, não sa-

[biam
Com eles aprendi a rachar lenha e ir
buscar conchas sonoras no mar fun-

[do
Comigo eles aprenderam a conquistar as jovens praianas tímidas e riso-

[nhas.
Eu mostrava meus sonetos aos meus
amigos — eles mostravam os grandes

[olhos abertos
E gratos me traziam mangas madu-
[ras roubadas nos caminhos.

Um dia eu li Alexandre Dumas e es-
[queci os meus amigos.

Depois recebi um saco de mangas
Toda a afeição da ausência..."

Vinícius de Moraes
"Ilha do Governador"

Jornal 'A Manhã', recentemente funda-
do no Rio, sob a direção de Cassiano Ri-
cardo" (4:122). Acrescentava ainda que o
artigo intitulado "Credo e Alarme" (8/a-
gosto/1941), em que Vinícius se apresenta
aos leitores expondo suas idéias cinemato-
gráficas fora recebido com grande interes-
se, além de significar um verdadeiro acon-
tecimento.

Destacar a importância da participa-
ção de Vinícius de Moraes na crítica cine-
matográfica do início dos anos 40 com ba-
se em anotações obtidas principalmente
no jornal "A Manhã", na revista "Clima"
e na tese de doutoramento de Maria
Rita E. GALVÃO (7), eis o alvo deste ar-
tigo.

O CINEMA, BRIGANDO PARA SER RECONHECIDO COMO ARTE

"O Cinema foi a última coisa que
me interessou. Inicialmente, meu in-
teresse era por literatura, política,
depois artes plásticas, música. O ci-
nema era mais por causa das namo-
radas, era secundário..."

Depoimento de Paulo Emílio Salles
Gomes a Cláudio Kahns. (14)

INTRODUÇÃO

Paulo Emílio Salles Gomes escrevia,
em agosto de 1941, no terceiro número da
revista "Clima", que recebia "... com
grande interesse a notícia de que Vinícius
de Moraes ia fazer crítica de cinema no

* Versão consideravelmente reduzida deste trabalho foi publicada em *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, 14 (38/9): 42-52, ago./nov. 1981.

** Departamento de Ciências da Educação — Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação — Unesp — 14.800 — Araraquara — SP.

Em sua tese de doutoramento, Galvão destaca o pouco interesse demonstrado pelo cinema nacional por parte da intelectualidade antes dos anos 50 (7). Afirma que Guilherme de Almeida era a “flor exótica” da intelectualidade paulista especializada no assunto. “Mas nos anos 40 o seu interesse já era mero resquício de um interesse real anterior, vindo dos anos 20, quando de fato o cinema era importante para alguns jovens intelectuais, como Canuto Mendes de Almeida*, Plínio de Castro Ferraz ou Otávio Gabus Mendes, e no campo da reflexão crítica, para Mário de Andrade” (7:32). No final desses anos 20, no Rio de Janeiro, foi criado o “Chaplin-Club”, cine-clube de Octávio de Faria, Plínio Sússekind Rocha, Almir de Castro e Cláudio Mello, que chegou a publicar entre 13 de junho de 1928 (data de sua fundação) e dezembro de 1930, nove exemplares do *FAN*, seu órgão oficial, ardoroso defensor do cinema mudo (34).

Todavia, segundo M. Rita Galvão, “com o correr do tempo, a especialização de Guilherme de Almeida em cinema foi se tornando qualquer coisa de puramente mundano, de modo que acaba havendo muito pouca diferença entre os seus escritos sobre cinema e a crônica social que faz concomitantemente. Depois dos anos 20, o interesse intelectual por cinema em São Paulo só ressurgiu com o “Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia”, criado por Paulo Emílio Salles Gomes e um grupo de amigos no início da década de 40”, sendo que pertenciam a esse grupo, além de Paulo Emílio, Décio de Almeida Prado, Cícero Cristiano de Souza, Lourival Gomes Machado, Antônio Cândido e Ruy Coelho. É o próprio Paulo Emílio quem declarou que entre a sua geração e a de Canuto não houve ninguém que se interessasse por cinema em São Paulo, sendo ele o primeiro intelectual a começar a se preocupar com o estudo de tal arte no final dos anos 30. Afirmou que “a descoberta do cinema como forma de cultura

foi para mim uma descoberta completa e total, feita na Europa pouco antes da Guerra. Era algo de que eu nunca tinha ouvido falar. Em 1935, Décio (de Almeida Prado) e eu fizemos uma revista chamada *Movimento*; era uma revista que se pretendia avançada e em que se tratava de absolutamente tudo o que se possa imaginar — poesia, folclore, teatro, arquitetura, pintura, música, economia, política — tudo, com exceção de cinema, a que não havia uma única referência. O cinema realmente não existia para nós. Quando fizemos a revista *Clima* — depois da minha volta da Europa, já inteiramente conquistado pelo cinema — havia então uma seção de crítica de filmes. Creio que foi a primeira revista do gênero a ter uma seção especialmente dedicada a cinema. *Na mesma época, Vinicius de Moraes começou a fazer crítica cinematográfica num Jornal Carioca, “A Manhã”, e o fato de um intelectual como ele preocupar-se com cinema foi muito comentado, era qualquer coisa de meio insólito que as pessoas não compreendiam bem”*** (7:32-3).

O “Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia”, é importante frisar, nasceu ligado à revista *Clima*, podendo ser considerado como a primeira manifestação concreta do interesse intelectual por cinema que começava a surgir em São Paulo. Eram exibidas, basicamente, as películas que Paulo Emílio havia visto na Europa, quais sejam, as de Fritz Lang, Ivan Mojskine, Raquel Meller, “O Gabinete do Dr. Caligari” (Robert Wiene), Carl Th. Dreyer e outros. Após as projeções, os filmes eram discutidos pelo pessoal do próprio Clube e pelos professores da Universidade de São Paulo, sendo que, frequentemente, o debate se fazia em francês, “... para facilitar as coisas para os professores estrangeiros...” (7:34). Entretanto, ressalva Maria Rita, o fato de haver um interesse intelectual por cinema em São Paulo absolutamente não significa que houvesse interesse por cinema brasileiro. Nos deba-

* Canuto Mendes de Almeida fez críticas de filmes em jornais, vindo a ser o autor do primeiro livro importante sobre cinema publicado no Brasil: *Cinema Contra Cinema*, São Paulo, Ed. Nacional, 1934. Ver (9:59).

** Grifos Meus.

tes do Clube de Cinema não participavam os antigos cineastas paulistas (por ex. Medina, Rossi, Tartari) que na década de 20 e início da seguinte eram não apenas os que faziam cinema, mas os que pensavam sobre cinema. “O resultado, no período que antecede à Vera Cruz” — companhia cinematográfica patrocinada pela elite financeira paulista, que produziu pouco mais de uma dezena e meia de filmes no período 1949/1954 — “é o divórcio total entre o pensamento e a prática cinematográfica brasileira. Durante muitos anos, pensar cinema no Brasil significou pensar cinema estrangeiro. Os filmes projetados e discutidos no Clube (...) eram os clássicos americanos e europeus” (7:34).

Para tornar mais clara a participação de Vinicius de Moraes no campo da crítica cinematográfica, parece útil, no entanto, delinear um quadro do cinema nacional tal como se apresentava na passagem dos anos 30 para os anos 40 — quadro este sombrio, desolador. No início da década de 30, o cinema nacional tem uma produção bastante reduzida. Passam-se, às vezes, anos inteiros sem que um único filme seja realizado. E durante todo esse tempo, se “... a atividade cinematográfica não desapareceu completamente, isto se deveu à produção de documentários e cineatualidades, sustentada pela lei da obrigatoriedade de exibição dos complementos nacionais” (7:7). Com o advento do Estado Novo, o D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda) e os D.E.I.P.s (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) monopolizam a produção dos jornais cinematográficos, absorvendo ou aniquilando os concorrentes — concorrentes esses que também se dedicavam, direta ou indiretamente, ao filme de propaganda, que era a base de sustentação do cinema nacional. Segundo Maria Rita, no cômputo geral, além dos jornais cinematográficos e de documentários, “...temos um filme em 1935, outro em 1939, mais outro em 43 e outro ainda em 46, e dois em 49. Meia dúzia de filmes em 15 anos”. E mais: em São Paulo, praticamente só se exibiam filmes americanos, pois durante a Guerra a distribuição do produto europeu

para cá tornou-se extremamente irregular. “Os cine-clubes que começa a se formar no início dos anos 40 só se preocupam com exibir e discutir cinema estrangeiro.” Dessa maneira, *o cinema brasileiro destes tempos é o cinema carioca, é a chanchada* — uma produção desprezada por todos aqueles que se diziam ou eram reconhecidos como intelectuais. Era o cinema da Cinédia e Atlântida, de Vicente Celestino, Oscarito, Violeta Ferraz, Grande Otelo, Mesquitinha, Zé Trindade, Ankitó, Derci Gonçalves. “Um cinema brasileiro que correspondesse à idéia que se tinha do que fosse o bom cinema não existia; o cinema que existia era totalmente ignorado pelas pessoas que começavam a se preocupar com cinema” (7:8).

Paulo Emílio comenta que ele mesmo pouco se preocupou com o cinema brasileiro durante a década de 40 e meados da seguinte, apesar de se interessar muito por filmes. “Quando a gente fundava um clube ou uma revista”, acrescentou, “é claro que obedecia-se ao ritual de interesse por produto nosso: pura retórica sem qualquer consequência” (10:137). No entender de Paulo Emílio, “...o melhor crítico de cinema que apareceu naqueles tempos foi Ruy Coelho, que publicou muito em revista e jornal”. Em um artigo publicado no *Diário de São Paulo* (5), Ruy Coelho escreveu que pretendia assistir a pelo menos um dos dois filmes nacionais que estavam sendo exibidos em São Paulo, a saber, “Corações sem Piloto” e “Romance Proibido” — este último dirigido por Adhemar Gonzaga. Aconteceu que o crítico passou por acaso frente ao “Metro” e viu as fotografias do filme: “Confesso que desanimei. Retrocedi e fui até o ‘Bandeirantes’ para estabelecer uma comparação com ‘Corações sem Piloto’. Recuei horroizado”. Nas palavras de Paulo Emílio, “seu tema naquele dia foi a não ida ao cinema: primeira e única vez que em artigo seu o filme brasileiro, embora não visto, foi assunto.”

Num quadro como o que acabou de ser descrito não é de se estranhar que realmente fosse visto como qualquer coisa

meio insólita o fato de um poeta já premiado e de certo nome, como Vinicius de Moraes, preocupar-se com cinema.

Vinicius: breve trajetória

“Nós éramos todos ‘de direita’. Torcíamos pela vitória do fascismo e liamos Nietzsche como quem vai morrer. ‘Escreve com teu sangue e verás que teu sangue é espírito!’ Ah, como amávamos essa palavra sangue.... Ah, que conteúdo tinha para nós essa palavra espírito... Depois eu cresci e vi que não era nada disso...”

Vinicius de Moraes

“Schmidt — Na sua morte”

Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes, ou simplesmente Vinicius de Moraes nasceu no Rio de Janeiro, na Gávea, em 19 de outubro de 1913, filho do casal Clodoaldo e Lídia*. Clodoaldo Pereira da Silva Moraes era funcionário da Prefeitura, tendo sido secretário do Prefeito Pereira Passos. Acabou metendo-se em vários negócios azarados, o dinheiro acabou, a saúde de dona Lídia Cruz de Moraes abalou-se e, em consequência, mudaram-se todos para a Ilha do Governador. A partir de 1922, Vinicius permaneceu no Rio, sob cuidados dos avós, para prosseguir nos estudos. Isso lhe permite passar férias e fins de semana na ilha, onde aprende a nadar sozinho, em convívio com os filhos de pescadores, de quem logo se torna o líder, arteiro e inventor de modas — uma delas, as competições de “plantar bananeiras”, de que foi campeão incontestado (17:7). Segundo o próprio Vinicius, “às vezes, no calor mais forte, eu pulava de noite a janela com pés de gato e ia deitar-me junto ao mar. Acomodava-me na areia como numa cama fofa e abria as pernas aos aliseos e ao luar, e em breve as frescas mãos da maré cheia vinham coçar meus pés com seus de-

dos de água. Era indizivelmente bom. Com um simples olhar podia vigiar a casa, cuja janela deixava apenas encostada; mas por mero escrúpulo. Ninguém nos viria nunca fazer mal. Eramos gente querida na Ilha, e a afeição daquela comunidade pobre manifestava-se constantemente em peixe fresco, cestas de caju, sacos de manga-espada. E em breve perdia-me naquela doce confusão de ruídos... O susurro da maré montante, uma folha seca de amendoeira arrastada pelo vento, o gorgulho de um peixe saltando, a clarinete de meu amigo Augusto, tuberculoso e insone, solando valsas ofegantes na distância (...) E logo voltava o mar com o seu marulhar ilhêu, e um peixe pulava perto, e um cão latia, e uma folha seca amendoeira era arrastada pelo vento, e se ouvia a tosse de Augusto longe, longe. Eu olhava a casa, não havia ninguém, meus pais dormiam, minhas irmãs dormiam, meu irmão pequeno dormia mais que todos. Era indizivelmente bom.” (18:6-7, 29:110-11).

Clodoaldo Pereira da Silva Moraes era, nas palavras de Vinicius, um homem generoso. “Fosse ele um homem rico, e nunca filhos teriam tido mais. Sempre me lembra os Natais passados na pequena casa da Ilha do Governador, e a maratona que fazíamos, meus irmãos e eu, quando o bondinho que o trazia do Galeão, onde atracavam as barcas, rangia na curva e se aproximava bamboleante e cheio de luzes, do ponto de parada junto à grande amendoeira da Praia de Cocotá. Eram pencas de presentes, por vezes presentes de pai abastado como o jogo de peças de armar, certamente de procedência americana, com que me regalou e com que construí, anos a fio, pontes, moinhos, edifícios, guindastes e tudo o mais. E os fabulosos *Almanaques do Tico-Tico*, lidos e relidos, e de onde, uma vez exaurida a matéria, recortávamos as figuras queridas de Gibi,

* As principais informações sobre Vinicius aqui utilizadas foram obtidas nas seguintes fontes: Bosi (1), *Pasquim* (31), artigos de Ferreira Gullar, Sergio Cabral, Tarik de Souza, David Neves e Ferdj Carneiro, *Isto É* (13), artigos de Benício Medeiros e Franklin de Oliveira, *Folha de S. Paulo* (6), artigos de Isa Cambara, Dirceu Soares, Walter Silva, Nogueira Moutinho e Miguel de Almeida, Resende (32), Moises (16), Moraes (17, 18, 24, 25, 27, 28 e 29)

Chiquinho, Lili e Zé Macaco”*. Seu pai foi um poeta inédito, pós-parnasiano, “com um pé no simbolismo”. Era conto familiar que Olavo Bilac, seu amigo, aconselhou-o a publicar seus versos. Além disso, o velho Clodoaldo era, também, tocador de violão e cantador de modinhas; dona Lídia tirava tangos do piano; idem quanto ao seu avô. E seu tio mais moço, Henrique de Mello Moraes, boêmio e se-resteiro, vira e mexe baixava na Ilha com o grande amigo, o compositor Bororó e mais dois violões. Quando não havia saraú de música o jovem Vinicius abria o *Thesouro da Juventude* e ia copiando ou imitando as poesias que encontrava** (25:3). Assim, os concorridos saraus musicais em família, bem como a intensa leitura e cópia de poemas desde a infância, marcaram-no por toda a vida.

Em 1924 Vinicius passou a frequentar o Colégio Santo Inácio, dos jesuítas, que seria bastante importante em sua formação cultural, pois foi lá que suas habilidades se desenvolveram e onde conheceu dois grandes amigos: Moacyr Velloso Cardoso de Oliveira e Renato Pompéia da Fonseca Guimarães. “De início, ouvido afinado, o coro da igreja; depois, o futebol (...jogava na linha...) e várias modalidades de atletismo, em que se distinguiu. E também ganhou muitas medalhas e menções honrosas em Português, História, Ciências... mas nunca em Matemática! (...) O que mais o atraía eram os espetáculos teatrais do colégio... participava de todos, fazendo um pouco de tudo: cantar, tocar, representar, apresentar, dirigir, e por aí vai...” (16:7). Além disso, refina seu gosto pela poesia e liga-se mais à música popular. Já aos 15 anos forma com os irmãos Paulo e Haroldo Tapajós um conjunto que tocava em festinhas familiares, e em seguida compõe o fox-trote “Loura

ou Morena”, com Haroldo, que seria gravado em 1932.

1933: Vinicius de Moraes, bacharel em Direito. Interesse em fazer carreira nesta área? Nenhum. Ao que consta, entrou na Faculdade de Direito do Catete mais para acompanhar seus amigos Renato Pompéia e Moacyr Velloso e para fazer um curso superior do que por qualquer outro motivo. Tanto foi assim que só aguentou um mês de Fórum. Entretanto, os anos de Faculdade lhe valeram pelas amizades (Octávio de Faria, o romancista da *Tragédia Burguesa*, San Thiago Dantas, Thiers Martins Moreira, Antônio Galloti, Gilson Amado, Hélio Viana, Américo Jacobina Lacombe, Chermont de Miranda, Almir de Andrade, Plínio Doyle e tantos outros), pela iniciação nas rodas boêmias e literárias, pelas perspectivas de vida que então se lhe abriram (17:49,63-4). Por tudo, menos pelo indesejado saber jurídico. Octávio de Faria, líder intelectual católico, se tornaria grande amigo de Vinicius e iria influenciar o começo de sua carreira literária, pois graças a ele publicou em outubro de 1932 seu primeiro poema — “A transfiguração da montanha” —, na revista “A Ordem”, editada por Tristão de Athayde (cunhado de Octávio). Foi também graças a Octávio que publicou seu primeiro livro de poesias, “O Caminho para a Distância”. É o próprio Vinicius quem conta: “Eu tinha 19 anos quando, em 1933, pela mão de Octávio de Faria, fui pedir-lhe (a Augusto Frederico Schmidt) para distribuir meu primeiro livro de versos. Encontrei-o à porta de sua livraria, na antiga Rua Sachet, e seu volume físico oprimiu o menino magro que eu era. Olhou-me com intensidade e disse: Mas é uma criança... Aquilo me deu raiva. Deu-me, sim, porque eu me achava um gênio e meus amigos mais próximos também não faziam

* Ver a crônica “O Dia do Meu Pai”, escrita originalmente em 30 de julho de 1959, ocasião do nono aniversário que Clodoaldo, “homem pobre mas de ilustre estirpe, desincompatibilizou-se com este mundo” Tal crônica encontra-se em Moraes (29 31-3) Ha, também, “O Aprendiz de Poesia”, em Moraes (28 79-84), onde são fornecidas outras informações sobre seu pai

** O futuro poeta também plagiaria — “primeiro timidamente, depois como um possesso” — Castro Alves (“companheiro de meu tio-avô Mello Moraes Filho”), Olavo Bilac, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Antero de Quental, Julio Dantas e Casimiro de Abreu, entre outros Ver a respeito a já citada crônica “O Aprendiz de Poesia”

por menos. Para Octávio, que orientava meus primeiros passos literários, eu era — embora sem nenhuma influência direta, pois mal me iniciara na leitura dos poetas modernos — o continuador de Schmidt, o jovem acólito de sua missa poética. Aquela missão secundária feria-me os brios porque me parecia que eu partira de mim mesmo, de minhas próprias fontes, e não devia nada a ninguém. Mas, depois de lê-lo, eu me pusera a admirá-lo também... (28:135-6).

Afirma o poeta que, logo depois, alguns poucos anos, viria a guerra, e “nós éramos todos de ‘direita’”. Torciamos pela vitória do fascismo e líamos Nietzsche como quem vai morrer (...). Depois eu cresci e vi que não era nada disso. Vi que nem eu era gênio, nem queria destruir coisa alguma. Queria era namorar, conversar com os amigos, tomar sol na praia, empilhar fichas de chope e escrever palavras simples. E fui me afastando... Mas, vira e mexe, encontrava Schimdt. Em São Paulo, num cais em Montevideu, em Montmartre, na Rua Cupertino Durão. Então ele me pegava, dava-me o braço e me dizia: —Vem comigo. Estou precisando muito conversar com você... E eu ia. Uma vez foi para poder atribuir-me a culpa da ingestão de meia lata de goiabada que comi em casa, pobrezinho, alucinado que estava por uma dieta de fome a que o submetia a sua Musa, que o queria esbelto e elegante. Foi também em sua casa que conheci Jayme Ovalle, o grande, o eterno amigo”*(28:136-7).

Na época do lançamento de “O Caminho para a Distância” (Schmidt Editora, 1933) — obra que continha 40 poemas em que predomina a preocupação mística e de fundo religioso — Vinícius vivia da mesada dos pais e aproveitando o tempo livre escreveu letra para um fox (“Dor de uma Saudade”, com música de S. Medi-

na) e para uma valsa (“Canção para Alguém”, música de Haroldo Tapajós), ambos gravados pela RCA Victor. “A partir daí, embora a música fosse anterior em suas predileções, o jovem bacharel contra a vontade dedicar-se-á inteiramente à poesia, só voltando à canção (...) 19 anos depois (1952), com ‘Quando tu passas por mim’, em parceria com Antônio Maria, gravação de Dóris Monteiro. O fato é que nos anos 30 e 40 Vinícius conhece a glória literária” (16:6). Nas linhas que se seguem tentarei esboçar, ainda que brevemente, sua trajetória poética até o início dos anos 40.

De acordo com Alfredo Bosi, a renovação da literatura cristã, “... que nos anos 30 contou com os nomes de Ismael Nery, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Octávio de Faria, Vinícius de Moraes, Trisão de Ataíde e outros, teve (...) raízes neo-simbolistas francesas. Um Péguy, um Bloy, um Bernanos, um Claudel dariam temas e formas ao novo catolicismo latino-americano que neles e nos ensaios de Maritain viu uma ponte segura entre a ortodoxia e algumas formas modernas de pensamento (Bergson), de praxis (democracia, socialismo) e de arte” (1:499). Quanto a Vinícius de Moraes, especificamente, Bosi afirma que seus primeiros livros** também foram escritos sob o signo da religiosidade neo-simbolista que marcou o roteiro de Schmidt. Contudo, ... a urgência biográfica logo deslocou o eixo dos temas deste poeta lírico por excelência para a intimidade dos afetos e para a vivência erótica. Vinícius será talvez, depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira moderna. Tratando-se, porém, de um sensualismo contratado *ab initio* pelas reservas de uma educação jesuítica, o poeta oscila entre as angústias do pecador e o desejo do libertino. O fato é interessante porque inter-

* Sobre Octávio de Faria ver, “O Aprendiz de Poesia”, especialmente a p.82: “Uma noite — eu tinha 17 anos — Octávio de Faria e eu fomos tocando a pé da Galeria Cruzeiro até a Gávea, onde ficava minha casa, na rua Lopes Quintas. Não era infrequente fazermos isso, à base da conversa. Era um hábito da amizade entre o calouro e o veterano da Faculdade de Direito do Catete, aquele passeio noturno povoado das sombras de Nietzsche e da pantomima de Chaplin”.

** Os primeiros livros de Vinícius são justamente aqueles onde se percebe, de forma mais pronunciada, sua preocupação mística e religiosa. São os seguintes: *O Caminho para a Distância* (20); *Forma e Exegese* (23); *Ariana, a Mulher* (19) e *Novos Poemas* (26).

vêm no modo de escrever de Vinicius, que passou do verbalismo túrgido de *Forma e Exegese* (1935) para a linguagem direta e ardente das *Cinco Elegias* (1943) e dos *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946); de uma e de outra obra pode dizer-se que traduzem, às vezes superiormente, as vicissitudes do amor na sua condição carnal” (1:510-11).

Otto Lara Resende, em “O Caminho para o Soneto” (32) comenta que *O Caminho para a Distância* é um livro, “... a começar pelo título, embriagado pela vertigem das grandes abstrações e das grandes alturas, com invocações ao Espírito e à Verdade. Em 1935 aparece *Forma e Exegese*, que “respira o mesmo estro que *O Caminho para a Distância*, mas é ainda mais ambicioso, mais altissonante, mais pomposo. O poeta espraia-se num ritmo solene, é um sacerdote que, do alto de sua sapiência, fala à turbamulta, sem com ela confundir-se”. Foi com este seu segundo livro, *Forma e Exegese*, que Vinicius ganhou o prêmio Felipe de Oliveira, uma espécie de concurso nacional de literatura. Venceu disputando palmo a palmo com Jorge Amado, sendo seu livro muito comentado.

Em 1936 surge *Ariana, a Mulher* que, segundo o próprio autor, encerra “a sua fase transcendental, frequentemente mística”, ao que Otto Lara Resende acrescenta: “transcendental, sim: mística, nem tanto, a menos que se tome a palavra no sentido vulgar, de ‘alegórico’, ou ‘esotérico’, e que estará mais próxima de um juvenil mistifório do que de um misticismo contemplativo. A verdade, porém, é que *Ariana*, mais do que o sotaque antigo, guarda ainda a opulenta retórica da primeira fase e nela assenta como a luva à mão” (32:6-7). Otto afirma que a data da mudança que se operou não pode ser fixada com precisão mas seguramente, já a partir de *Novos Poemas* (1938). “O poeta deixa de fazer pose: cedo enoja de orgulhosas inquietações mais ou menos posti-

ças e, no seu caso, de uma ênfase muito mais adolescente, do que poética (...) Descendo ao concreto, o poeta faz as pazes com a vida. Caminha para assumir a sua naturalidade. Livra-sedas penas de pavão e de águia que se tinha acrescentado. Já não é uma ave do paraíso. Não mais necessita de exacerbar, por vanglória de super-homem, as razões de sua angústia. Ao contrário, procura apaziguá-las. Descobre o chão em que pisa, encara o cotidiano e não se envergonha (...) de falar como todo mundo, tão coloquial quanto... Manuel Bandeira (que de resto lhe fornece a epígrafe para aquele livro: ‘Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis’). A poesia já não é desdenhosa; não é contra, mas a favor; não se derrama em apóstrofes nem se despenha em cascatas espumejantes para inglês ver; nasce do encontro e não do conflito, da aliança e não do atrito. Poeta e cidadão se encontram, entendem-se, falam a mesma língua” (32:7-9). E a mulher também começa a se encarnar, a tornar-se gente, companheira e amiga (“não é mais uma transfiguração perturbadora e etérea — espécie de fantasma inexistente de um castelo que também não existe”). Vinicius “volta-se para o tempo presente, esquece as profecias de timbre apocalíptico (...) Os poetas intelectuais franceses e os poetas medievais ingleses fazem parte de uma aventura espiritual encerrada. Pablo Neruda, sensual e social, e García Lorca, valorizado pelo martírio, tornam-se familiares. Vinicius veste-se sob medida, põe-se à vontade dentro de um lirismo que, sobretudo a partir de *Cinco Elegias* (1943), está mais solto, mais desenvolvido. Os largos versos de largo fôlego despem a sua adjetiva púrpura de nobreza perfunctória — e duvidosa. O poeta multiplica os seus ritmos, e persegue a sua substância, desvenda os próprios temas” (32:9). Bem distante, portanto, do ritmo largo, claudeliano, ou, nas palavras de Otto, “brasilicamente schmidtiano”, dos trabalhos iniciais.*

* Acredito não ser demais enfatizar que Vinicius foi bastante influenciado pelo debate literário-ideológico que se tratava, a partir de 1928, no Centro Dom Vital (Rio de Janeiro). Vinicius, desde sua estreia, vai estar ligado ao grupo que participava das discussões: grupo de ideais neo-simbolistas, de atitude conservadora, com forte impregnação religiosa.

1936, outro ano importante para Vinicius de Moraes. Às vésperas do Estado Novo o poeta conhece dois grandes poetas, que se tornarão seus grandes amigos: Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. E mais: foi em 1936 que conseguiu seu primeiro emprego, ao substituir Prudente de Moraes Neto, como representante do Ministério da Educação junto à Censura Cinematográfica. Verdade ou não, sempre jurou que nunca censurou nada. Estava Vinicius com 23 anos e permaneceria como funcionário do Estado, na função de censor, até 1938. E Laetitia, sua irmã, quem conta que ainda em 1938, "... e à base de seus livros *O Caminho para a Distância* e *Forma e Exegese*, este último contemplado com o prêmio Felipe d'Oliveira, Vinicius pleiteou e obteve do British Council uma bolsa de estudos, de dois anos, em Oxford..." entrando em contato mais íntimo com os poetas ingleses (Shelley, Keats, Yeats, Coleridge e, logicamente, Shakespeare) que, segundo ele, o ajudaram a se tornar mais conciso e mais enxuto em seus próprios poemas. "Com a explosão da Guerra em 1939, foi forçado a desistir da metade da bolsa, principalmente por já estar casado e sua mulher à espera da criança que seria Susana (...) Casara-se Vinicius por procuração, com Beatriz Azevedo de Mello, de uma (...) família de São Paulo, moça a quem viemos conhecer pouco antes de seu casamento realizado aqui no Rio, em uma simples cerimônia civil. Chegando ao Brasil, sem emprego, pois tiveram de abandonar, com sua ida à Inglaterra, o lugar de Censor Cinematográfico que ocupava então, foi morar — depois de breves estádios na casa de uma cunhada e em nossa casa — num pequeno apartamento da Rua das Acácias, onde nasceu Susana" (17:55-6).

Casado e com uma filha para criar, Vinicius começou a se virar, tentando empregos em jornais, escrevendo para revistas, até conseguir o lugar de redator do *Suplemento Literário* de *A Manhã*, escrevendo também a crítica cinematográfica do mesmo jornal. Colaboravam no *Suplemento*, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Afonso Arinos de Mello Franco, sob a orientação de Múcio Leão e Cassiano Ricardo — isso em 1941. Mas tal emprego não lhe dava dinheiro o suficiente para o sustento da família, levando-o a arrumar um outro emprego: um cargo burocrático no Instituto dos Bancários. E, a conselho de Oswaldo Aranha, começou a se preparar para prestar concurso para o Itamarati, cujo ingresso se deu apenas em 1943, após uma anterior tentativa frustrada.*

Dessa maneira, para o objetivo do presente artigo — destacar a importância da participação de Vinicius na crítica cinematográfica do início dos anos 40 —, a breve trajetória do poeta aqui delineada, apesar de não exaustiva, parece-me suficiente. Entretanto, apenas mais dois ou três destaques precisam ser feitos. O primeiro diz respeito às relações que Vinicius manteve com os aparelhos de Estado, inicialmente como censor e, posteriormente, como diplomata. A exemplo de outros colegas escritores tais como Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, entre outros, essa vinculação com o Estado através de empregos burocráticos possibilitou uma continuidade em sua produção literária e no caso específico de Vinicius, literário-musical**. Um outro destaque deve, necessariamente, chamar a atenção para o fato de que a formação católica e burguesa de Vinicius, ainda sólida

* Sua irmã Laetitia afirmou que "depois de longos meses de estudos intensos (Vinicius) submeteu se, em 1941, a concurso para o Itamarati. O habito, como censor, de assinar toda a papelada dos filmes, levou o a fazer o mesmo em uma das provas eliminatórias, desclassificando-o. Não desanimou. No ano seguinte, apresentou-se novamente a concurso, sendo classificado e nomeado em 1943" (17 57). Sobre esse período de muito trabalho e estudo e pouco dinheiro Vinicius escreveu que "ali a esquerda ficava um antigo apartamento onde eu morei. Naquele tempo eu ganhava 900 mil-reis por mês e estudava para o concurso do Itamarati. Dava apertado, mas dava" (28 97-8).

**Ver, sobre a vinculação que os intelectuais mantêm com os aparelhos de Estado, a cuidadosa pesquisa de Sergio Miceli (15), bem como outros dois bons ensaios — o de Antônio Cândido (3) e o de Walmice Nogueira Galvão (8).

naquela época, lhe dava a convicção de que "... não havia nada de errado nisso (no Estado Novo — 1937/1945). Se não chegava a ser a favor da ditadura, era-lhe pelo menos, indiferente" (16:6). Assim, além de seus citados "amigos de direita", alguns dos quais ex-integralistas* conhece entre outros, o poeta Pablo Neruda, com quem mantém generosas relações de amizade, o qual, de direitista e integralista nada tinha — até que muito pelo contrário. Finalmente, segundo suas próprias declarações, em 1942 ocorreu um fato que muito contribuiu para a evolução de suas idéias políticas e também para um maior contato com a realidade brasileira. Sua primeira esposa, Beatriz, brigava muito com ele na tentativa de modificar sua visão de mundo. "Foi aí que apareceu o escritor americano Waldo Frank na vida de Vinicius. O homem estava no Brasil em missão oficiosa (ia escrever um livro que interessava ao Departamento de Estado) e os dois se conheceram num coquetel oferecido por José Olympio, do qual saíram meio bêbados, indo visitar a zona do metrício. O americano ficou entusiasmado com a oportunidade de fazer um turismo menos convencional e depois de outros encontros — de morro e batucada — com Vinicius quis sair pelo Brasil afora" (25:3). E saíram. Realizaram uma longa viagem pelo Nordeste, cujo roteiro incluiu, principalmente, as zonas portuárias, favelas, rodas de samba, alagados, e por aí afora. Após um mês de andanças chegaram ao Amazonas. "Tenho a impressão de que, de repente, descobri que tudo era besteira. Tomei conhecimento da realidade brasileira. E quando terminei a viagem, tinha mudado completamente a minha visão política" (16:6). De acordo com a "Cronologia da Vida e da Obra", inserida em sua *Obra Poética*, a partir dessa viagem com Waldo Frank, torna-se "... um antifascista convicto" (16:66)

pois ela marcou a sua "encarnação" na realidade, saindo de um universo mental em que predominavam as idéias abstratas, desvinculadas de qualquer chão social.

Em suma, no início dos anos 40 — mais especificamente a partir de 1941, quando Vinicius de Moraes começa a fazer crítica de cinema — vai-se encontrar um Vinicius ainda "de direita", com formação católica arraigada e, esteticamente, comungando as idéias cinematográficas defendidas há pouco mais de uma década antes por seus amigos do "Chaplin-Club".

Cinema, arte da imagem ... muda

"Você ama o cinema mudo como se ama uma mulher... muda. E isto é lindo, Vinicius, é positivamente lindo!"

Manuel Bandeira

Conforme salientei na primeira parte deste trabalho, o cinema discutido pela intelectualidade paulista ligada ao "Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia" e à revista *Clima*** , no início dos anos 40, era o *cinema estrangeiro*. Por outro lado, no Rio de Janeiro, com exceção dos debates realizados no Chaplin-Club na última metade dos anos 20, não se tem registro de discussões semelhantes, até que no final do primeiro semestre de 1942 se inicia, graças a Vinicius de Moraes, a polêmica "Cinema Mudo" versus "Cinema Falado". Maria Rita Galvão coloca com precisão o "atraso" estético em que se vivia, ao destacar que o cinema debatido na época, no Clube de Cinema, não era o cinema atual, mas aquele dos anos 20. "O que nos dá concretamente a idéia da lentidão com que se desenvolvia o pensamento cinematográfico no Brasil é o fato de que

* Outro grande amigo de Vinicius, também ex-integralista e que seguiu a carreira diplomática foi Lauro Escorel " meu mui caro, leal e valoroso amigo ()", Secretario de Embaixada em B A (Buenos Aires), () o ensaísta de *O Pensamento Político de Maquavel* " (28 36)

** Para se obter maiores informações acerca da revista, ver (2) Apenas a título de esclarecimento, os 16 números de *Clima* circularam no período compreendido entre abril de 1941 e novembro de 1944, sendo de 1 000 exemplares a tiragem da revista.

a grande polêmica ‘Cinema Mudo’ versus ‘Cinema Falado’ se deu aqui precisamente nesta época: início dos anos 40, pelo menos uma década depois de o resto do mundo ter resolvido a questão” (7:35). Entretanto, antes de se falar da referida polêmica é indispensável acompanhar as idéias centrais de Vinicius relativas ao cinema.

*A herança do Chaplin-Club**

Vinicius de Moraes apresenta-se aos leitores de “A Manhã” em 8/agosto/1941 com um artigo intitulado “Credo e Alar-me”, onde expõe suas idéias cinematográficas. Afirma: “Creio no Cinema, arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas, célula simples de duração efêmera e livremente multiplicável (...). Creio no Cinema puro, branco e preto, linguagem universal de alto valor sugestivo, rica na liberdade e poder de evocação. Creio nesse cinema. Em qualquer outro, o que transige com o som, a palavra, a cor, não posso e não quero crer. Aos que me chamarem de atrasado ou intransigente direi que prefiro o meu atraso e intransigência à facilidade com que se acomodam às formas corruptas da vida e da arte. Aos que me acusarem de deslealdade para comigo mesmo por aceitar a responsabilidade de uma crítica do cinema como hoje é feito — deturpado do seu melhor sentido pela mercantilização crescente — direi que ainda me resta uma esperança cega de vê-lo voltar à origem, à Imagem em simples continuidade, ao jogo pródigo de sombras e claridades, ao ritmo interior, à Poesia que o fecunda, à Música que o envolve, à Pintura que o delimita, à Arquitetura que o constrói, à Palavra que o comanda, e que milagrosamente se ausentaram para deixar vivo o que de exato se chama Cinema.”

“Nesse Cinema creio, só ele me satisfaz e só ele me parece conter em si de que acrescentar ao Conhecimento. E creio em Chaplin, seu criador máximo, que com ele

se confunde, identificação real do homem e do cineasta, grande exemplo de sinceridade humana e lealdade artística. Chaplin e o Cinema: cenário, direção, ação, montagem. Não há dilemas” (21).

E o crítico confessa-se “... um apaixonado do Cinema” e que viu “Luzes da Cidade” mais de vinte vezes — “aliás não seja por isso, porque Octávio de Faria viu mais de trinta”. Em seguida pondera que o Cinema (sempre maiúsculo!) sofre “o mal das pequenas elites, ai de nós, encerradas na torre de marfim da sua sapiência. É preciso que cada um dê um pouco do que sente, do que crê sinceramente original em si, em benefício do grande público viciado em não se preocupar. Em matéria de Cinema, o público brasileiro — e que me perdoe ele a rudeza, pouco do meu hábito — é de uma ignorância a toda prova. A necessidade vital é ir ao cinema, esquecer por duas horas as coisas da vida no curso suave de imagens que sugerem. Se o público — uma parte que seja — (...) aprender a aclamar e protestar, e se recusar a um certo gênero de explorações que são um escárnio à sua inteligência quem sabe os produtores e distribuidores, por prudência e por decência, achassem melhor não lutar contra força tão poderosa como o público e (...) dessem uma pequena ajuda e fizessem o Cinema voltar àquele bom tempo em que se podia ir de olhos fechados, ‘sans blague’, a três ou quatro filmes por semana, na certeza de que se iria ver senão arte, pelo menos esforço artístico”.

Em suas considerações finais comenta a nossa incultura — “pois deixe ela de existir”. Em Londres ou em Paris qualquer cinema de vanguarda, qualquer clube de cinema, onde quer que haja um velho clássico dos tempos mudos ou não importa que bom filme, ali está gente de toda ordem apreciando, discutindo, dando de comer à arte. Por que nos considerarmos pior? E se o somos agora, mais uma razão para deixar de sê-lo.” E conclui afirmando: “eis o que proponho: uma reação. Já temos bons críticos e sinceros.

* Boa parte das ideias contidas neste tópico foram extraídas de Xavier (28).

Começemo-la ajudados pela confiança do público que apóia as boas iniciativas.”

As idéias de Vinicius contidas na longa transcrição de “Credo e Alarme” (principalmente no início do artigo) se assemelham em muito àquelas propagadas no final dos anos 20 pelos então rapazes do Chaplin-Club através do *FAN*, seu órgão oficial. De acordo com Ismail Xavier, o Chaplin-Club foi fundado no Rio de Janeiro em 13 de junho de 1928 e tinha um objetivo bastante claro: “o estudo do cinema como uma arte”. (Art. 3.º dos seus estatutos). Em agosto de 1928 saiu o primeiro número do *FAN*, onde se afirma que existe um único caminho válido a seguir e “nesse caminho nós sempre estaremos... como ele (Chaplin) sempre está...” (alusão ao cinema mudo). I. Xavier comenta que “estamos em 1928 e a sombra do falado mobiliza em todo o mundo a campanha de idealistas em defesa da arte do silêncio. Na América, um cineasta liderava a heróica resistência, proclamando a sua fidelidade teórica e prática ao filme mudo: Charles Chaplin. No Brasil, justamente quando as discussões tomam corpo, é criado o cineclub de Octávio de Faria, Plínio Sússekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. O nome de Chaplin batiza uma “instituição brasileira” que comprometeu sua existência na batalha contra o filme falado, publicando o último número do *FAN* em dezembro de 1930, abandonando a arena depois de dois anos de intensa pregação em nome da arte do preto e branco e do silêncio. Os *talkies* ganham a guerra, o cinema fala e o *FAN* silencia.” (34:200)

Foram publicados apenas nove números do *FAN*, e que depois de 30, os jovens do Chaplin-Club raramente se pronunciaram publicamente sobre cinema, “... embora não deixassem de acompanhá-lo, escrevendo ou ensinando, pesquisando e exibindo clássicas obras-primas. Ou, como foi o caso de Plínio

Sússekind Rocha, lutando durante anos no importante trabalho de recuperação do único filme brasileiro afinado com os velhos ideais — *Limite*, de Mário Peixoto (1930).”* (34:201)

Afirma-se, no órgão oficial do Chaplin-Club, que os filmes falados não são dignos de serem discutidos. Assim, o jornal protesta contra a “imbecilidade do público” que os aceita e dá uma breve definição dos *talkies*: cinema falado = teatro. Ismail destaca que Almir Castro mantém uma confiança inabalável na “imagem toda poderosa” e o jornal “não faz senão repetir sua fé na expressividade exclusiva da imagem, numa atitude que se manifesta até na sua figura mais teórica, Octávio de Faria...” (34:202).

Chaplin é invocado o tempo todo e definido no n.º 6 (setembro/1929) como “... o maior criador que a humanidade produziu até hoje”. E “a convicção da superioridade de Chaplin em relação a qualquer outro artista de todos os tempos, alia-se à convicção do cinema mudo como forma superior de expressão dos sentimentos humanos. A confiança na derrota do falado tem seu maior sustentáculo no próprio mito: ‘Se Carlitos falar, eu me calarei!’ (Claudio Mello).

Além disso, Octávio de Faria e Almir Castro já se haviam pronunciado contra qualquer som nos filmes, e até reclamado contra a orquestra. “Para eles, esta foi sempre um grande mal, criador do preconceito da não autonomia da imagem na produção da emoção. *Som e imagem são irreconciliáveis.*”***

Para Octávio de Faria, invocando os teóricos do cinema do momento — por exemplo René Schwob e Murnau —, o maior pecado dos filmes de sua época era a presença de letreiros. (“Confissão de incapacidade do scenarista”). Segundo Ismail, para Octávio, os letreiros “... estavam incondicionalmente entre os recursos proibidos, anticinematográficos. Sob pre-

* Vinicius de Moraes considera *Limite* o “ponto culminante” do cinema brasileiro (22)

** Cumpre destacar, para se ter uma referência sobre idade, que Octavio de Faria tinha 20 anos em 1928, e Plínio Sússekind Rocha, por exemplo, era pelo menos 2 anos mais moço do que Octavio. (34.203, 220, 225). Grifos meus.

texto algum deveriam ser usados...”. Para o principal teórico do Chaplin-Club, o fundamental era excomungar os letrados a todo custo. “Dentro desta visão, Murnau é o grande modelo. A confecção do roteiro deve obedecer à regra: ‘A estória deve ser contada pela câmara’. E Octávio acrescenta: exclusivamente pela câmara, sem cortes, dentro da teoria da ‘continuidade absoluta’. A produção cinematográfica fica reduzida ao binômio roteiro (visualização)/filmagem (materialização do roteiro). A câmara é o único elemento técnico que lhe desperta atenção. Esta concepção da prática, reduzida ao visualizar (imagens interiores-subjetivas) e filmar (imagens captadas objetivamente pelo olho da câmara), aliada a um princípio estético defensor da penetração total do espectador no universo das imagens, conduz à formulação do seu ideal: a continuidade absoluta.” (34:248-9)

As influências dos teóricos do Chaplin-Club se fazem sentir em Vinícius de Moraes, entre outras oportunidades, por ocasião de seu comentário sobre o lançamento da revista *Clima*, tendo a seção de Cinema sob a responsabilidade de Paulo Emílio.* Comentando os escritos de Paulo Emílio no segundo número da revista — onde é realizado um balanço do primeiro semestre do cinema em 1941, ocasião (primeira e única) em que Paulo Emílio comenta um filme nacional: “Aves sem Ninho”, de Raul Roulien. O outro artigo de *Clima* sobre cinema nacional será de Vinícius, em agosto de 1944, no qual pondera que o jovem paulista se dedica a tarefa de crítico cinematográfico com o mesmo ardor com que havia analisado o filme de John Ford, “A Longa Viagem de Volta” (*Clima*, n.º 1, maio/1941). As influências recebidas por Vinícius de seus amigos redatores do *FAN* começam a aparecer quando afirma que teve uma boa surpresa ao saber o crítico paulista ter sido iniciado em cinema por Plínio Sússekind Rocha*. “O que quer di-

zer meio caminho andado. Este grande físico brasileiro, um dos fundadores do Chaplin-Club, e que é também um dos homens mais inteligentes com que tratei, conhece Cinema que não é brinquedo, e o conhece naquilo que ele tem de mais difícil e sutil — o seu sentido, por assim dizer, matemático de construção. O Sr. Paulo Emílio, sente-se, não quer desmerecer de tão boa direção. Trabalha com afinco, com amor, sequioso de decifrar tudo o que há de fundamental e legítimo na grande arte da imagem (...). A vontade de ver é tão grande que às vezes o Sr. Paulo Emílio vê demais, como no caso de John Ford, que é indiscutivelmente um diretor de talento, mas que está longe de ser um cineasta, e da ‘Longa Viagem de Volta’, um grande filme fracassado por culpa de John Ford, que não soube montar-lhe, cinematograficamente, os elementos de continuidade”***. (4:133-4).

Segundo Vinícius, isto é, em Paulo Emílio, “... uma falha que o trabalho visual e o cultivo do bom Cinema — esse cinema que é o mudo — num instante não de ajustar”. Ele não concorda com Paulo Emílio quanto à possível influência de John Ford no filme “O Criminoso”, de Brian Desmond Hurst. “Sinto no ‘Criminoso’ muito mais viva a influência dos mestres alemães, de um Fritz Lang, por exemplo, onde me parece o próprio John Ford deve ter aprendido muita coisa”*** (4:134).

O número 5 (outubro/1941) de *Clima* é dedicado quase que inteiramente ao filme “Fantasia”, de Disney. Há artigos de Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Ruy Coelho, Almeida Salles, Flávio de Carvalho, Plínio Sússekind Rocha e Paulo Emílio, além de uma seção especial intitulada “Fantasia’ vista pela Imprensa”, onde são transcritas as críticas realizadas por Mário de Andrade (“Diário de São Paulo”), Guilherme de Almeida (“O Estado de S. Paulo”), Cruz Cordeiro (“Diretrizes”) e Vinícius de Moraes (“A Manhã”

* O artigo de Vinícius, publicado em *A Manhã*, 6 set. 1941, foi transcrito por *Clima*, (4), set. 1941.

** Sobre as influências de Paulo Emílio, consultar (10 e 12).

*** Grifos meus.

— 27/agosto/1941). Resumidamente, Vinicius não desgosta da produção de Disney. Após revê-la, segundo afirma, confirmou-se sua primeira impressão: “Sempre que falta o movimento, falta tudo ao desenho de Walt Disney (...). Falei, em crônica anterior, que ‘Fantasia’ herdou os melhores e os piores motivos de Walt Disney. Realmente: às vezes o desenho é tão evidentemente ruim que se torna incompreensível a maravilha que se segue depois. O erro em si não me parece ser do desenho: “o desenho de (...) Disney não tem pretensões artísticas. A arte nele decorre da movimentação: dessa harmonia de valores novos que só o grande animador soube concertar, em sua peregrinação, para o maravilhoso. O que eu acho é que Disney pecou por ambição. Sempre que o ataca o ímpeto de descrever a música, de vê-la, em valores de ‘cartoon’, ele fracassa. Sempre que a música lhe arranca aquela espontaneidade de movimento, ele é inexcedível. Ninguém o supera nisso. É uma invenção sua, o melhor da sua criação”. Vinicius vai tecendo seus comentários e passando pela “Tocata e Fuga em Ré Menor”, de Bach; pela “antipática” (em sua opinião) “Suite”, de Tchaikovski, chamada “Quebra-Nozes”; considera “esplêndida” a “Valsa das Flores” e não gosta do aparecimento de Mickey no “Apprenti Sorcier”. “Terminando a primeira parte, Disney faz, a meu ver, a tentativa mais séria do filme, embora nem sempre a tenha mantido igual. Do ‘Rito da Primavera’ de Stravinski, tira a criação do mundo, tema que sempre achei da mais alta poesia...”. Não gostou da maneira como foi utilizada a “Pastoral” de Beethoven, “... que transforma-se numa verdadeira monstruosidade no desenho que Disney lhe fez. Aqui não há desculpa. É uma total droga. Essa ‘feérie’ grega, com seus centauros e ‘centaurettes’ (...) é uma garrafada na cabeça no meio de uma boa festa de carnaval. Disney não poderia ter sido pior (...). Na ‘Dança das Horas’ ele supera tudo o que já fez anteriormente em matéria de movimento e cômico. É assombroso. Nunca houve tanta felicidade, tanta naturalidade, tanta precisão, tanta

cor como nesse exelente bailado de bichos”. O crítico não gosta da seqüência final, “Noite no Monte Calvo”, de Mousorgski e conclui: “Stokovski rege com a perfeição e a liberdade de sempre. E tal é o desenho. Muito bom, muito ruim. Muito bom, sempre que Disney volta à ‘Silly Symphony’: muito ruim, sempre que se esforça, além da medida, na procura do seu novo caminho. De qualquer modo, a experiência é interessante. Vale para provar que as artes se bastam a si mesmas, e que a arte de Walt Disney é o ‘cartoon’”.

A polêmica do Rio: “cinema mudo” x “cinema falado”

Paulo Emílio destaca que, na realidade, o debate cinema silencioso-cinema falado nunca se encerrou. “Perdeu apenas o brilho de 1928, 29 e 30 (...) Diante da vitória real dos ‘talkies’, os silenciosos, que eram cineastas profissionais, ou mudaram de tática ou capitularam, ou então foram afastados das imagens.” (11) E, para ilustrar sua afirmação, cita os casos de René Clair, King Vidor, Murnau e Chaplin. René Clair “continuou sua obra em filmes em que o melhor de sua energia era usado para escamotear a voz humana imposta pelos financiadores do seu trabalho”, enquanto King Vidor, depois de ter tido “... esperança de que o filme silencioso seguisse um caminho e o falado um outro, e a certeza de que os filmes pantomimas seriam sempre os maiores, podendo, além do mais, aprender com os falados uma boa coisa: dispensar os letreiros, capitulou...”. Murnau, ao terminar “A Turba”, declarou que, “... apesar de sua perfeição mecânica, o cinema falado faria da tela uma edição barata do palco. Em seguida, fez ‘Tabu’ e morreu, não tendo tido tempo de ou capitular completamente ou, quem sabe, continuar a luta durante mais alguns anos”. Charles Chaplin, este sim: lutou às claras e resistiu mais tempo. “No apogeu do cinema musicado, falado, cantado, produziu uma das obras-primas do cinema silencioso: ‘City Lights’. Finalmente, Paulo Emílio destaca que uma cidadela dos silenciosos foi, até a derrota militar da França, o “Cercle

de Cinema do Trocadero”, onde a nova geração de cineastas franceses fechava um festival Charles Chaplin aos gritos de “Vive le Muet” (4:105-6).

A polêmica também continuava a existir “no espírito das pessoas responsáveis, e se manifestava no embaraço evidente dos grandes críticos de cinema, de um Moussinac, por exemplo. Mesmo no rodapé de Guilherme de Almeida (em “O Estado de S. Paulo”) aparecia às vezes um certo remorso, aliás quase sempre descabido, como nas saudades daquele vulgar ‘Beau Geste’ silencioso...” (4:106).

O crítico paulista conta que em fins de maio de 1942 foi organizado na Escola de Belas Artes do Rio um debate sobre cinema, que contou com a participação de Orson Welles, que estava realizando filmagens no Brasil — oportunidade em que a Associação de Artistas Brasileiros conferiu a “Cidadão Kane” o prêmio de melhor filme do ano de 1941. Após a saudação ao homenageado, os seus agradecimentos e a “apreciação artística” do filme premiado, têm início os debates. “Entre os vários temas discutidos, levanta-se a questão de que o ‘Cidadão Kane’ é um grande filme precisamente porque se aproxima da estética do cinema silencioso. Os protestos que se seguem dão início à questão fundamental que alimentaria o prosseguimento do debate: o verdadeiro cinema é o cinema mudo ou o cinema falado? Passa-se a discutir a essência do ci-

nema...” (7:36). Segundo Paulo Emilio, “graças à presença do agente provocador Vinicius de Moraes”, discutiu-se o que se devia discutir. Vinicius, “lutando contra a própria timidez e dificuldade de expressão verbal, conseguiu fazer com que o eixo da polêmica fosse o problema da validade do cinema falado como arte autêntica. O advogado dos ‘talkies’ foi Ribeiro Couto, e meus espíões me telefonaram do Rio dizendo que, no momento e para a média do público presente, saiu-se com brilhantismo.” (Paulo Emilio, p. 106/107). Todavia, “o perverso Vinicius não desitiu (...). Resolveu levar a coisa para sua coluninha da “A Manhã” e, afirmando que não sabia fazer discursos, mas que quem tinha razão era ele, convidou toda gente para uma tomada de posições por escrito...”*

A polêmica do Rio reuniu dois grandes contendores — Vinicius de Moraes e Ribeiro Couto — além de contar com a participação (por escrito) nos debates de, entre outros, Plínio Sussekind Rocha, Manuel Bandeira, Octávio de Faria, Aníbal Machado, Humberto Mauro, Afonso Arinos de Mello Franco, Orson Welles, Otto Maria Carpeaux, Mme. Falconetti e Álvaro Moreira. Procurarei, na sequência, apresentar uma síntese dos debates, que se alongaram de maio a julho de 1942, e que não contou com a participação dos paulistas. Mas em compensação, recebeu a colaboração de mineiros,

* Ver p. 107 do artigo de Paulo Emilio. Nesta mesma página ele afirma sua intenção de preparar-se para a polêmica, pois havia sido convocado nominalmente por Vinicius. O responsável pela seção de cinema de *Clima* acreditava, em 1942, que a questão fundamental em cinema é o problema silencioso-falado. “Acho mesmo impossível uma pessoa estudar cinema sem meditar, de início, sobre este ponto. E, pessoalmente, penso nele há vários anos. Além disso, estou agora em férias, e tenho bastante tempo disponível. De maneira que me sinto cheio de responsabilidade. Vou retomar meu arsenal de razões e sentimentos.” Afirma que vai ler Schwob, Moussinac, Poudovkin, Poulaille e outros. Vai lembrar-se de Paris, de Plínio Sussekind Rocha, da primeira vez que viu “Outeiro”, de Eisenstein, bem como de “Joana D’Arc”, de Dreyer, visto pela primeira vez no “Cercle”, em Paris, ocasião em que conheceu Octávio de Faria. Vai lembrar-se ainda de muitas outras coisas, segundo afirma. Todavia, por motivos desconhecidos, Paulo Emilio não participou da ruidosa polêmica. Breves notícias sobre o conflito cinema falado x cinema mudo podem ser encontradas em Xavier (34 267) e, também, numa crônica de autoria do próprio Vinicius, “Suave Amiga”, publicada originalmente em novembro de 1964, por ocasião da morte de Cecília Meireles, quando afirma, em pequeno trecho: “...era Ribeiro Couto, que nunca mais vai voltar de Belgrado e era eu nos meus vinte e oito anos, investindo com a lança do Silêncio contra os cavaleiros do Som, em combate cinematográfico desigual...” (28 109).

** Utilizar-me-ei também da tese de Galvão (7 36-40), que reproduz a essência das discussões travadas ao longo dos dois meses da coluna de cinema de Vinicius em “A Manhã”.

cariocas e catarinenses, além de várias cartas de leitores, pronunciamentos de personalidades oficiais, bem como a transcrição dos manifestos de grandes cineastas sobre o advento do som.**

Na já citada cerimônia realizada na Escola de Belas Artes do Rio, apenas Vinicius falou em defesa do cinema mudo, ao passo que todos os outros participantes — com exceção de Celso Kelly, que considerava a questão irrelevante, pois acreditava que o futuro da “arte dramática” se concentrava no desenho animado — eram pelo cinema falado (7:36). Orson Welles, por exemplo, defende o “falado total”, isto é, aquele em que “o silêncio é função negativa do próprio som” (“A Manhã”, 21-5-42). Segundo Maria Rita, “alguns dos participantes debatem a sério, outros com divertida ironia. Vinicius por vezes tem trechos admiráveis de leveza e poesia, plenos de fervoroso amor pelo cinema. Outras vezes, o tom ligeiro da crônica desarma totalmente as suas infladas investidas contra o falado, e com frequência tem-se a impressão de que, acima de qualquer outra razão, a questão prossegue porque ele se diverte. Mas há outro motivo mais sério, que não tarda a aparecer: o importante é que se continue a discutir cinema, mesmo que a discussão gire em torno de um tal tema. ‘Fui, sinto-o bem’ — diz Vinicius — ‘o agente excitador de toda essa matéria de pensamento sobre cinema — que andava espiritualmente morto desde o fechamento do Chaplin-Club — e não tivesse a minha crônica outra utilidade, essa já me deixaria feliz (. . .). Recomeçou-se a pensar sobre Cinema no Brasil — e por isso Deus acrescente a Paulo Emílio Salles Gomes, em ‘Clima’, a revista de São Paulo, e a mim, aqui na ‘A Manhã’” (7:37).

Na realidade, o debate foi aberto por Vinicius de Moraes em 27 de maio de 1942 e Paulo Emílio, em “Notícia sobre a Polêmica do Rio”, afirma que o poeta pretendeu “. . . explicar-nos o que pensava sobre silêncio em cinema. Toda gente já sabe que ele é pelo silencioso. Mas Vinicius de Moraes é um professor mediocre. O

seu forte não é explicar coisas. Ele não sabe pôr um argumento depois do outro, ligá-los, tirar uma conclusão. Vinicius é um homem eternamente grávido e que está eternamente dando à luz, Vinicius nasceu grávido e dando à luz. Vinicius está sempre sendo fecundado desordenadamente pelas coisas do mundo, pelas crianças, pelo cinema, pela guerra, pelos passarinhos. No começo, ainda tenta ensinar coisas, mas logo se perde, e é bom, porque só aí aprendemos coisas . . .”. É Vinicius quem afirma que “o cinema como a música exige o silêncio. Apenas na música o silêncio é um clima (. . .). Mas na música o silêncio não é a própria natureza da coisa em si, como no cinema. Música é som. A natureza do cinema é a imagem. Ora, a imagem é fundamentalmente silenciosa, como meio de expressão. Não há música sem silêncio, é certo. O som só se realiza perfeitamente num espaço silencioso, e se alguma aplicação lhe cabe ao cinema, o seu segredo está aqui. Mas no cinema, onde o som tem cabimento, o silêncio, por um paradoxo vital à arte, é a realidade fundamental, muito mais fundamental que na música, pois abstratamente poderá alguém ouvir música em pleno fragor de uma batalha, mas não verá nunca cinema, se uma palavra que seja brotar da imagem para resolver, por solução própria, o mistério que pertence ao seu conteúdo emocional íntimo. A imagem se sensibiliza, retrai-se e a palavra passa a dar imediatamente o tom. Porque o poder da palavra poderá não ser mais persuasivo que o da imagem, mas é certamente mais peremptório, e onde existir uma palavra e uma imagem, aquela atingirá mais nitidamente o seu fim, mais violentamente. Eis por que o Cinema, arte da imagem, deve ser silencioso. E quando eu digo silencioso não abstrao de nenhum recurso da cinematografia: a música, o som ou a palavra. Porque o Cinema é um instante, dificilmente uma continuidade” (“A Manhã” — 27/5/1942). Todavia, quando Vinicius deixa de falar sobre a noção abstrata que tem de Cinema — de cinema antes da cinematografia, que é, em última análise, o que se “vê” — e coloca

as coisas em termos de cinematografia, afirma: “O Falado; no final das contas, uma substituição do letreiro incômodo que o bom diretor do silencioso procurava eliminar o mais possível”; ou seja, está bastante próximo das concepções de Octávio de Faria acerca do cinema falado.

Paulo Emílio afirma em seu artigo (11) que Vinícius, no final do escrito de 27/5/80, consegue dar integralmente o sentimento do que seja a conquista do silêncio para as artes humanas. Vinícius pondera: “. . . já aconteceu a alguém de, passando por uma rua transversal de bairro, em plena luz, entregar-se de repente a um acorde de piano ou a um estudo laborioso de violino, inexplicavelmente, a ser reconduzido pelo silêncio que esses sons despertam à última solidão do mundo? Ou ouvir um grito fazer o silêncio em torno, um silêncio pressago, cheio de mistério dentro? Por certo todo mundo já sentiu essa sensação de silêncio que o trote de um cavalo desperta no descampado, quando se volta de algum lugar onde se foi feliz; ou o silêncio da tarde que no mato parece nascer dos ruídos dos bichinhos; esse silêncio dos trens apitando longe, dos roncões de navio no nevoeiro, das multidões em transe, das naves das igrejas, onde o menor ruído amplia o silêncio ao infinito. É tão cotidiano! Nem chega a oferecer matéria para pensamento. A sensação está no papel, presente, as próprias palavras criam o silêncio. Ah! O silêncio daquele verso de Keats, na ‘Belle Dame Sans Merci’ que diz assim: . . . and no bird sings”. E Vinícius continua sua pregação na defesa do silencioso, ao tecer considerações, no mesmo artigo, sobre “. . . o silêncio dos grandes momentos da vida, dos grandes momentos do amor; o silêncio do Cristo orando no horto, o silêncio da música de Bach; o silêncio das ruas de mulheres, onde tantos gritos, risos e assuadas se contrapontam, criando um indizível silêncio . . . e o silêncio de Beethoven surdo, criando na sua surdez . . . e o silêncio da figura imortal de Carlitos . . . É qualquer coisa assim o silêncio em Cinema; o mais íntimo, o mais permanente, o mais poderoso da imagem. Uma

espécie de espaço essencial onde todos os seus elementos componentes vão milagrosamente se congregam, se dispõem e se harmonizam em emoção e beleza. Coisa misteriosa, essa de silêncio”.

Paulo Emílio procura traduzir as considerações realizadas por Vinícius comentando que “. . . esse silêncio, no qual queremos mergulhar a imagem, é um elemento arrancado da vida palpitante e cotidiana para ser usado em arte . . .” e que “. . . a posição silenciosa em cinema não é uma posição passiva de quem não quer som, mas sim ativa de quem quer conquistar o silêncio — o silêncio como um material inédito em arte, um silêncio que é muito mais do que a simples falta de ruídos e palavras” (11). Entretanto, parece que nada disso foi entendido por Ribeiro Couto que, em 28/5/1942, escreveu em “A Manhã”: “Na sua plataforma de ontem, Vinícius faz, finalmente, o elogio de várias situações silenciosas de pungente expressão (Cristo no horto, Beethoven surdo, etc.) mas conclui — sempre as condições arbitrárias — com o mais categórico despotismo: Não é possível não ser pelo silêncio. Que tem que ver tudo isso com a questão que se discute?” Um pouco antes Ribeiro Couto, após resumir o pensamento de Vinícius na frase “O silêncio é a própria natureza do Cinema em si”, acrescenta: “Porém isso, afinal de contas, se pode dizer de todas as outras artes, com exceção da música; todas elas têm como natureza fundamental o silêncio; o próprio teatro; não é só com as palavras, é freqüentemente com o jogo da expressão silenciosa que um ator atinge o máximo de comunicabilidade” (33).

No artigo de Paulo Emílio em *Clima* é transcrito um pequeno trecho da carta que Octávio de Faria enviou para “A Manhã”, participando também da famosa polêmica — carta essa em “tom desanimado”, segundo o crítico paulista. Octávio escreveu que “os fatos em si, ninguém os desconhece, pelo menos as pessoas de boa-fé e as que têm uma vaga noção do que estão dizendo (. . .). Portanto, discutir o quê? Fazer ato de saudosismo diante de pessoas que nem sequer sabem do que

se está falando?”* (11). Outro fundador do Chaplin-Club, Plínio Sussekind Rocha também enviou uma carta e afirmou que não quer discutir. Gostaria apenas de rever os filmes silenciosos que tanto ama e, para isso, propõe uma política: atingir o esnobismo da elite. “Se a nossa ‘elite’ suspeitar que o cinema silencioso é mais ‘fino’ que o atual, talvez se decida a querer ver os grandes filmes. Talvez, consiga até uma sala com os nossos dirigentes, como o ‘Cercle’ de Paris conseguiu a sala do Museu do Homem. Talvez mesmo apareça quem obtenha das nossas leis, uma ressalva que permita ao Clube de São Paulo trazer os filmes que estão em Buenos Aires sem pagar a mesma taxa que os filmes comerciais . . .” (11) Paulo Emílio, no artigo acima.

Em pleno debate Vinicius de Moraes soube que Mme. Falconetti, a Joana D’Arc de Dreyer, estava no Rio de Janeiro e foi correndo entrevistá-la. “As coisas

que Mme. Falconetti disse, se bem que a maior parte não esteja ligada com os pontos precisos da polêmica, são o momento mais importante da mesma. Porque podemos evocar o que era o trabalho de criação artística de um diretor de cinema dos bons tempos...”. Paulo Emílio, no artigo acima citado transcreve o depoimento concedido pela atriz a Vinicius, depoimento esse que reproduzo apenas em parte, na seqüência. Mme. Falconetti conta que Dreyer queria realizar um verdadeiro filme: “o momento supremo de uma criatura, o quadro monumental de uma vida de mulher. Não amava especialmente a Joana D’Arc. Queria sim revelar uma mulher. Para isso precisava de toda a sua atenção, de toda a sua dedicação, de sua renúncia absoluta. Fê-la chorar como experiência. E avisou-lhe que ela precisaria viver chorando, que não veria ninguém, que só trataria com ele, que precisaria de sua obediência absoluta . . .”. Madame

* Neste mesmo n.º de *Clima* (junho 1942) são transcritos longos trechos do artigo de Octavio de Faria, “Eu Creio na Imagem”, originalmente publicado no *FAN* (6/setembro/1929), órgão oficial do Chaplin Club. Afirmava Octavio que “não pode haver sincronização possível entre a palavra e a imagem. São coisas diferentes, opostas, que não podem ser utilizadas conjuntamente. São dois caminhos Paralelas. Inimigas irreconciliáveis. Coisas que se opõem. E nem essa posição pode ser aproveitada por isso que são, por natureza íntima, duas coisas totalmente diferentes. A *imagem* e um gesto que se anima, que começa, que adquire vida. A *palavra* (palavra, som etc.) e um gesto (se assim se pode dizer) que acabou, que se esterilizou, que morreu. A *imagem* e o *cinema* do gesto. A *palavra* e a *fotografia* do gesto . . .” (os dois primeiros grifos são de minha autoria, AMC, ao passo que os outros dois são do original). Octavio apresenta, também, um outro argumento contra o cinema falado, ao afirmar “a imagem e a realidade transposta numa arte. Sem as dimensões. Sem a cor. Ora, o som, como se conseguiu reproduzi-lo (ou como se conseguira reproduzi-lo com o tempo) e a realidade tal e qual, sem transposição alguma. As pessoas, reduzidas a imagens falam como falaria no teatro e na vida real. Dai essa noção de coisa falsa, de ‘monstrozinho’ que o cinema falado nos dá. Uma pessoa pode falar. E o teatro. E a vida. Uma imagem não pode falar. E o cinema falado. Uma imagem falando — uma aberração estética, que so a curiosidade de uma descoberta científica justificaria ver, como se vai ver um anão, um corcunda, um ‘monstrinho’ qualquer. De todos os modos e preciso realizar bem que não há utilização possível desses dois elementos — palavra e imagem. Forçosamente um parasitaria o outro” (p. 121/122). Segundo o articulista do *FAN*, “o cinema definido como arte da imagem pode e tem que pretender ser uma arte pura. E não precisara de mais nada senão da imagem. A única dificuldade e saber maneja-la, e saber construir com ela” (p. 122). E em defesa de suas teses a favor do cinema silencioso cita argumentos e ideias de Michel Goret — “O cinema, para falar, não precisa da palavra; o que lhe falta é estilo (), em cinema, o estilo e o ‘montage’” (p. 122) — e de Rene Schowb — “o mais alto fim do cinema e talvez a expressão do silêncio e da imobilidade” (p. 123). Procurando delimitar a participação que a música deve ter na película cinematográfica, Octavio de Faria insiste num ponto “e preciso, em cinema, uma concentração de atenção. Alguma coisa que faça o espectador esquecer a sua própria personalidade e o lugar onde esta. Qualquer coisa que anule. Que o transfira facilmente para dentro do complexo do herói do filme. Outro não era o papel da música em cinema. Papel puramente subjetivo para cada espectador. A música, em princípio, nada tem que ver com o filme. E todo o erro foi no dia em que se começou com as partituras adaptadas ao filme. Quando muito, podia-se permitir que a música acompanhasse em linhas gerais o desenrolar da história. Alegre aqui, triste ali adiante, para aumentar a emotividade do espectador e facilitar-lhe o absorvimento. Foi a incompreensão disso, para mim, que levou ao descalabro do filme sincronizado que deu no filme sonoro, que por sua vez levou ao do filme falado. Devo declarar () que eu so compreendo cinema sem música, completamente puro. O ritmo, a ‘orquestração’ de imagens deveria bastar. E nos so não concebemos o filme sem música porque toda a nossa educação cinematográfica foi feita noutra base, e também porque não so a filmagem (. . .) era feita ao som da música como também o ‘montage’ do filme era feito com desprezo absoluto dessa possibilidade. Mas que o filme puro seja so imagem, não me resta a menor dúvida. Tudo o que se fez de útil no cinema até hoje foi nesse sentido e tudo o que se conseguira fazer sera somente nesse sentido.” E concluindo seu artigo, Octavio faz uma profissão de fe no cinema mudo “Eu creio na imagem. Na imagem toda 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 e imagem e so pode ser imagem.”

Falconetti afirmou que sofreu bastante, que foram cinco meses de tortura, de brigas com Dreyer. “Perguntava-lhe: mas M. Dreyer, se o sr. me deixasse um pouco de liberdade para a ação eu poderia dar alguma coisa de mim mesma. Ele recusava-se formalmente. Obrigava-me à maior passividade (...). Acabada a cena recolhia-me a uma casa de campo a que só ele tinha ingresso. Falava-me constantemente, incutindo-me a idéia da obra que queria realizar. Era-lhe uma idéia fixa. Não foi à toa que enlouqueceu. Está internado. No dia em que acedi a que me raspassem a cabeça, coisa que ele pedia sempre, foi de uma extraordinária doçura comigo”. A uma pergunta de Vinícius de Moraes, Madame Falconetti ainda disse: “sou pelo silêncio. Meu pronunciamento não o creio de muito valor. Sou uma atriz de teatro. Mas no que posso julgar, estou de acordo com o seu ponto de vista. O silêncio é o mais fundamental. Não é possível imaginar uma ‘Joana D’Arc’ sonora ou falada, nem fazê-la melhor. Estou certa que M. Dreyer diria o mesmo no seu debate. Sabe de uma coisa, tudo o que é ‘decór’ é pouco importante. O artista que usa disso como meio de expressão, esse, não vai longe, já transigiu”.

Um leitor de Santa Catarina, Frederico Pohlman Primo, crê que “. . . nas artes, e muito mais no cinema, a perfeição está em aproximar-se o mais possível da realidade, da vida que vivemos cotidianamente”. Por isso e pelo falado e, de acordo com Paulo Emilio, a opinião do Sr. Pohlman é importante porque é bastante corrente.” Um outro leitor, Pedro Enout, de Belo Horizonte, polemiza com Ribeiro Couto, afirmando que “a arte, a literatura têm justamente capacidade, cada uma no seu próprio campo e com os seus próprios meios materiais aparentemente precários e insuficientes (. . .) para transmitir ‘representações da vida total’ sem precisar recorrer ‘a representações totais da vida’. É necessário que haja na obra de arte, segundo o leitor mineiro, “. . . o esplendor de uma verdade. Entretanto, este esplendor da verdade não resulta da maior ou menor veracidade da reprodução das coi-

sas, nem da maior ou menor clareza e facilidade com que a obra em si apresenta os fatos, as idéias, as coisas mas sim da capacidade do gênio artístico de fazer resplandecer na matéria um princípio de inteligibilidade. O som em cinema veio trazer a subversão deste princípio fundamental em arte. O aprimoramento material abafou e suprimiu o elemento formal tomando-lhe a fundação”. Ainda de acordo com Pedro Enout, “o som é um bem em si, mas bem muito relativo no cinema. Na arte da imagem em movimento, o falado não pode ter eloquência. Aí está o princípio geral (...). Temos a impressão, seguindo Vinícius de Moraes, que há sempre uma solução silenciosa. Que dá trabalho, dá, que exige gênio, exige, que não agrada de saída o grande público, viciado como está, também estamos certos. Mas é cinema, é o que se quer. A solução equilibrada não pode ter, porém, tabu pelo som. Trata-se de um recurso secundário como outro qualquer que pode ser usado, apesar de muita gente ver grandes contradições nisto” (11).

Manuel Bandeira participou da polêmica, enviando um bilhete a Vinícius para chamar Octávio de Faria e Plínio Süssekind Rocha de “enfezadíssimos” e para dizer que “às vezes tem vontade de assinalar nos escritos dos silenciosos, certos pontos fracos, certas brechas. Infelizmente, não o fez...” (11).

Quanto a Ribeiro Couto, este continua a ser o principal advogado do falado no debate escrito. Seus dois primeiros artigos e o bilhete enviado a Vinícius de Moraes sobre o pronunciamento de Octávio de Faria contribuíram para dar mais animação no debate. Todavia, dia 11 de junho de 1942, o principal defensor dos “talkies” publicou um artigo chamado “Os estetas da tartaruga e a evolução da técnica”, que começa assim, bem agressivo: “Certamente, as pessoas que têm o costume de ir ao cinema nunca tomarão muito interesse pela reabertura do debate sobre o mudo e o falado. Para elas, o assunto já passou em julgado. O som e a voz humana são agora indispensáveis à imagem. Ocorre, até, nas salas de espetá-

culo, que quando há um desarranjo na projeção sonora e o filme é exibido silencioso por uns instantes, explodem os protestos impacientes. O mudo, já hoje, não é estimado se não por alguns 'estetas', assunto de granfinagem. Nem poderiam valer, contra o falado, as obras-primas que nos deu outrora o silencioso. Obras-primas houve sempre em todos os estágios de uma técnica em evolução. Por exemplo, a pena de pato. Foi uma obra-prima para os escritores, antes da invenção das penas de aço e, ultimamente, da máquina de escrever. Nem por isso os estetas quere-rão voltar à pena de pato ao escrever os seus poemas e os seus romances". Paulo Emílio irrita-se com as colocações realizadas por Ribeiro Couto e resolve dirigir-lhe a palavra das páginas de *Clima*, ponderando o seguinte: "Compreendo muito bem o que aconteceu. Quem de nós, no entusiasmo duma discussão, ainda não soltou asneiras incríveis? É uma coisa que acontece, sobretudo quando a gente fala de assuntos sobre os quais se está pensando pela primeira vez. Seu artigo foi naturalmente escrito às pressas. Provavelmente não foi nem relido. Eu lhe peço, Ribeiro Couto, que escreva um novo artigo dizendo que você não pensa aquilo que escreveu, que foi engano, que foi pressa, que evidentemente você sabe que tudo aquilo é besteira. Porque do contrário é impossível continuar uma discussão séria. Seu artigo é surpreendente demais, é um quase irresistível convite à pândega". E, no término de seu artigo, Paulo Emílio realiza uma última observação. Em seu entender, nos escritos dos defensores do cinema falado nunca há citações de filmes, diferentemente do que acontece com os dos silenciosos. "Em seus três artigos Ribeiro Couto só cita um desenho animado sem importância e os jornais cinematográficos em que aparece o presidente Roosevelt fazendo discursos... Temos a impressão nítida de que os silenciosos, Vinícius de Moraes principalmente, escreve sempre pensando em filmes, e que os falados, principalmente Ribeiro Couto, escreve sempre sem pensar em nada" (11). Mas, adverte, a polêmica do Rio conti-

nua, sendo que os pressupostos teóricos da discussão são os dos clássicos dos anos 20: Canuto, Delluc, Dulac, Moussinac, Epstein. De acordo com Maria Rita Galvão, entre os participantes do silencioso, exalta-se a "simplicidade original do cinema, chapliniana, griffithiana, eisenteiniana"; discute-se a posição do cinema com relação às outras artes, à sua função social; distingue-se "Cinema" (o verdadeiro, a arte do filme) de "Cinematografia" (o cinema corrente); fala-se em cinemático, subentendimento, visualização, fotogenia, no "específico cinematográfico", na "linguagem pura das imagens". "Aurora", "O Gabinete do Dr. Caligari", "O Lírio Partido", "A Linha Geral", "A Paixão de Joana D'Arc" continuam sendo as grandes armas levantadas contra a execrada Hollywood. Ao que os "talkistas" respondem com argumentos não menos clássicos: o cinema sonoro é "representação total da vida", é a "síntese de todas as artes"; "arte total", democrática, popular; lutar contra o som é ato de saudosismo, injustificado e retrógrado, é elitismo. E mais: afirma-se ser o falado "o início de uma nova idade na educação das massas", é a possibilidade de criação de uma "cultura das multidões". Segundo Ribeiro Couto, "...somente a criação de um cinema falado brasileiro de produção intensa poderá permitir que ganhe-mos o tempo perdido em matéria de educação popular" (7:37-8).

É importante destacar, principalmente, que o cinema brasileiro começa, timidamente, a ser discutido. No entender de Maria Rita Galvão, fala-se dele como se nunca tivesse existido. "O cinema brasileiro está em gestação", diz por exemplo um leitor partidário dos filmes mudos, "não seria nada mau que ele ao nascer soltasse um grito... silencioso". Ocasionalmente surgem referências elogiosas a filmes determinados, como por exemplo a "Barro Humano". Há um pronunciamento do então ministro Mário de Vasconcelos, em que é discutida especificamente a produção nacional existente, atribuindo à má qualidade técnica o insucesso dos filmes, pois "bons artistas não nos

faltam”. Diferentemente do que aconteceu em São Paulo, não demora muito tempo até que comecem a aparecer pronunciamentos de pessoas ligadas à produção, entre as quais Humberto Mauro e Carmen Santos; José Sanz, ‘jovem cinegrafista’, resume sua contribuição à polêmica numa frase incisiva: ‘Cinema não se discute, faz-se’ (7:38-9).

Vinicius de Moraes luta até conseguir uma sala do Serviço de Divulgação da Prefeitura para exibições culturais. São projetados filmes seguidos de debates, após as sessões. “Carmen Santos interrompe um deles — uma discussão sobre ‘Caligari’ — para dizer que ‘o problema fundamental do cinema brasileiro é dinheiro’. ‘Carmen Santos esquece que não se faz cinema só com dinheiro’, responde Vinicius, ‘nem somente com dois ou três valores de direção, mas sobretudo com um público consciente, amigo da arte, e que isso se consegue exatamente criando-se esse interesse cinematográfico que vive à base do presente debate’. Esta idéia será freqüentemente retomada pelo movimento cineclubista que alguns anos depois tomaria corpo em São Paulo: a condição fundamental para que se possa existir um cinema brasileiro é o desenvolvimento da ‘cultura cinematográfica’. Prossegue Vinicius: “o cinema brasileiro não existe, ou pelo menos (...) está apenas latente em dois ou três filmes que alguns diretores de talento tiraram do nada. Ora, se ele não existe, é o caso de criá-lo (...), movimentá-lo, dar-lhe sangue, vida (o que é um dos fins principais deste debate), traçar-lhe os fundamentos estéticos para o futuro (...). O debate visa criar um cinema, um futuro cinema, e não ressucitar um morto” (7:39).

Ao se encerrar finalmente a polêmica, em julho de 1942 — “que já deu o que tinha que dar” —, Vinicius anuncia a sua intenção de prosseguir com as projeções,

e de organizar um pequeno curso de cinema onde se pudesse aprofundar as discussões iniciadas (7:39-40). Entretanto, é importante destacar, o que não tem a menor repercussão é a discussão sobre o cinema brasileiro. “Moderno ou antigo, o cinema que se vê, se discute e sobre o qual se escreve, é o cinema estrangeiro. Será preciso esperar os rodapés cinematográficos de Benedito Duarte em ‘O Estado de São Paulo’ para que tais problemas, ainda que vagamente, sejam recolocados”* (7:40).

Dessa maneira acredito ter destacado em linhas gerais, embora com não poucas lacunas, a participação de Vinicius de Moraes na crítica cinematográfica brasileira no início dos anos 40, antecedida por breves considerações acerca do cinema da época bem como por um ligeiro esboço biográfico onde se procurou situá-lo no tempo e no espaço. David E. Neves escreveu que Alex Viany conseguiu reunir as críticas de Vinicius publicadas em “A Manhã” e prepara-se para editar em livro “essas pequeninas jóias do exercício poético do espírito crítico” (30). Espero que Alex Viany tenha êxito nessa empreitada, pois assim será possível conhecer melhor o pensamento de Vinicius, crítico de cinema.

Para terminar, gostaria de transcrever um pequeno trecho do depoimento de sua irmã, Laetitia, onde afirma que Vinicius foi forçado a parar com suas críticas de cinema: “honesto demais em suas críticas, antagonizara certos produtores que ameaçavam retirar do jornal os seus anúncios caso Vinicius não os elogiasse de quando em vez” (17:57). Casado, com uma filha para criar, prestou concurso para o Itamarati, onde ingressou apenas em 1943, após uma tentativa frustrada. Bom, mas isso já é uma outra história, bem mais conhecida pela maioria dos leitores...

* São mencionados, a título de exemplo, dois rodapés escritos por Benedito Duarte as vésperas da fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, quais sejam: “Da Inexistência do Cinema Nacional” (24/05/1949) e “Da Existência do Cinema Nacional” (4/6/1949) — a Vera Cruz foi fundada em novembro/1949.

CATANI, A.M. — Vinicius de Moraes, a movie critic. **Perspectivas**, São Paulo, 7.127-147, 1984.

ABSTRACT: *The aim of this study is to emphasize Vinicius de Moraes participation in the movie criticism presented in the "carioca" newspaper "A Manhã" in the early forties (1941-1942). It was in this column that Vinicius de Moraes kept alive, from May to June 1942, a debate which aroused Brazil's and specially Rio de Janeiro's deep interest: the debate "silent movies" X "sound movies" Octavio de Faria, Manuel Bandeira, Afonso Arino de Melo Franco, Humberto Mauro, Anibal Machado, among others, participated in this debate. It was on this occasion that the Brazilian movies started to be timidly discussed although not much importance was attached to it at the terms.*

KEY-WORDS: *History of the Brazilian cinema; history of the Brazilian cinema criticism; "silent movies" X "sound movies".*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BOSI, A. — *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.
2. CÂNDIDO, A. — Depoimento sobre *Clima*. *Discurso*, São Paulo, (8), 1980
3. CÂNDIDO, A. — *Literatura e sociedade*. 2. ed. São Paulo, E. Nacional, 1967.
4. CLIMA, São Paulo, n. 3, ago. 1941.
5. COELHO, R. — Nada a declarar. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1944.
6. FOLHA DE S. PAULO, São Paulo, 10 jul. 1980.
7. GALVÃO, M.R.E. — *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos. um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. São Paulo, USP, 1976 5v. (Tese-Doutoramento).
8. GALVÃO, W.N. — *Saco de gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
9. GOMES, P.E.S. — *Cinema. trajetoria no sub-desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
10. GOMES, P.E.S. — Festejo muito pessoal. *Contexto*, (4) nov. 1977
11. GOMES, P.E.S. — Notícia sobre a polêmica do Rio. *Clima*, São Paulo (10) jun. 1942.
12. GOMES, P.E.S. — Plínio Sussekind Rocha. *Discurso*, São Paulo, (3) 5-7, 1972.
13. ISTO É, São Paulo, 16 jul. 1980.
14. KAHNS, C. — Depoimento de Paulo Emilio. *Ensaio de Opinião*, Rio de Janeiro, 6, 1978
15. MICELI, S. — *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil — 1920/1945*. São Paulo, Difel, 1979.
16. MOISES, C.F., org. — *Vinicius de Moraes: literatura comentada*. São Paulo, Abril Educação, 1980.
17. MORAES, L.C. de — Vinicius, meu irmão. In: MORAES, V. de — *Obras poeticas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1968.
18. MORAES, L.C. de — *Antologia poética*. 17 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979.
19. MORAES, L.C. de — *Ariana, a mulher*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1936
20. MORAES, L.C. de — *O caminho para a distância*. Rio de Janeiro, Schmidt Ed., 1933.
21. MORAES, L.C. de — Credo e alarme. *Clima*. São Paulo, (3) ago. 1941.
22. MORAES, L.C. de — Crônicas para a historia do cinema no Brasil. *Clima*, São Paulo, (13) ago. 1944.
23. MORAES, L.C. de — *Forma e exegese*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1935.
24. MORAES, L.C. de — *Livro de sonetos*. 10 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979
25. MORAES, L.C. de — *Nova historia da musica popular brasileira*. 2 ed. rev. aum. São Paulo, Abril Cultural, 1977.
26. MORAES, L.C. de — *Novos poemas*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1938
27. MORAES, L.C. de — *Obra poetica*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1968
28. MORAES, L.C. de — *Para uma menina com uma flor*. 9 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1978.
29. MORAES, L.C. de — *Para viver um grande amor*. 7 ed. Rio de Janeiro, Sabia, 1972.
30. NEVES, D. — Orfeu desce ao inferno. *Pasquim*, 18 a 24 de jul. 1980.
31. PASQUIM, Rio de Janeiro, 18 a 24 jul. 1980.
32. RESENDE, O.L. — O caminho para o soneto. In: MORAES, V. de — *Livro de sonetos*. 10 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979.
33. RIBEIRO COUTO — Vinicius de Moraes no Pico da Bandeira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 28 maio 1942.
34. XAVIER, I. — *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectivas, 1978.