

VINÍCIUS

crítico de cinema

DE MORAES

AFRÂNIO MENDES CATANI

“Meus amigos se chamavam Mário e Quincas, eram humildes e não sabiam Comigo eles aprenderam a rachar lenha e ir buscar conchas sonoras no mar fundo Eu mostrava os meus sonetos aos meus amigos – eles mostravam os grandes olhos abertos E gratos me traziam mangas maduras roubadas nos caminhos. Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos. Depois recebi um saco de mangas Toda a afeição da ausência. . .”

(Vinicius de Moraes/Ilha do Governador)

Paulo Emílio Salles Gomes escrevia, em agosto de 1941, no terceiro número da revista *Clima*, que recebia “. . .com grande interesse a notícia de que Vinicius de Moraes ia fazer crítica de cinema no jornal *A Manhã*, recentemente fundado no Rio, sob a direção de Cassiano Ricardo”. Acrescentava ainda que o artigo intitulado *Credo e Alarme* (08.08.1941), em que Vinicius se apresenta aos leitores expondo suas idéias cinematográficas fora recebido com grande interesse, além de significar um verdadeiro acontecimento.

Destacar a importância da participação de Vinicius de Moraes na crítica cinematográfica do início dos anos 40: eis o alvo deste artigo. Artigo que talvez não deixe transparecer toda a admiração, afetividade e respeito que sinto por Vinicius e que é dedicado à Bárbara e Bárbara, Máximo Barro e José Inácio Mello e Souza: os quatro, como o Poeta, generosos e cheios de vida.

I “Nós éramos todos ‘de direita’. Torcíamos pela vitória do fascismo e íamos 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/Schimidt-na sua morte)

Duas observações sobre o Vinicius de Moraes que assume a crítica de cinema no início dos anos 40: a primeira diz respeito às relações que ele manteve com os aparelhos do Estado. Inicialmente como censor — foi em 1936 que seguiu 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 maneceria como funcionário do Estado, na função de censor, até 1938. Posteriormente, como diplomata — “depois de longos meses de estudos intensos, submeteu-se, em 1941, a concurso para o Itamarati. O hábito, como censor, de assinar toda a papelada dos filmes, levou-o a fazer o mesmo em uma das suas provas eliminatórias, desclassificando-o. No ano seguinte, apresentou-se novamente a concurso, sendo classificado e nomeado em 1943” (depoimento de Laetitia Cruz de Moraes, irmã de Vinicius). A exemplo de outros colegas escritores, tais como Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, João Cabral de Mello 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 de Vinicius, literário-musical (1).



Foto Agência JB

Vinicius de Moraes no começo dos anos 40.

Um outro destaque deve, necessariamente, chamar a atenção para o fato de que a formação católica e burguesa de Vinicius, ainda sólida naquela época, lhe dava a convicção de que não havia nada de errado em relação ao Estado Novo (1937/1945). Se não chegava a ser a favor da ditadura, era-lhe, pelo menos, indiferente. 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 (Tati), 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 meretrício. 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 a fora. 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". 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 antifacista convicto" 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 mais ou menos uma década antes por seus amigos do Chaplin Club.

II 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

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 (2). 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 de lentidão com que se desenvolvia o pensamento cinematográfico no Brasil é o fato de que 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" (3). Entretanto, antes de se falar na referida polêmica é indispensável acompanhar as idéias centrais de Vinicius relativas ao cinema.

Vinicius de Moraes apresenta-se aos leitores de *A Manhã* em 8 de agosto de 1941 com um artigo intitulado *Crede e Alarme*, 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 acomadam às formas corruptas da vida e da arte. Aos que me acusarem de deslealdade 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 constroi, à Palavra que o comanda, e que milagrosamente se ausentaram para deixar vivo o que de fato 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".



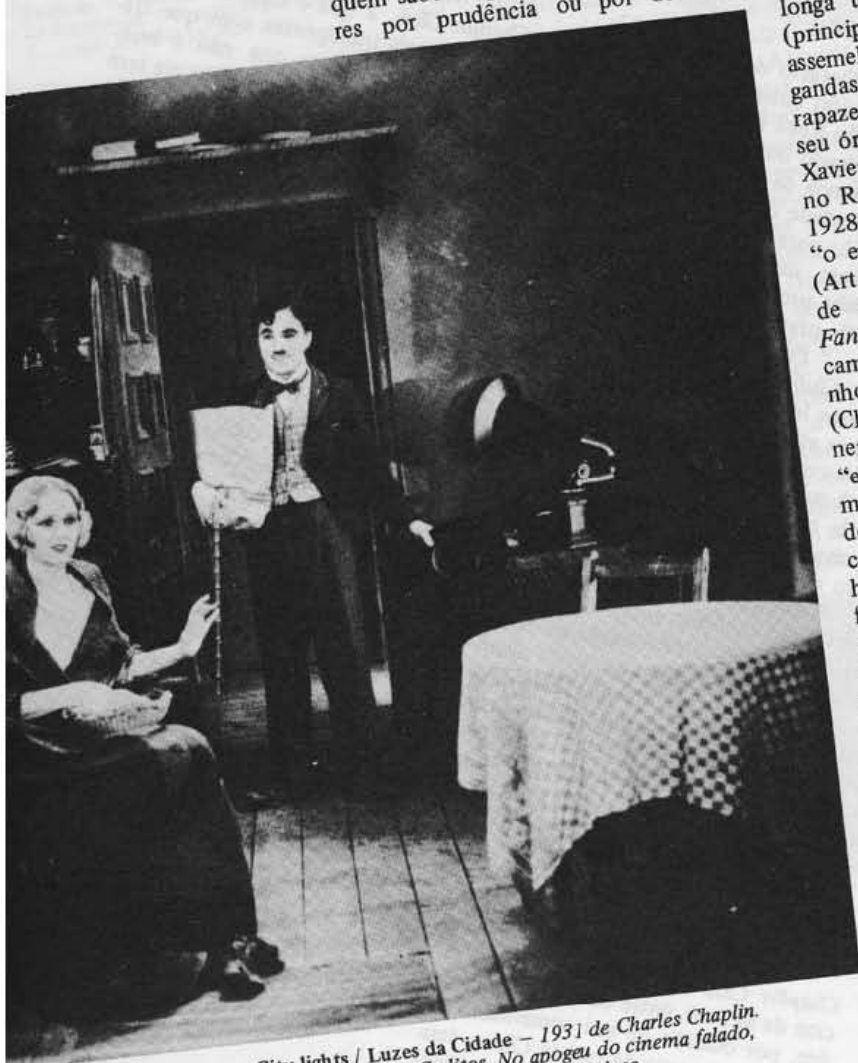
E o crítico confessa-se "...um apaixonado do Cinema" e que viu *Luzes da Cidade* mais de vinte vezes — "aliás não seja por isso, porque Otávio de Faria viu mais de trinta". Em seguida, pondera que o Cinema (sempre maiúsculo!) sofre "o mal das pequenas elites, ai de nós, encerradas na torre de marfim 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 ou por decência,

achassem melhor não lutar contra a força tão poderosa como o público e (...) dessem uma pequena ajuda e fizessem o Cinema voltar aquele 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. Porque nos consideramos 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. Começemo-la ajudados pela confiança do público que apoia as boas iniciativas".

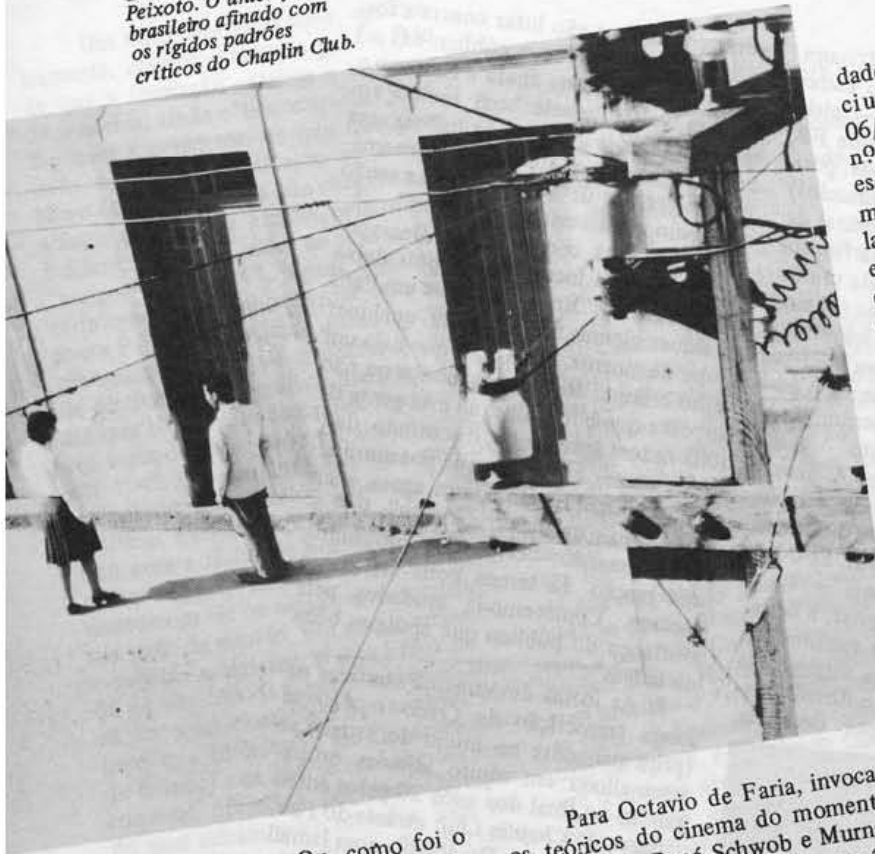
As idéias de Vinicius contidas na longa transcrição de *Credo e Alarma* (principalmente no início do artigo) se assemelham em muito aquelas propagandas no final dos anos 20 pelos então rapazes do *Chaplin Club* através do *Fan*, seu órgão oficial. De acordo com Ismail Xavier (4), o *Chaplin Club* foi 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. 3º 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... com ele (Chaplin) sempre está..." (alusão ao cinema mudo). Ismail Xavier comenta que "estamos em 1928 e a sombra do falado mobiliza em todo 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 *Cine-Club* de Otávio de Faria, Plínio Sussekind 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 de *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". (p. 200)

Ismail esclarece que 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



City lights / Luzes da Cidade — 1931 de Charles Chaplin. Virginia Cherril e Carlitos. No apogeu do cinema falado, uma das obras primas do cinema silencioso.

Limite - 1931 de Mário Peixoto. O único filme brasileiro afinado com os rígidos padrões críticos do Chaplin Club.



clássicas obras primas. Ou, como foi o caso de Plínio Sussekind Rocha, lutando durante anos no importante trabalho de recuperação do único filme brasileiro afinado com os velhos ideais - *Limite* de Mário Peixoto (1930). "Apenas a título de informação, Vinicius, no artigo *Crônicas para a história do cinema no Brasil*, publicado no nº 13 de *Clima* (agosto, 1944) considera *Limite* o "ponto culminante" do cinema brasileiro.

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.

Chaplin é invocado o tempo todo e definido no nº 6 (setembro/ 1929) como "...o maior criador que a humanidade produziu até hoje". E "a convicção da superidade 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 o seu maior sustentáculo no próprio mito: "se Carlitos falar, eu me calarei!" (Cláudio Mello). Além disso, Otávio de Faria e Almir Castro já haviam-se 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 Octavio 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 letrados. ("Confissão de incapacidade do scenarista"). Segundo Ismail, para Octávio, os letrados "...estavam incondicionalmente entre os recursos proibidos, anticinematográficos. Sob pretexto 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 história deve ser contada pela câmera'. E Octávio acrescenta: exclusivamente pela câmera, sem cortes, dentro da teoria da 'continuidade absoluta'. A produção cinematográfica fica reduzida ao binômio roteiro (visualização)/filmagem (materialização do roteiro). A câmera é o único elemento técnico que lhe desperta a atenção. Está concepção da prática, reduzida ao visualizar (imagens interiores-subjetivas) e filmar (imagens captadas objetivamente pelo olho da câmera), aliada a um princípio estético defensor da penetração total do espectador no universo das imagens, conduz à formulação do seu ideal: a continuidade absoluta" (pags. 248-9).

As influências dos teóricos do *Chaplin Club* se fazem sentir em Vinicius de Moraes, entre outras oportunidades, por ocasião de seu comentário sobre o lançamento da revista *Clima*, tendo a seção de Cinema sob a responsabili-

dade de Paulo Emílio (o artigo de Vinicius publicado em *A Manhã* - 06/09/1941 - foi transcrito por *Clima* nº 4, setembro 1941) e 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, em 1944, será de Vinicius, que pondera que o jovem paulista se dedica à tarefa de crítico cinematográfico com o mesmo ardor com que havia analisado o filme de John Ford, *A longa viagem de volta* (*Clima*, nº 1, maio 1941). As influências recebidas por Vinicius de seus amigos redatores de *Fan* começam a aparecer quando afirma que teve uma boa surpresa ao saber o crítico paulista ter sido iniciado em cinema por Plínio Sussekind da Rocha, "o que quer dizer meio caminho andado". Este grande físico brasileiro, um dos fundadores do *Chaplin Club*, e que é também um dos homens mais inteligentes com que trabalhei, conhece Cinema que não é brincado, 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 funda-

mental 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 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*" (grifos meus, AMC).

Segundo Vinicius 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 hão de ajustar" (grifos meus, AMC).

O número 5 (outubro/1941) de *Clima* é dedicado quase que inteiramente ao filme *Fantasia* de Disney. Há artigos de Oswald de Andrade, Sérgio Miliet, Ruy Coelho, Almeida Salles, Flávio de Carvalho, Plínio Sussekind Rocha e Paulo Emílio, além de uma seção especial intitulada *Fantasia vista pela imprensa*, onde são transcritas críticas reelizadas por Mário de Andrade (*Diário de São Paulo*), Guilherme de Almeida (*O Estado de São Paulo*), Cruz Cordeiro (*Diretrizes*) e Vinicius de Moraes (*A Manhã* — 27/08/1941). Resumidamente, Vinicius não desgosta da produção de Disney. Após revê-la, segundo afirma, confirmou-se a 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 toma incompreensível a maravilha que se segue depois. O erro em si não parece ser do desenho: o desenho (...). 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 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 Tchaikovsky, 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 Stravinsky, 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 *féerie* 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 forma de movimento e cômico. É assombroso. Nunca houve tanta felicidade, tanta naturalidade, tanta precisão, tanta cor como nesse excelente bailado de bichos". O crítico não gosta da seqüência final, *Noite no Monte Calvo* de Moussorgsky e conclui: "Stokovsky 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 Disney é o *cartoon*".

Fantasia — 1941 de Walt Disney. *A Pastoral de Beethoven "... uma monstruosidade, (...) não poderia ter sido pior"*.



Fantasia — 1941 de Walt Disney. *"Na Dança das horas (de Poukely) supera tudo o que fez anteriormente. (...) É assombroso"*.



Fantasia — 1941 de Walt Disney. *"Do Rito da primavera de Stravinsky (...) a criação do mundo (...) tema da mais alta poesia"*.

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" (*Notícia sobre a polêmica do Rio*, na revista *Clima*, nº 10, junho 1942). E para ilustrar sua afirmação cita os casos de René Clair, King Vitor, 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 um boa coisa: dispensar os letrados, capitulou..."; Murnau declarou que, "...apesar de sua perna mecânica, o cinema falado faria na tela uma edição barata do palco. Em seguida fez *Tabu* e morreu, não tendo seguido 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 de silenciosos foi, até a derrota militar da França, o *Cercle de Cinéma du Trocadéro* onde a nova geração de cineastas franceses fechava um festival Charles Chaplin aos gritos de "Vive le muet".

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 São Paulo*) aparecia às vezes um certo remorso, aliás quase sempre descabido, como nas saudades daquele vulgar *Beau Gest* silencioso".

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. Nessa oportunidade, a Associação de Artistas Brasileiros conferiu à *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, tem início os debates. "Entre os vários temas discutidos, levantou-se a questão de que *Cidadão Kane* é

um grande filme exatamente 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? Passasse a discutir a essência do cinema..." (Maria Rita Galvão).

Segundo Paulo Emílio, "graças à presença do agente provocador Vinicius de Moraes" discutiu-se o que se devia discutir. Vinicius, "lutando contra a própria timidez e a 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". Todavia, "o perverso Vinicius não desistiu (...). Resolveu levar a coisa para a sua coluninha de *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, Madame Falconetti e Alvaro Moreira. Procurarei, na seqüência, apresentar uma síntese dos debates, que se alongaram de maio a junho de 1942, e que não contaram com a participação dos paulistas. Mas, em compensação, receberam a colaboração de mineiros, 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 (utilizar-me-ei também da tese de Maria Rita Galvão, que reproduz a essência das discussões travadas ao longo dos dois meses na coluna de Vinicius em *A Manhã*).

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 (MRG). Orson Welles, por exemplo, defende o "falado total", isto é, aquele em que "o silêncio é função negativa do próprio som" (*A Manhã*, 21/04/1942). Segundo Maria Rita, "alguns dos participantes debatam a sério, outros com di-

vertida 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, singelo 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*".

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 a gente já sabe que ele é pelo silencioso. Mas Vinicius de Moraes é um professor medíocre. O seu forte não é explicar as 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 a luz. Vinicius nasceu grávido e fecundado desordenadamente pelas coisas do mundo, pelas crianças, pelo cinema, pela guerra, pelos passarinhos. Mas 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 sequer brotar da imagem para re-

solver, 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 porque o Cinema, arte da imagem, deve ser silencioso. E quando eu digo silencioso, não abstraio de nenhum recurso da cinematografia: a música, o som ou a palavra. Porque o cinema é um instante, dificilmente uma continuidade” (*A Manhã*, 27/05/1942). Todavia, quando Vinicius deixa de falar sobre a noção abstrata que tem de Cinema — de Cinema antes de cinematografia, que, é, em última análise, o que se “vê” — e coloca as coisas em termos de cinematografia (“O Falado; no final das contas, uma substituição do letreiro incômodo que o bom diretor do silencioso procurava eliminar o mais possível”) está bastante próximo das concepções de Octávio de Faria acerca do cinema falado.

Paulo Emílio afirma em seu artigo *Notícia sobre a polémica do Rio* que Vinicius, no final do escrito de 27/05/1942, consegue dar integralmente o sentimento do que seja a conquista do silêncio para as artes humanas. Vinicius 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 bichinhos; esse silêncio dos trens apitando longe, dos roncões de navios no nevoeiro, das multidões em transe, das naves das igrejas, onde o menor ruído amplia o silêncio ao infinito. É ruído 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 birds sings”. E Vinicius 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 Vinicius 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 do 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”. Entretanto, parece que nada disso foi entendido por Ribeiro Couto que, em 28/05/1942, escreveu em *A Manhã*: “Na sua plataforma de ontem, Vinicius 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 mais

possível não ser pelo silêncio. Que tem tudo isso a ver com a questão que se discute?" Um pouco antes Ribeiro Couto, após resumir o pensamento de Vinicius 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 tem como natureza fundamental o silêncio; o próprio teatro; não é só com as palavras, é frequentemente com o jogo da expressão silenciosa que um ator atinge o máximo da comunicabilidade" (Ribeiro Couto, *Vinicius de Moraes no Pico da Bandeira*).

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 tem uma vaga noção do que estão dizendo (...). Portanto, discutir o que? Fazer auto de saudosismo diante de pessoas que nem sequer sabem do que se está falando?" (6) Outro fundador do *Chaplin Club*, Plínio Sussekind Rocha também enviou uma carta e afirmou não querer 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..."

Em pleno debate Vinicius de Moraes soube que Madame 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 transcreve o depoimento concedido pela atriz a Vinicius, que reproduzo apenas em parte, na seqüência. Ela 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 sua atenção, de toda 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 Falconetti afirmou que sofreu bastante, que foram cinco meses de tortura, de brigas com Dreyer. "Perguntava-lhe: mas *monsieur* Dreyer, se o senhor 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-se 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 Vinicius de Moraes, 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 *Joana d'Arc* sonora ou falada, nem fazê-la melhor. Estou certa que *monsieur* Dreyer diria o mesmo em seu debate. Sabe de uma coisa, tudo o que é *decor* 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 é pelo falado e, de acordo com Paulo Emílio, a opinião do senhor Pohlman é importante porque bastante corrente. Um outro leitor, Pedro Enout, de Belo Horizonte, polemiza com Ribeiro Couto, afirmando que "a arte, a literatura tem justamente capacidade, cada uma no seu próprio campo e com 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 coisas, 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 da 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 função". 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 eloqüência. Af está o princípio geral (...) Temos a impressão, seguindo Vinicius 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".

Manuel Bandeira participou da polêmica, enviando um bilhete a Vinicius para chamar Octávio de Faria e Plínio Sussekind da 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..."

Quanto a Ribeiro Couto, este continua a ser o principal advogado do falado no debate escrito. Seus dois primeiros e o bilhete enviado a Vinicius de Moraes sobre o pronunciamento de Octávio de Faria contribuíram para dar mais animação ao 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 tem 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 espetáculo, que quando há um desarranjo na projeção sonora e o filme é exibido silencioso por uns instantes, explodem protestos impacientes. O mudo, já hoje, não é estimado senão por alguns estetas, assunto de granfinagem. Nem poderia 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, das máquinas de escrever. Nem por isso os estetas quererão 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 nas 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 pân-

ga". 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, Vinicius de Moraes principalmente, escrevem sempre pensando em filmes, e que os falados, principalmente Ribeiro Couto, escrevem sempre sem pensar em nada." Mas, adverte, a polémica do Rio continua, 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, ressalta-se a "simplicidade original do cinema, chaplineana, griffithiana, eisensteiniana"; distingue-se "Cinema" (o verdadeiro, a arte do filme) de Cinematografia (o cinema corrente); fala-se em cinematográfico, subentendimento, visualização, fotogenia, no "específico cinematográfico", na "linguagem pura das imagens". *Aurora*, *O Gabinete do doutor Caligari*, *O Lírio partido*, *A linha geral*, *A paixão de Joana d'Arc*, continua sendo as grandes armas levadas 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 retrógado, 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 ganhem o tempo perdido em matéria de educação popular".

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 acontece 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 polémica numa frase incisiva: "Cinema não se discute, faz-se".

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 isto 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

