

Moniz Vianna, crítico de choque.

Durante 28 anos, ele analisou seis mil filmes. Com Moniz Vianna, a crítica diária na grande imprensa adquiriu método e status profissionais.

Paulo Perdigão

“Será que ele vai gostar?”, confidenciou-me Gláuber Rocha a caminho da cabine da United Artists, numa tarde dos turbulentos idos de abril de 1964. “Ele”, no caso, era o temido e respeitado crítico do *Correio da Manhã*, Antonio Moniz Vianna, para quem Gláuber ia exhibir *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Moniz achara exagerado o artigo que publiquei no *Diário de Notícias*, em 25 de março, sob o título “Arte Popular Nasce no Brasil com *Deus e o Diabo*”, e que começava trombeteando: “Nunca se fez no Brasil um filme como este”. Ele quis conferir, e servi de intermediário entre o crítico e o cineasta, ambos baianos de origem e irmãos na paixão pelo cinema. Moniz gostou do filme, Gláuber sorriu. Três anos depois, em maio de 1967, o mesmo Moniz Vianna assestava suas baterias contra *Terra em Transe*: “É a obra-prima de indisciplina narrativa, o clímax da antitécnica”. Da Europa, Gláuber enviou carta a Moniz, ponderando respeitosamente: do mesmo modo como ele não concordara com seu filme, Gláuber não concordava com sua crítica. Sete meses mais tarde, em dezembro, comentando *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, Moniz levantou a hipótese de que Gláuber teria dirigido uma das cenas. Deparei com Gláuber apoplético, na Praça da República, invadindo a sede do antigo Instituto Nacional do cinema, do qual Moniz era diretor: “Por isso, irei matar esse homem!”

Era quase a revolta de um filho que se vê injustamente castigado pelo pai. Curioso, mas meu testemunho mostra que essa era a importância de Moniz Vianna para Gláuber, para mim e para toda a nossa geração: o pai espiritual, o mestre, o padrinho de nossa vocação, perante quem sempre sentíamos a necessidade de nos justificar, de mostrar o nosso valor, nós dessa prole gerada sob a poderosa influência de sua coluna de cinema do *Correio*. E que coluna: verdadeiros e copiosos ensaios quase diários, pegando uma página de alto a baixo, destilando uma erudição, uma fatura de informações absolutamente espantosas numa época em que a literatura cinematográfica no Brasil mal principiava. Explica-se: inexistindo revistas especializadas, os críticos carregavam para os jornais diários todo o seu fôlego — mas Moniz Vianna exagerou. Ninguém como ele soube ostentar essa energia por tanto tempo e de modo tão exaustivo: na sua tribuna no *Correio*, potência jornalística capaz de erguer e derrubar governos, Moniz Vianna resenhou perto de 6 mil filmes, num pe-

ríodo de 28 anos. Recorde, suponho, mundial: nem Bosley Crowther, que era um mau crítico, chegou a tanto (ficou 27 anos no *New York Times*). Quando começou, em 1946, pode-se dizer que não existiam nem crítica nem cinema no Brasil — a chanchada estava no nascedouro, a maioria dos futuros rebentos de Moniz Vianna usava calças curtas. Em 1973, foi preciso que o gigante *Correio* desabasse, em estertores, para que Moniz desse por encerrada sua carreira. A essa altura, porém, a confraria de críticos, cineastas e cinéfilos que aprenderam a amar melhor o cinema como seus leitores já estava feita na vida.

Difícil encontrar no Brasil outro crítico de cinema que tenha exercido ascendência tão vasta e determinante, tão profunda e duradoura. Pioneiro — já que somente com ele a crítica adquiriu método e status profissional — Moniz Vianna acabou tendo o maior prestígio e a mais vasta audiência que um crítico de cinema jamais conheceu no país. Escrevendo tantos anos no *correio*, (in)formou toda a classe nascida nos anos 30/40, postulando uma reflexão permanente sobre a arte e a estética do filme, coisa que ninguém tinha feito até então. Sem dúvida (veja-se o depoimento de Carlos Diegues, a seguir), a geração de críticos e cineastas do Cinema Novo ficou lhe devendo essa formação teórica, esse aprendizado da cultura cinematográfica. E não só enquanto crítico. Pois Moniz Vianna, fundador e diretor da Cinemateca do MAM, ainda conseguiu nos ensinar muito mais, planejando, organizando e dirigindo os Festivais A História do Cinema Americano (1958), Francês (1959) e Italiano (1960), completos murais abarcando toda a evolução histórica da cinematografia desses países. Ou seja: foi a chance, primeira e única, para que pudéssemos aprender muito sobre grande parte da história do cinema — não por ouvir dizer, mas pelo que presenciamos com os próprios olhos. Para citar um exemplo, só então ficou-se conhecendo *Cidadão Kane*, que nunca tinha sido exibido no Brasil desde a estréia.

Mas não parou aí a contribuição de Moniz Vianna à cultura cinematográfica brasileira. O I FestRio cuidou de homenageá-lo, juntamente com Alex Viany e Francisco Luis de Almeida Sales, deixando contudo de lembrar que foi ele, Moniz, quem planejou e dirigiu os únicos festivais internacionais de cinema ocorridos no país até então — os dois FIFs realizados no Rio, em 1965 e 1969. Outra história foi a passagem de Moniz pela direção do extinto



Moniz Vianna com Gary Cooper

Instituto Nacional do Cinema, de 1967 a 1970, e mais uma vez dou meu testemunho pessoal. Flávio Tambellini tinha lançado Filme Cultura, por convênio entre o Geicine e o INCE, em setembro de 1966, três meses antes da fundação do INC. Quando assumiu a direção do Instituto, Moniz dedicou-se com o maior carinho ao setor de publicações: injetou em Filme Cultura, a partir do número 5 (julho de 1967), estilo jornalístico e regalos de revista profissional; lançou os catálogos *Brasil Cinema*, para difusão do produto nacional, nos moldes dos catálogos da Unitália, Unifrance, Uniespaña e Unijapan; apadrinhou, enfim, meu projeto *Guia de Filmes*, que editei com Ronald Monteiro a partir de janeiro de 1967 e hoje constitui, modestia à parte, a única fonte de referência do movimento cinematográfico no Brasil durante um decênio.

Quem conheceu Moniz Vianna nos tempos do *Correio*, pode repetir o que sobre André Bazin disse seu discípulo François Truffaut: “Ele foi o Justo pelo qual nós amávamos ser julgados, e um pai de quem até mesmo as reprimendas eram doces, pois testemunhavam um interesse afetuosos”. No meu caso particular, foi um sufoco conhecê-lo pessoalmente. Em 1956, descobri por acaso minha vocação de crítico ao ler sua resenha de *Juventude Transviada*. Passei a colecionar as críticas do *Correio*, e rabiscava meus próprios textos, para mim mesmo, procurando imitá-las. Mal sabia que outros, como Sérgio Augusto, faziam o mesmo, na mesma época. Deixei de lado os estudos e o *hobby* das histórias em quadrinhos, abandonei o futebol e os amigos: Moniz Vianna era agora tudo o que eu queria ser quando crescesse. Mais: cinema e Moniz Vianna chegavam a ser sinônimos para mim. Em abril de 1957, através de um amigo comum, ousei ser apresentado ao Moniz. Pareceu-me a exata encarnação do espírito grave, solene e autoritário que seus textos exalavam. Fiquei um tanto intimidado com essa primeira impressão. O Sérgio, pelo visto, também: durante a I Convenção da Crítica Cinematográfica, em São Paulo, 1960, escondeu-se atrás de uma pilastra ao pressentir chegada a hora de ser apresentado ao Moniz! Ora, aquela austeridade era apenas uma fachada: no fundo, Moniz Vianna sabia ser tão generoso quanto os personagens dos filmes de John Ford que ele tanto amava. Simplesmente, dava todas as chances a todos. Em 1959, colocou como seu “segundo” na coluna do *Correio* um rapaz de 20 anos, Va-

lério Andrade, que, decidido a conhecê-lo, se transportara com armas e bagagens de Natal para o Rio. Ao assumir a cargo de redator-chefe do *Correio*, em 1962, Moniz abriu sua coluna para diversos críticos, criando o “Conselho de Cinema”, além de confiar a co-responsabilidade da seção diária a um garoto de 19 anos, Sérgio Augusto.

Crítico implacável, de rara causticidade, insurgindo-se contra muitos, decerto Moniz colheu mais adversários do que amigos. Ai daqueles que padecessem por suas diatribes: o verbo nele zurzia como vergasta provida de afiadas lâminas. O cinema brasileiro dos anos 40 e 50 consagrava-lhe especial aversão. Arredio à chanchada, Moniz eriçava o ódio dos chanchadistas com seu repertório de insolências. “Colonizado”, “reacionário”, “agente de interesses antinacionais” eram os epítetos mais comuns. A aparição do Cinema Novo não aliviou a tensão. Mas eis que, em 1965, Moniz é encarregado de dirigir a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), incumbida de dar apoio financeiro à produção carioca. Surpresa geral: Moniz como crítico era uma coisa, como administrador, outra. Cineastas que o crítico fustigara com sua habitual contundência viram-se beneficiados, sem favoritismo, pela democrática liberalidade do administrador.

O que digo não significa que não tivéssemos divergências de opinião, mas apenas verificação de uma verdade que somente com a perspectiva histórica seus adversários vieram a admitir: em Moniz Vianna nunca houve um “inimigo do cinema brasileiro”, porque ele era, isso sim, fiel amigo de suas próprias idéias, defensor inextinguível de sua concepção de cinema, quixotesca de defendendo com sua única arma, a palavra, tudo e todos que arriscassem desfigurar aquilo que seus axiomas de base apontavam como certo, escamoteando-lhe seu grande sonho de amor por essa arte. Entre Moniz Vianna e o cinema havia uma relação de paixão e posse, e ele reagia contra os profanadores de seu santuário com a mesma indignação de um amante que se sente traído pela amada. Por isso, nunca foi um plácido teórico ensaísta como Paulo Emílio Sales Gomes, mas um crítico de frente de combate, cuja sobrevivência dependia tanto de sua flama impetuosa para fazer encrespar o meio, convulsionando o grande debate cinematográfico, quanto de sua intocável independência — o livre exercício de faculdade de opinar, a autonomia de conservar sempre intacto o compro-

misso que assumira com suas escolhas, num juízo de coerência consigo mesmo. Assim é que a integridade, a honestidade de Moniz Vianna levitavam acima de qualquer suspeita: era, para seus desafetos, o inimigo leal de quem se poderia esperar sempre uma réeftrega limpa, de coração aberto.

Naqueles anos todos, não se podia estar ligado em cinema, ser um homem pensante da experiência cinematográfica, sem ter cruzado as suas idéias: todo o cinema brasileiro, da chanchada ao Cinema Novo, atravessou Moniz Vianna, porque ele foi incontornável. Seu idealismo, que hoje lhe confere tal respeitabilidade no contexto histórico, talvez seja discutível à luz da concepção sartriana da literatura engajada. Para Sartre, o ato de escrever não deve ser uma tentativa de “apartar-se da vida com o objetivo de contemplar essências platônicas num mundo estático”. De certo modo, Moniz Vianna fez exatamente isso, mas a natureza de sua relação de entrega ao imaginário cinematográfico é a mesma que germina na alma de todos os cinemaníacos — a recusa do real, a busca pela perfeição e a totalidade acabada da Idéia, através da sedução hipnótica do espetáculo na sala escura. Moniz Vianna, como todos nós, escolheu o Imaginário e a Beleza, a resplandecente magia do cinema, o encantamento do impossível, e soube vivenciá-las com arrebatamento e tamanho prodígio que só poderia mesmo aglutinar essa corrente de aficcionados que ele orientava com toda a força de sua inteligência.

O mundo imaginário de Moniz Vianna não o alienou do concreto: seus textos são altamente políticos, se revistos em bloco, e a análise empírica de cada filme em particular precedia a grande síntese ideológica de seu discurso saturado de truculência e provocação, anárquico na maneira de sacudir preconceitos, enunciar atrevidos diagnósticos, abater modismos. Para chegar a isso, Moniz Vianna construiu engenhosamente seu método crítico, sem ter quaisquer modelos teóricos em que se respaldar. Foi autodidata, original. *A Cena Muda*, alguns fan-magazines americanos, mais tarde *Time*, era só o que lhe chegava às mãos nos primeiros tempos, e Moniz, com seu espírito de colecionador, criava seu arquivo buscando as informações na fonte: a partir de 1940, ia ao cinema “obsessivamente”, como diz, vendo filme quase todos os dias, anotando dados, formando seu fichário e discutindo cinema

com os amigos (entre eles, Hugo Barcellos, depois crítico do *Diário de Notícias*). Era árduo e precário — porque, afinal, Moniz Vianna não tinha nenhum Moniz Vianna em que se basear.

O método crítico surgiu depois, pouco a pouco. Quando estreou no *Correio*, com um texto sobre *Mulheres e Diamantes* (*Billy Rose's Diamond Horseshoe*), de George Seaton, publicado em 9 de março de 1946, Moniz estava com apenas 21 anos (nasceu em Salvador, 11 de maio de 1924), era estudante de Medicina, sem qualquer experiência jornalística. O crítico apaixonado e corrosivo logo despontou, mas o estilo foi amadurecendo gradativamente, até atingir, em seus melhores momentos, o que o próprio Moniz define como “mimetismo crítico”. A ciência estrutural e semiológica nem havia surgido e Moniz Vianna já antecipava com seu discurso mimético as investigações da moderna crítica. Buscava o código lingüístico que recriasse na crítica uma narrativa de cinema, praticamente reconstituindo um filme em palavras, fazendo-o de certo modo seu, e, do texto crítico, uma expressão subjetiva da própria obra. Nesse mimetismo, Moniz Vianna era também um artista, que não só converteu seu discurso no reflexo de sua personalidade, como sobretudo transpôs o fascínio do cinema de uma linguagem para outra — e nesse sentido ele era o criador dos filmes que seus estudos elucidavam.

Nada disso teria acontecido se Moniz Vianna não fosse, antes de crítico, um grande escritor, cuja voz se fazia ouvir no *Correio* de Otto Maria Carpeaux, Antonio Calado, Augusto Frederico Schmidt. Passados 20 ou 30 anos, suas críticas conservam a plena modernidade de estilo. São textos modelares: a escritura, clara, refinada, elegante; as informações, precisas e minuciosas, extensas sem serem fatigantes; a postura, impetuosa e cheia de autoridade. Um estilo de contrastes: de um lado, a disciplina, o rigor, um certo ascetismo formal aliado a uma sofisticação beirando o esnobismo; de outro, a feroz incontinência do crítico, uma virulência bárbara e selvagem. À parte sua significação cultural, ler Moniz Vianna era primeiramente um inesgotável prazer.

E os que nele confiavam não se decepcionaram jamais com seu gênio para detectar sintomas, autopsiar tendências e, acima de tudo, descobrir talentos que só muito depois seriam incensados pela crítica estrangeira. Moniz



Moniz Vianna com Alberto Cavalcanti

Vianna antecipou em vários anos o culto a Val Lewton, revelou Anthony Mann, Nicholas Ray, Don Siegel, Joseph H. Lewis, mais tarde alçados ao nicho da consagração pelos *Cahiers du Cinéma*. É, não resta dúvida de que a “Politique des Auteurs” foi cunhada no *Correio da Manhã* no mínimo uma década antes de sua adoção por Andrew Sarris, via Godard & Cia. Para o produto nacional, Moniz usou dessa política com todo o rebuliço que ela acarreta, e nunca disfarçou sua preferência por Lima Barreto, Walter Hugo Khouri, Jorge Ileli, Ruben Biáfora, Roberto Santos, Ozualdo Candeias, privilegiados totens de seu restrito panteão da glória. Contra os chanchadistas, tudo. Não eram achques de um intelectual esnobe e esotérico. Ora, Moniz, torcedor do Flamengo, gostava mesmo era das histórias simples que corriam sob a poeira das diligências dos westerns.

A 9 de setembro de 1973, Moniz Vianna escreveu seu último artigo para o *Correio*, “Ford, o Primeiro”. Por acaso, um tributo, de página inteira, àquele que reputava o maior dos cineastas, John Ford, desaparecido dias antes. Indagava, comentando o fato de que Ford nascera em 1895, no mesmo ano em que começava a história do cinema: “Coincidência? Predestinação?” A mesma dúvida poderia ser aplicada ao fordiano Moniz Vianna, que fechou sua carreira de crítico com a morte de seu ídolo. E o que Moniz escreveu sobre John Ford, na ocasião, serve perfeitamente para si mesmo: “A sua personalidade estará sempre límpida na obra inigualável e luminosa — que permanecerá”.

Paulo Perdigão é programador de longas-metragens da Rede Globo e colunista de O Globo