

DOSSIÊ
PESQUISA

O HISTORIADOR ALEX VIANY

Parte do texto publicado originalmente no livro

Introdução ao cinema brasileiro, de Alex Viany – Embrafilme/
Alhambra, 1987.

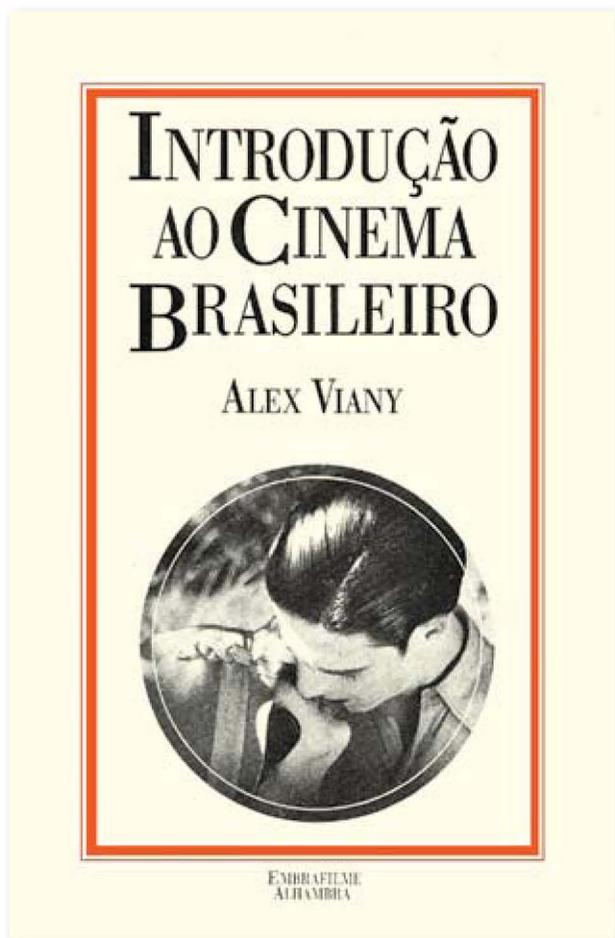
(Mantidas a ortografia e as notas de rodapé originais.)

Leia a íntegra em filmeicultura.org.br)

(...)

Para Alex Viany a pesquisa histórica se propõe e adquire sentido se puder explicar o presente: trata-se de buscar no passado não só as raízes mas as razões do presente, a origem e o desenvolvimento de um processo que atua no presente, e que é preciso entender para, eventualmente, dominar e interferir no seu curso. Ainda que viesados pelos pressupostos do extremado nacionalismo da esquerda da época, os artigos de Alex Viany têm entre outros o incontestável mérito de pela primeira vez centrar o interesse histórico nos problemas do mercado cinematográfico. A História do Cinema Brasileiro é a história da sua luta para vencer o cinema estrangeiro.

O interesse geral que surge em São Paulo pelo passado do cinema brasileiro volta-se sobretudo para as primeiras fases do seu desenvolvimento¹. As duas “retrospectivas” realizadas pela então Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo — futura Cinemateca Brasileira — criam as condições necessárias para estimular um tal interesse, e a tentativa de fazer renascer um antigo cinema nacional totalmente esquecido. Na verdade seguíamos, com um atraso bastante razoável de uma década, um movimento que se dá no mundo desenvolvido no período imediatamente anterior à guerra, em que o ativamento das pesquisas históricas coincidiu com o desenvolvimento das cinematecas².



Porém no Brasil o fenômeno adquire características singulares, típicas de culturas inseguras de si próprias como a nossa, em que a procura de reconhecimento para um passado cinematográfico é, não apenas consequência de uma tomada de consciência da importância do fato cinematográfico, mas também recurso de auto-afirmação. Quer porque a repudie, quer porque a desconheça, o brasileiro não guarda a sua experiência cinematográfica; no desconhecimento — ou impossibilidade de reconhecimento — da existente, cria uma aceitável, a fim de dar ao cinema brasileiro do momento uma continuidade histórica, um passado coerente com o presente. E, de preferência, suficientemente distante para que a pátina do tempo já tivesse recoberto as suas mazelas e eventual mediocridade.

Ao passado não se aplica a mesma ótica necessária à crítica do presente. Paulo Emílio expressa bem esta idéia quando enfatiza no filme antigo o seu “valor de documento social—ou, no máximo, o sabor estético do primitivismo, a ingenuidade que pede a conviência, permitindo “a descoberta de encantos que não foram calculados, muito pelo contrário, em geral emanam da inépcia”.³

Nesta tentativa, o antigo cinema brasileiro sofre um curioso processo de depuração: renasce limpo, lustroso e inocente, redimido de todas as abominações que fizeram o desespero da crítica dos anos 20.

Não se aventa a hipótese (cabe a Alex Viany o mérito de tê-lo feito) de que a estrutura básica de existência e manifestação do cinema brasileiro nos anos 10 (salvo os primeiros), 20, 30 ou 40 fosse fundamentalmente a mesma. Ressalvando-se em cada caso as honrosas ou desabonadoras exceções, tudo se passa como se o cinema brasileiro tivesse tido os seus anos áureos de autenticidade, idealismo e pureza durante o período mudo — em que produziu homens como Humberto Mauro, Alberto

Traversa, José Medina, Adhemar Gonzaga, Capellaro, artistas dignos e respeitáveis embora a seu lado houvesse já “cavadores” — e em seguida se tivesse deixado conspurcar na sua original pureza pela inescrupulosa atividade de aventureiros de toda espécie, embora houvesse ainda a seu lado alguns poucos “idealistas” que tentavam fazer um cinema digno.

O processo é semelhante ao que sofre a literatura brasileira quando a crítica romântica procura apoio nas manifestações literárias do período colonial para enraizar de algum modo sua existência presente numa herança respeitável. Em ambos os casos, a “brasileidade” é o critério de avaliação fundamental estabelecido para o julgamento. O cinema silencioso dos anos 20 era expressão da nossa realidade, um cinema singelo e verdadeiro, embora pobre, essencialmente voltado para o “tipicamente brasileiro”, os elementos diferenciais da nossa individualidade: a história, o índio, a natureza exuberante, as velhas fazendas e costumes interioranos, a literatura romântica — por sua vez calcada em valores semelhantes.

Se, neste quadro, ainda uma vez destacamos Alex Viany, não é tanto porque deixe de compartilhar de muitas destas idéias, e sim porque tem outras matizando as primeiras.

É o que acontece com a sua avaliação do passado (e se tomarmos, por exemplo, como contraponto aos dele os textos de Benedito Duarte, a oposição se evidencia de modo flagrante).

A diferença fundamental é a valorização da produção brasileira dos anos 30 e 40 — sobretudo a comédia, mas também o melodrama popular, e ainda alguns filmes que a seu modo tentavam uma diversificação temática para o cinema brasileiro, ou um mergulho um pouco mais empenhado na realidade social.



Estes filmes — fundamentalmente a chanchada — provocaram o afastamento do cinema nacional de várias gerações de críticos que lutavam pela “criação” no Brasil de um “verdadeiro cinema”.

Por que esse desprezo generalizado pela chanchada, sem que as pessoas se perguntassem que possível papel social e cultural ela poderia representar? Afinal havia, pelo menos nos anos 40, um movimento de afirmação do cinema brasileiro diretamente relacionado ao enorme sucesso da chanchada junto ao público popular.

Na realidade, a impressão que se tem hoje é a de que o cinema brasileiro tão severamente criticado pelos poucos que dele tomavam conhecimento era qualquer coisa de extremamente indefinido. Ninguém sabia realmente do que se tratava, como eram de fato esses filmes, e talvez o crítico Ruy Coelho — exemplo clássico! — não tenha sido o único a não ver e não gostar do que não viu.⁴ A chanchada era, em essência e por definição, algo de “vulgar”, popular no mau sentido da palavra, produto destinado a um público grosseiro. À crítica “intelectualizada”, repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de recursos e de linguagem, a produção rápida e descuidada. Alex Viány, no entanto (além de apontar a adequação ao mercado no nível da própria produção) enxergava nela um outro tom popular — num sentido diverso da palavra —, de vida cotidiana, reflexo de uma série de atitudes e modos de ser da gente carioca, uma espontaneidade um tanto crua mas verdadeira — possíveis componentes, estes também, da “brasilidade”.

E um outro ponto a salientar é o conhecimento concreto de filmes que ele demonstra — apesar das repetidas e discutíveis afirmações em contrário.

Alex Viány lamenta — e por isto se penitencia — um “descaso” para com o antigo cinema brasileiro e um “desconhecimento” que na verdade — voluntariamente ou não — nunca teve. Seria fácil desmenti-lo apontando a crítica que exerce depois de sua volta ao Brasil em 1948, quando, já empenhado e participante, procura cobrir as lacunas de conhecimento dos quatro anos de ausência

que o afastaram do cinema brasileiro. Mas vou mais longe e — que Alex me desculpe — consigo encontrar a mesma familiaridade em textos, teses e conversas suas que se referem ao cinema brasileiro anterior, pelo menos desde o início do falado; talvez sejam sinais de um “conhecimento residual”, vivido e não pensado, que Alex nega porque talvez dele sequer tenha consciência.

Penso no jovem Algemiro Viviani Fialho que, em torno dos seus 20 anos, americanôfilo por gosto e convicção e escondido atrás de pseudônimos como Ted Joyce ou Al Viany, buscava — contra a vontade mas conscienciosamente — informações que lhe permitissem responder em sua coluna de A Carioca às perguntas de inoportunos leitores que se interessavam por cinema brasileiro. Foi assim que, por bem ou por mal, ele tomou conhecimento dos “intragáveis abacaxis” que constituíam a produção brasileira, viu comédias e melodramas, visitou a Cinédia e a Brasil Vita, presenciou várias filmagens, entre as quais as de *Bonequinha de seda*, e até gostou de *Favela dos meus amores*.

Penso também que o então fervoroso amante do cinema americano tinha na vida um único amor maior: o carnaval. E ao mesmo tempo em que defendia a verdadeira “essência” do cinema — o movimento, “muita ação e pouca falação”, em que os americanos sempre foram mestres — não perdia o “pára pra cantar” de qualquer “filmusical” que, fosse ou não cinema, era antes de tudo o carnaval brasileiro! Seguramente não é mero acaso o fato de que até hoje, cinquenta anos passados, o grande carnavalesco que sempre foi Alex Viany continue sendo capaz de declinar os títulos de cada número musical de *Alô, alô carnaval*, mas todos os grandes sucessos dos “filmusicais” de 33, ou 35, 37... “afinal, eu tive a honra de ser jovem na década de 30, e não teve outra maior no carnaval brasileiro!”

Penso finalmente em algo bem mais prosaico: o jovem crítico e carnavalesco, que ganhava pouco com a crítica e nada com o carnaval, precisava de dinheiro e arrumou um emprego no DIP. Deste modo, ainda que por vias transversas, deve ter tido contacto também com o terceiro bloco da produção cinematográfica brasileira, girando em torno dos cinejornais. Embora na época isto não lhe parecesse importante, o relacionamento

que estabeleceu com gente como Ruy Santos, então cinegrafista do DIP, teria conseqüências futuras.⁵

Por tudo isso, e talvez outras razões mais que não me ocorreram, também não é por acaso que Alex Viany, quando fala bem (ou mal) dos velhos filmes brasileiros, dá sempre a impressão de saber exatamente do que é que está falando.

Mais um ponto importante — e neste caso não conheço melhor exemplo que Alex Viany. A idéia de processo histórico não é para ele um mero ponto de apoio para a reflexão teórica, é algo a ser posto em prática. É assim que, ao conceber *Agulha no palheiro*, ele se propõe a “tecer um fio histórico” que, partindo de *Favela dos meus amores*, passando por *João Ninguém*, *Moleque Tião*, pelo frustrado *Tumulto* e pelos roteiros de Alinor Azevedo, pudesse retomar a crônica popular carioca “aproveitando as lições da chanchada e do melodrama” — só que “de um ponto de vista mais crítico, mais sociológico, mais consciente”. Se “errou na dose”, como diz ele, isto absolutamente não impediu que o filme cumprisse a sua função, por sua vez servindo de elo de ligação entre os anteriores e vários que prosseguiram e aprofundaram a mesma linha — e basta citar *Rio, quarenta graus*. Da mesma forma não seria arbitrário fazer de *Ana* (o episódio brasileiro de *A rosa dos ventos*) um elo de ligação entre os retirantes de *O canto do mar* e os do Cinema Novo. E, a propósito dos caminhos de Alex Viany, Glauber Rocha julga importante mencionar, além dos abertos, também os que ele encerrou: se *A noiva da cidade* abriu caminhos para a retomada do “tesouro mauriano”, *Rua sem sol* “fechou os caminhos do melodrama reacionário *made in Atlantyda*”.⁶

De um modo ou de outro, a idéia que se impõe é a da história concretizada em filmes. Fazer a História do Cinema Brasileiro não significa apenas relatar suas lutas e os feitos de seus realizadores, mas também compreender o relacionamento interno entre as suas obras.

Um último ponto a salientar, contribuição fundamental de Alex Viany para os estudos históricos sobre cinema brasileiro: a preocupação sistemática, explicitada ou não, de compor matéria prima para a história, documentando o presente para o futuro.



*Cosme Alves Neto, Humberto Mauro,
Alex Viány e Paulo Emilio Salles Gomes*

isso mesmo sempre começam com um puro, simples e absurdo “faça o que eu digo e não o que eu fiz”.

Se a tônica é a sistemática severidade para com o próprio trabalho, a contrapartida é sempre o apoio ao trabalho alheio que, não importa qual seja, sempre se enriquece com o estímulo e a colaboração que encontra em Alex Viány.

Voltando — para concluir — aos três textos que compõem este volume, resta lembrar que eles estão longe de esgotar o projeto de Alex Viány para a História do Cinema Brasileiro. Em várias ocasiões tive a oportunidade ouvi-lo expor longamente a sua idéia do que deveria ser uma “História Social” não só do Cinema Brasileiro mas do Cinema no Brasil, “que até hoje nunca escrevi, embora continue tentando. Só que isto é trabalho para muitas vidas, não pra uma só cabeça de um homem só...”

Tem ele toda a razão. Mas quaisquer outros que se disponham a, junto com ele, enfrentar a tarefa, encontrarão — em suas pesquisas, ensaios, filmografias, em sua vasta documentação, e sobretudo na espinha dorsal que construiu encaixando com consistência e sentido os fatos e feitos do cinema brasileiro — a metade do caminho andado. ■

Notas

- 1 Aqui a exceção, pouco mais tarde, é o “documentário” *Dez Anos de Cinema Paulista*, de Benedito Duarte, referente aos anos 40/50, extremamente informativo e no entanto até hoje inédito (cópia datilografada na Biblioteca da Cinemateca Brasileira).
- 2 Veja-se a respeito um artigo de Paulo Emílio publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 17/11/56, “Pesquisa Histórica”.
- 3 Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 11/4/59, “Perplexidades Brasileiras”.
- 4 Diário de São Paulo, 17/12/44.
- 5 O primeiro filme de que participa Alex Viány é *Aglaiá*, de Ruy Santos.
- 6 *Revolução do Cinema Novo*, p. 367.
- 7 “O ano cinematográfico da 1949”. A Cena Muda, janeiro/fevereiro de 1950, nºs. 4 a 7.