



Vale do Côa Patrimônio Mundial há 20 anos

Em 1992, no decurso do processo de construção da barragem de Vila Nova de Foz Côa, foi descoberta a primeira rocha gravada com motivos paleolíticos do Vale do Côa, apenas divulgada dois anos mais tarde.

Iniciou-se então um debate nacional e internacional com duas alternativas antagônicas: a continuação da construção da barragem ou a preservação da arte rupestre. Entre os defensores da preservação contavam-se a comunidade científica e os alunos da escola de Foz Côa, que defendiam a importância do achado, enquanto testemunho da primeira arte da humanidade e como motor para o desenvolvimento local e regional. Do lado dos defensores da barragem, defendia-se a importância do projeto hidroelétrico e duvidava-se do real valor da arte.

Este debate e a afirmação pública da necessidade de preservação desta arte motivou o governo, recém-eleito, a suspender a construção da barragem e a determinar a realização de um relatório científico que avaliasse o achado. Esse relatório, apresentado em 1997, virá a fundamentar a classificação, nesse mesmo ano, da arte do Vale do Côa como Monumento Nacional.

Em 1998, a UNESCO inscreve este conjunto de arte rupestre paleolítica na lista do Patrimônio Mundial, argumentando que constitui “uma ilustração excepcional do desenvolvimento repentino do gênio criador na alvorada do desenvolvimento cultural humano” e demonstra, “de forma excepcional, a vida social, econômica e espiritual do primeiro antepassado da humanidade”. Terminava o debate quanto à preservação do Vale do Côa.

Em 2010, com a inauguração do Museu do Côa, uma exposição permanente apresenta e contextualiza a arte do vale. Trata-se de um verdadeiro museu de território, uma janela para o vale, capaz de acolher um vasto conjunto de visitantes, mas que não substitui o verdadeiro museu, o próprio Vale do Côa, onde continuam a estar as verdadeiras obras de arte, as rochas gravadas.

O cinema de meus olhos

Carlos Augusto Calil*

V

início de Moraes (1913-1980), além de poeta e compositor, foi também crítico de cinema e cineasta. Em agosto de 1941, assumia uma coluna no jornal *A Manhã*, do

Rio de Janeiro, na qual publicava uma crônica periódica sobre os filmes lançados no circuito comercial. Numa linguagem que oscila entre o registro lírico e a anedota, Vinicius fala da grande paixão popular de seu tempo: o cinema. “Não sei se para alguém o cineminha da segunda-feira à noite tem a significação que tem para mim. Eta cineminha gostoso! Não importa o que haja de pau a fazer, amolações ou desencantos durante o dia, a noite compensa. Não importa também se o filme é ruim ou bom. Vale, isso sim, ir para casa mais cedo e jantar e pegar a sessão das oito [...] Pouco importa o filme.” Nesse sentido, atua igualmente como crítico de cultura.

São assuntos de sua coluna a falta de água nos bairros de Ipanema e Leblon (onde morava), a afetação da fala das jovens cariocas que frequentam as boates, a pobreza endêmica das crianças de Guandu, a graça de Fred Astaire, “difícilmente transformável em palavras”, o hot jazz norte-americano no filme *Sensações de 1945* (1944), tudo o que acionasse a antena do poeta, a partir da experiência do cinema. Suas crônicas oferecem ao leitor a feliz combinação de sentimento lírico com observação do cotidiano.

Em sua primeira crônica de cinema, “Credo e alarme”, escrita em tom solene, o poeta de “Variações sobre o tema da essência” proclamava sua fé religiosa nas virtudes do cinema, “arte muda, filha da Imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas; meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção”. Esse credo na transcendência do cinema evidenciou imediatamente a filiação estética de Vinicius ao grupo do Chaplin Club, que editara o tabloide *O Fan*, entre 1928 e 1930. Vinicius, desde o tempo de estudante de Direito, ligara-se a Otávio de Faria, que o aproximou de Plínio Sussekind Rocha e de Almir Castro, os três

principais animadores do primeiro cineclubes brasileiro, criado para servir de trincheira na guerra contra o cinema falado. A homenagem a Chaplin era inevitável: o maior artista do século liderava o exército de resistência à vulgarização imposta ao cinema pelos talkies.

As palavras da crônica inaugural, que o próprio Vinicius consideraria dez anos depois “austeras, quase místicas”, praticamente repetiam a profissão de fé manifestada por Otávio de Faria em texto publicado no *Fan*: “Eu creio na imagem... Na imagem todo poderosa. Que constrói o movimento. Que cria o ritmo. Que revela a alma”. Vinicius, nesse período, escreve *imagem e cinema* com letras capitais. Sua inclinação para a poesia e o cinema sempre correspondeu a um poderoso sentimento de mística entrega, fundado no dogma da revelação do mistério da arte: “a poesia e o cinema revelam sem exprimir”.

A familiaridade de Vinicius com o cinema datava de 1936, quando substituiu Prudente de Moraes, neto, como representante do Ministério da Educação na Censura Cinematográfica. Em 1941, já casado, pai de uma menina, Vinicius precisava engordar o salário, e o convite para escrever em *A Manhã*, jornal que apoiava a ditadura do Estado Novo e era dirigido por Cassiano Ricardo, foi providencial. Vinicius passa a redator do Suplemento Literário e responsável pela coluna de cinema. A partir dela proporá uma cruzada pela educação estética dos leitores, com artigos de divulgação sobre as teorias do cinema — de roteiro (que ele, utilizando a palavra francesa, chamava de “cenário”), de direção e de montagem. O repertório teórico de Vinicius era, no entanto, escasso; sua referência frequentemente recaía sobre a versão inglesa do livro *Técnica do Filme*, de autoria do cineasta russo Vsevolod Pudovkin. Nele encontrava elementos objetivos para reafirmar sua preferência pelo cinema mudo e embasar sua deliberada má vontade contra os filmes correntes. Para elogiar o surpreendente *Cidadão Kane* (1941), Vinicius irá afirmar que seu mérito estava em realizar, no falado, o ideal estético do silencioso!

A presença de Orson Welles no Rio¹, sob muitos aspectos estimulante para Vinicius, ajuda a condensar a atmosfera na qual ele iria

*Edição dos prefácios às duas edições do livro *O Cinema de Meus Olhos* feita por Margarida Assis (Cine Clube de Viséu). Nota bibliográfica no fim do artigo.

1. Orson Welles fora enviado ao Brasil como embaixador cultural do governo norte-americano, incumbido de rodar um documentário sobre o carnaval brasileiro.

Vi, juro que vi, com o Cinema de meus olhos, o panorama alucinante da Criação permanente...

CARTA AO FÍSICO OCCHIALINI, 1942

deflagrar, em maio de 1942, o debate *cinema silencioso versus cinema falado*. No início desse mês, Vinicius havia escrito duas “cartas” ao físico Occhialini, nas quais, com alta dose de lirismo, desenvolve sua ideia de protocinema. No dia 22, ele relata, em tom desolado, que no debate sobre cinema com Orson Welles fora incompreendido quando afirmara que *Cidadão Kane* “no fundo era silencioso”. Diante do protesto de Welles, Vinicius confessa: “já agora o problema se coloca sem alternativas para mim. [...] Sinto-me perfeitamente capaz de fazer Cinema, e não fosse provavelmente parar na cadeia por causa disso, juro como furtaria uma câmera para fazê-lo, para fazê-lo silenciosamente”.

A nota cômica apenas introduz o clima da perplexidade com que o debate foi recebido pela inteligência brasileira, convocada nominalmente por Vinicius a manifestar-se.

Na sua coluna, afirmava que o “Cinema, como a Música, exige o silêncio. [...] 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”.

Ribeiro Couto reage imediatamente e traz o debate à razão prática, dando voz aos distribuidores de filmes estrangeiros: “Como vamos dar anúncios a um jornal cujo cronista considera que todos os nossos filmes são baboseiras?”. Ao comparar o cinema sonoro com o teatro contemporâneo, Ribeiro Couto mostra a atitude regressiva de Vinicius. O artigo “Vinicius de Moraes no pico da Bandeira” alude à “Carta de Manuel Bandeira”, em que o criador de *Pa-sárgada*, além de considerar o cinema silencioso *victa causa*, teme que “acabaria envergonhado e pedindo perdão a você [Vinicius] por ter razão contra você. Porque você ama o cinema mudo como se ama uma mulher... muda”.

A repercussão amplia-se; cartas chegam de leitores de Minas e de Santa Catarina: um deles dirá que o debate é inútil, pois “até os nossos sonhos são falados”, e reclama que Vinicius “coloca a discussão num nível metafísico só ao alcance de poucos iniciados”. “Acho que você é artista demais, tem sensibilidade demais para ser um bom cronista de cinema. [...] Você não consegue falar da plateia; por isso, ai de quem se louvar na sua opinião para escolher o programa de cinema no sábado! Eu confesso que tomo o seu palpite sempre às avessas do meu gosto.”

“Eu sei que sou um ‘mau cronista’ de cinema”, retruca Vinicius, “mas minha função aqui não é só esta: a de fazer diariamente uma crônica para receber mensalmente um ordenado. É salvar um pouco dos últimos restos de bom gosto que há no público do Brasil. Passeie ele um sábado de tarde pela planície da Cinelândia que verá uma coisa: cada vestido, cada chapéu, cada bolsa, cada

cafejamento no andar, falar e vestir tem sua explicação numa única causa: o cinema falado, Hollywood. Que diabo!”.

À procura de novos trunfos, Vinicius descobre por acaso, em exibição nos cinemas cariocas, o filme tcheco *Janosik* (1921) e faz dele o seu novo cavalo-de-batalha. Estimula Murilo Mendes a organizar excursões a um cinema de bairro para mostrar o novo título aos amigos, e pede a cópia do filme ao distribuidor para exibi-lo em sessão especial aos debatedores.

A missão redentora de Vinicius resiste a qualquer argumento. Ribeiro Couto advoga em favor do público: com o sonoro, o cinema ganhou em espetáculo, “o cinema falado veio transformar a fundo os sistemas de gozo artístico de que dispúnhamos”.

Vinicius se manterá compenetrado em todo o desenrolar do debate, na esperança de que este ajude a “formar uma consciência cinematográfica no Brasil”. Mas os seus opositores não resistirão à zombaria, cientes do anacronismo de tal disputa, pois afinal o cinema falado havia se imposto de modo irreversível desde 1929 nos Estados Unidos, e, no Brasil, a partir de 1931.

Vinicius não se deixa abater, descobre insuspeitos aliados como Otto Maria Carpeaux, e parte para a defesa intransigente do cinema que fala pelas imagens. Esgrime argumentos, propõe experiências nas sessões de cinema que promove no Serviço de Divulgação da Prefeitura do Distrito Federal, onde “se for possível, exibir-se-ão filmes sonoros em silêncio, filmes silenciosos postos em sonoros”... A excitação mundana, a disputa entre os partidários da polêmica, o debate que se sucedeu, tudo levava a crer que estava relançado o Chaplin Club. Agitando o ambiente cultural em torno do debate, Vinicius polariza a opinião de intelectuais e artistas de diversas origens e profissões.

Paulo Emílio Sales Gomes, crítico de cinema em *Clima*, a revista dos jovens intelectuais de São Paulo, em longo artigo descreve metodicamente a evolução da polêmica, vista da província paulistana, e não disfarça o desconforto com os argumentos de Vinicius, que defende mal a causa dos discípulos do Chaplin Club. Apesar de recrutado, Paulo Emílio não entra na polêmica no teatro de guerra, mas manda seus torpedos à distância. Aponta a maior fraqueza dos que defendem o cinema falado: nunca citam os filmes que sustentam sua opção. Já Vinicius e seus simpatizantes o faziam pensando concretamente em filmes de Chaplin, Murnau, Dreyer, Mário Peixoto. No início do seu artigo, Paulo Emílio historia a polêmica no campo internacional, no momento em que eclodiu, o que não havia ocorrido a Vinicius.

Com a vantagem insuperável do tempo histórico, não resistimos à tentação de participar do debate e nos perguntamos por que os defensores do falado, com exceção de Aníbal Machado, não se valeram da tríade de filmes que consolidou a nova linguagem: *Aleluia* (*Hallelujah!*, 1929), de King Vidor, *O Vampiro de Dusseldorf* (*M — Eine Stadt Sucht Einen Mörder*, 1931), de Fritz Lang, e *Scarface* (1932), de Howard Hawks e Richard Rosson. Os três já apresentavam estrutura elaborada em que o som não podia ser apartado da narrativa, com



Diante do Cinema (1946), fotografia do austriaco Kurt Klagsbrunn. Cinelândia, Rio de Janeiro

uso privilegiado da música. Em *Aleluia*, da origem do jazz clássico a partir da música religiosa dos negros americanos; em *M*, do tema de Peer Gynt (Grieg), assobiado por Peter Lorre; e, em *Scarface*, do tema do sexteto de Lucia di Lammermoor (Donizetti), assobiado por Paul Muni. Jean-Luc Godard, quando exercia a crítica nos Cahiers du Cinéma, considerou *Scarface* o melhor filme sonoro norte-americano. Pouco tempo depois de sua implantação, o cinema sonoro já ganhava estatura de grande arte assobiando temas musicais populares.

A polêmica no jornal prossegue com novos atores. Humberto Mauro, o cineasta de *Brasa Dormida* (1928) e de *Ganga Bruta* (1933), interveém: “A perfeita idealização do cinema será o Cinema Puro, estreme de qualquer aberração subsidiária, incapaz para a indústria, é evidente, mas o único que poderá satisfazer o cineasta fervoroso, possuidor de uma cultura cinematográfica perfeita”. Ao que Ribeiro Couto investe: “Não compreendo como em nosso tempo de socialização, de evolução de todas as técnicas em favor de um mais largo aproveitamento por parte das massas, a ‘indústria’ seja sinônimo de inimiga da arte do prazer estético ou do bem estar do espírito. Sem a ‘indústria’ teríamos a máquina Singer, que resolveu o problema da costura doméstica num tempo mínimo? Teríamos o fonógrafo, que a todos os lares levou a música? Teríamos o cinema?”.

Aníbal Machado, ele mesmo um escritor muito afeito ao cinema, contribui: “Na verdade, o cinema mudo não morreu propriamente: cresceu, passou a falar. E como vem falando mal e demais, prejudicou-se bastante naquilo que lhe é mais peculiar: o movimento das imagens circulando em silêncio no mistério da luz. Mas a culpa aqui não é do som nem da palavra; é do mau emprego que deles se tem feito”.

Otto Maria Carpeaux, que ainda jovem trabalhara na incipiente indústria cinematográfica na Europa, lembra que nunca houve propriamente filme silencioso; eles eram acompanhados por trilhas sonoras, e que o diálogo na verdade substituiu o letreiro. Se o cinema poderia ter se estruturado como sonho, foi a indústria que lhe acentuou a força das palavras, para melhor controlá-lo.

Em 1.º de agosto, Vinicius encerra a polêmica, proclamando arbitrariamente a vitória do silencioso. Pretendia reunir o material escrito e publicar em livro, como obra coletiva, o que nunca realizou.

Apesar da fragilidade na defesa de seus pontos de vista, Vinicius alcançara o status de “crítico federal”. Vinte anos depois, se perguntará: “não sei se hoje os demais confrades provincianos me dariam tanta bola”. Essa posição privilegiada fez dele um centro irradiador de opinião: quando *Janosik* foi exibido em São Paulo, no ano seguinte, seria recebido como grande filme pela crítica de Almeida Salles, francamente tributária da coluna de Vinicius. Paulo Emílio convidará Vinicius para a exibição do copião de seu único filme, um documentário sobre a Campanha da Borracha. Vinicius se esforça para elogiar o trabalho do amigo paulista, atribuindo ao fotógrafo a precariedade técnica das imagens captadas.

A primeira fase da reflexão de Vinicius sobre o cinema dura até setembro de 1942.

Nesse mês, sua colaboração desaparece misteriosamente do jornal para só retornar no início de outubro. Este hiato nos permite supor que Vinicius tenha empreendido, no período, a viagem ao Norte/Nordeste, acompanhando o escritor americano Waldo Frank, a quem se ligara por uma afeição filial. Segundo a cronologia da vida de Vinicius, elaborada sob sua supervisão para o volume da obra completa publicado pela Nova Aguilar, a “extensa viagem muda radicalmente sua visão política, tornando-o um antifascista convicto”.

A influência de Waldo Frank é libertadora e profunda. Vinicius desce do altar, no qual celebrava a poesia do sublime, e se reconhece no mundo dos homens — e das mulheres —, onde caminha ao “encontro do cotidiano”. Data dessa época a notável “Balada do Mangue”, fruto do confronto doloroso do poeta com a vida miserável das “frágeis, desmilinguidas, orquídeas do despudor”.

Os laços que ligam Vinicius ao cinema são muitos e duradouros. Escreverá de maneira regular, embora com interrupções, até 1953. De agosto de 1941 a fevereiro de 1944 manterá sua coluna em *A Manhã*, da qual será discretamente afastado por pressão dos distribuidores de filmes estrangeiros que ameaçaram retirar a publicidade dos lançamentos se o jornal mantivesse o cronista que debochava implacavelmente de Hollywood. Vinicius sempre se orgulhou de sua intransigência; mais tarde lembrará o episódio como o embate de Davi não contra Golias, mas contra o leão da Metro... Apesar de apoiar o governo, *A Manhã* não escapava ao controle do DIP — Departamento de Imprensa e Propaganda, que exercia rigorosa censura na imprensa e, nas palavras de Vinicius, “dava-se ao luxo de estender sua túnica inconsútil fecho-dip até o modesto retângulo onde eu procurava equilibrar, num difícil malabarismo, a ética com a estética, as verdades fundamentais da Sétima Arte com o gosto do público”.

Em junho de 1951, assume, a convite de Samuel Wainer, a coluna de cinema de Última Hora, onde permanece em intensa atividade até dezembro de 1952. O cinema já não é mais o prato exclusivo das crônicas que publica em 1953 no jornal *A Vanguarda*, dirigido por Joel Silveira. Os últimos arroubos datam do final dos anos 1950, quando Vinicius trava com Carlos Drummond de Andrade a mais alta disputa pelo feminino idealizado. Ele perfila-se por Marlene Dietrich, então de passagem pelo Rio, e Drummond, pela Garbo icônica. O duelo é na verdade de poetas. Drummond ataca de Mallarmé e Vinicius retruca de Rimbaud. A opção de cada um já diz tudo: a Garbo de Drummond é imaterial, “tão querida ao longe”, já a Marlene de Vinicius é carnal, possuidora de entranhas em que concebe a humanidade. Tudo conforme os respectivos temperamentos: Drummond reservado; Vinicius mais atirado, exposto.

O “mulherófilo incondicional” comparece em algumas crônicas. A propósito de Ginger Rogers em *A Mulher que não Sabia Amar* (*Lady in the Dark*, 1944), Vinicius recomenda que “não deixem de, neste trecho, reparar-lhe nas pernas, que são das mais perfeitas que já apareceram. É pena que a carinha de Ginger

já esteja dando os primeiros sinais de tempo vivido. Quem sabe seria interessante virá-la de cabeça para baixo, de ora em diante, cada vez que ela tenha que mostrar a cara. Porque, se como Manuel Bandeira já disse, uma cara pode parecer com uma perna, nesse caso Ginger poderia perfeitamente ter as pernas na cara. Ou será que eu estou dizendo alguma tolice?”. Sorte de Vinicius que o feminismo ainda não vingara.

Em *Casei-me com uma Feiticeira* (*I Married a Witch*, 1942), o olho apurado do crítico identifica de imediato o desenho original da figura de Veronica Lake. Ao mesmo tempo em que alongava sua silhueta de mulher mignon, um cacho comprido de cabelo loiro introduzia um jogo de esconde-esconde na face direita do rosto. “Usando de Veronica Lake com uma graça que até hoje ninguém tinha compreendido tão bem na fabulosa garotinha de cabelo para-brisa, que eu acho absolutamente adorável com seus pequeninos cinismos, seus tão evidentes glamours, tão engraçadinhos (que a fazem toda hora se enfiar em enormes roupões de homem em vastíssimos pijamas e macacões dentro dos quais ela some completamente), René Clair conseguiu criar um espetáculo divertido”.

Acompanhamos o envolvimento gradativo de Vinicius no cinema brasileiro, inicialmente como observador, até ver-se dentro dele. Passa a tomar partido, assume bandeiras da classe profissional, torna-se militante. Em um artigo de fôlego, “Crônicas para a história do cinema no Brasil”, de agosto de 1944, Vinicius afirma que o cinema brasileiro “ainda não tem uma História”, “é assim como uma tosca crisálida ainda enlameada da seda do casulo”; para o poeta ainda não nasceu.

Recorda o entusiasmo com que o Chaplin Club saudou o aparecimento de *Barro Humano*, em 1929. “Positivamente alguma coisa andou para trás em matéria de Cinema no Brasil. Seria, por acaso, culpa do Cinema a que chamam falado?”. Vinicius tinha razão, o surgimento inesperado do falado introduziu problemas técnicos e dramaturgicos para os quais não estávamos preparados.

As informações históricas de que dispunha na época eram precárias e impressionistas. Suas crônicas então se detêm sobre as trajetórias individuais de Ademar Gonzaga, Humberto Mauro, Mário Peixoto, Edgar Brasil e Carmem Santos, com as quais revela alguma intimidade. Escreve com “esperanças de vê-los manobrando atrás do tripé, mas já agora protegidos pelo Estado”.

Passa à evolução das instituições, a partir da centralização da censura até a criação do INCE — Instituto Nacional do Cinema Educativo, que havia acompanhado de perto. Chega então ao âmago do artigo: “um manifesto, quem sabe? poderia decidir o Estado a criar a Cinematografia Nacional, a exemplo de outros Estados que já o fizeram com os melhores resultados...”. “E dizer que há homens que com um bom cameramã ao lado saberiam fazer Cinema! Eu conheço vários: Plínio Sussekind Rocha; Otávio de Faria; Aníbal Machado; isso sem falar nos diretores já mencionados. Eu próprio: quem sabe?...”

Mesmo sem o Estado, que só atenderia à convocação anos mais tarde, em decorrência

da falência da Vera Cruz, companhia produtora, Vinicius envolveu-se com cinema, pensou seriamente em se tornar diretor e produtor, escreveu roteiros, que nunca filmou.

Sua participação em filmes concretos deu-se em dois casos: *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, do qual participou como produtor e argumentista, na companhia de Leon Hirszman, Eduardo Coutinho e Glauber Rocha. Ambas experiências frustrantes.

Em maio de 1944, na mesma época em que escrevia para *Clima*, Vinicius publicava o artigo "Pela criação de um Cinema Brasileiro", com epígrafe de Rimbaud. Partia da constatação da "inexistência de um Cinema no Brasil" e da "necessidade, conseqüentemente, de criá-lo". Num manifesto de 35 itens, afirma que o cinema é uma "arte ontológica das massas" e sua condição natural é visual, não-narrativa. Como "as massas são psicológicas", "a forma cinematográfica deve resolver o problema em outros termos que não psicológicos". Conclui: "daí a necessidade de se estudar e fazer cinema, auxiliados por uma crítica independente e construtiva no Brasil." Vinicius batalhava por uma escola de cinema, a solução para a indignação que verificava na produção corrente.

O que impressiona, no entanto, na atitude é a premissa da "inexistência de um Cinema no Brasil". Se não foi por desinformação, como já sabemos pelo artigo de *Clima*, então a questão é outra: o cinema que se praticava no Brasil tinha a inicial minúscula. A carta de Aníbal Machado, a propósito da polêmica *silencioso versus falado*, encerrava com uma exortação a Vinicius para que lutasse "pela criação do cinema brasileiro".

A inteligência ignorou o cinema brasileiro durante décadas. O fenômeno popular da chanchada, que atingiu o seu auge nos anos 1950, foi menosprezado, quando não combatido, por críticos, jornalistas, cineastas. Não correspondia ao Brasil idealizado por eles. "Para o povo carioca, para o povo brasileiro em geral, o cinema nacional é muito essa criatura amada que ele espera sempre ver chegar e que está sempre a dar-lhe grandes bolos."

Vinicius, na sua coluna, com olhar compreensivo, pescava o que podia do precário cinema nacional, em cinejornais em que o Brasil profundo irrompia inadvertidamente, na Amazônia ou em Guandu.

A Vera Cruz em São Paulo muda radicalmente o visual dos filmes brasileiros, que se tornam tecnicamente bem realizados, graças a um investimento considerável de recursos financeiros em equipamentos e mão de obra internacional. Ao abordar *Terra é Sempre Terra* (1951), Vinicius repara que a "produção parece ter andado por aí na casa dos 3.500 contos, e contou com alguns dos mais proficientes auxiliares trazidos por Cavalcanti da Inglaterra". Mas a dramaturgia é capenga e mal disfarça sua dependência da peça de teatro na qual foi baseada. O filme provoca no crítico "certo sentimento de orgulho aliado a uma grande e indisfarçável esperança".

Vinicius radicaliza na militância, arriscando a credibilidade. Na coluna "O roteiro do fã" recomenda *Garota Mineira*, suspeita produção

de 1951 creditada a um obscuro Leopold Somporn, que se fazia passar por João H. Leopoldo. As reações não tardaram: "É o pior abacaxi do mundo!", disse-lhe um amigo, ao que ele contesta: "É. Mas a coisa é que se a gente se põe a espinafrar os filmes nacionais, é um massacre. [...] Trata-se de uma indústria incipiente, lutando com as maiores dificuldades, eivada de erros básicos, à mercê de um truste de distribuição e exibição...".

O Vinicius que desembarca no Rio em 1951, proveniente de Los Angeles, onde assumira o posto de vice-cônsul, não esconde o desejo de fazer cinema no Brasil, na Vera Cruz ou na Maristela, as grandes companhias produtoras da época. Gostaria de "escrever e dirigir", começando por documentários e passando depois à ficção. Com a expulsão de Alberto Cavalcanti da Vera Cruz, passa a colaborar com ele no projeto do Instituto Nacional de Cinema, que pretendia dar uma resposta à altura ao problema da inviabilidade de se fazer cinema no país. Vinicius desde os tempos de *A Manhã* sempre dedicara particular atenção à produção nativa, mas a proximidade com a prática parece sugerir-lhe mais tolerância com os filmes nacionais. Diante do abuso cometido pelos exibidores e distribuidores de fitas estrangeiras, chega a cogitar que o povo poderia vir a fazer um quebra-quebra, em protesto contra o preço dos ingressos, a má qualidade dos filmes e de sua projeção. Angustiado pela sensação de fracasso iminente do projeto do INC, por falta de apoio no Congresso, Vinicius tem uma intuição formidável: o Brasil poderia passar da indústria do rádio para a de televisão, sem conhecer a do cinema.

Entre as últimas manifestações de Vinicius pelo cinema está uma crônica de encantamento por *Hiroshima, Meu Amor* (1959), e outra a propósito de *Um Rei em Nova York* (1957). Nesta, declara que depois de vinte anos de cinema diário, tomou "fartão". Agora que vê "de dentro" — referência ao seu envolvimento com a produção de *Orfeu do Carnaval*, filme baseado na sua peça teatral *Orfeu da Conceição* —, não vai mais ao cinema. Reconhece que há uma "pendenga" entre a sua personalidade de crítico e a de homem de cinema. E Vinicius já não é mais crítico...

Na verdade, Vinicius escreveu pouca crítica de cinema. Foi quase sempre um cronista que cumpriu, com maestria, a receita que aprendeu com os ingleses: "ser leve, nunca vago; íntimo, nunca intimista; claro e preciso, nunca pessimista". Na crônica, o grande sensorial realiza plenamente o gênero, segundo uma sensibilidade lírica temperada com o riso.

Para purgar o ofício de ver tantas "filmanices", Vinicius, muitas vezes, apelou para o humor. Não encontrando o que destacar no filme *Agonia de uma Vida* (*Thunder on the Hill*, 1951), lembra que ficara sob uma goteira



Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes em 1943

durante toda a sessão e, como fizesse muito calor, elogia a goteira.

O caso mais rumoroso do alcance de seu humor deu-se no 3.º Congresso Paulista de Escritores, ocorrido em julho de 1952. B.J. Duarte, crítico de cinema de *O Estado de S. Paulo*, apresentava uma tese contra a má tradução dos filmes oferecidos ao público e contra a má qualidade da crítica cinematográfica, que frequentemente pratica atentados à língua portuguesa. Sem mencionar o nome do autor, B.J. Duarte apresenta um exemplo de crítica que usa um "palavrado da mais incrível vulgaridade". Instado pelos presentes, passa a ler "UH-UHUUUUUH-UHUUUUUH!", em que Vinicius imita, com graça, a língua tosca de Tarzan. A plateia cai na risada, absolvendo nosso herói; em seguida, Marques Rebelo, Oswald de Andrade, Antonio Candido, entre outros, saem em defesa de Vinicius.

Da pouca crítica que escreveu, menos por falta de gosto que de disciplina, aquelas sobre os filmes *A Carta* (1940), de W. Wyler, *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), de Hitchcock, *Seis Destinos* (*Tales of Manhattan*, 1942), de Duvivier, *Sangue de Pantera* (*Cat People*, 1942), de Jacques Tourneur, atestam uma capacidade notável de aliar erudição, especialmente literária, com fina observação, sem resvalar para o técnico ou o críptico. Muita vez, premido pela batalha quase diária de produzir um novo artigo, comete grave erro de avaliação. Como explicar seu precoce obituário artístico de John Ford, datado de 1951, se o mestre do cinema viril ainda nos reservaria pelo menos mais três obras-primas: *Depois do Vendaval* (*The Quiet Man*, 1952), *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956) e *O Homem que Matou o Facinora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)? A imperiosa necessidade de contrapor-se à propaganda dos filmes pelas suas estrelas, atitude predominante no sistema de produção de estúdio, fazia Vinicius identificar o estilo de cada diretor, antecipando-se em um decênio

à prática que viria a ser disseminada pela revista francesa Cahiers du Cinéma.

“A morte de Buck Jones”, uma das mais belas crônicas poéticas que Vinicius escreveu, celebra “o herói de milhares de criaturas simples e de gosto humilde, meninos, caixeiros, operários, o povo bom que antigamente enchia a segunda classe dos cineminhas de bairros”. A evocação do cowboy desaparecido num trágico incêndio em Boston ganha contornos dramáticos quando inconscientemente alude às chamas míticas do galope de seu corcel branco: “A aventura começava. Uma diligência perseguida por bandidos, com a mocinha dentro, e o cowboy soltava as rédeas do animal que engolia extensões num panejamento de crinas de lembrar uma chama”. Metáfora apropriada para uma vítima do fogo.

A crônica dedicada a *Laços Humanos* (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1945), de Elia Kazan, ilustra a intuição crítica. Vinicius diz com acerto sobre o diretor: “sua bossa parece ser o teatro”, faz cinema “por derivação”. Mas o tempero saboroso é fornecido pelo comentário pessoal. “As relações de pai e filho são adoráveis, mas para senti-las bem é preciso ser pai primeiro. De maneira que conselho veementemente a todos arranjam uma filha, antes de ir ver o filme.” Susana de Moraes, primeira filha de Vinicius, nasceu em 1940 e participava desde menina da mania dele por cinema. Ela seria atriz e diretora.

O longo período em que exerceu a crítica de cinema abarcou a aproximação de Vinicius da política de esquerda e do Partido Comunista. Esse aspecto não ficou ausente de seus textos. Em “A greve em Hollywood”, Vinicius investe contra a “sórdida cidade, sórdida sim, pela exploração que exerce das fraquezas do público, embora permita o cultivo eventual de algumas belíssimas flores de arte e de vida”. Os atores em greve eram liderados pelos colegas mais politizados: James Cagney, Edward G. Robinson, Ann Sheridan, que chegou a discursar nas assembleias de classe.

Outra pauta política envolveu o preconceito racial nos Estados Unidos, em filmes como *O Ódio é Cego* (*No Way Out*, 1950), de Joseph Mankiewicz. Vinicius reage à violência sem sentido do filme. “Acho mesmo que fora melhor não exibir tais filmes no Brasil, onde o preconceito existe em certas camadas — as piores, de resto sob o ponto de vista humano — mas que está apenas engatinhando no racismo e onde o ódio não existe senão em parcelas diminutas.”

Comentando *O Clamor Humano* (*Home of the Brave*, 1949), de Mark Robson, Vinicius se pergunta por que um negro não revidara o murro que recebera de um branco. Em entrevista, o ator lhe garante que Hollywood jamais permitiria a um negro agredir um branco. O revide teria de ser feito por um branco, senão “o filme não seria exibido no Sul”.

A resistência política e estética a Hollywood e ao que ela representava mantinha o crítico sempre alerta. *O Netinho do Papai* (*Father's Little Dividend*, 1951), de Vincente Minelli, irritou Vinicius pela falsidade com que o tema da maternidade de Elizabeth Taylor foi tratado. “Em primeiro lugar, é difícil saber em que lugar do seu corpo se localiza

a criança, porque esse negócio de barriga mesmo que é bom, neça. Depois, a menininha age exatamente como se estivesse carregando no ventre o Tosão de Ouro, ou a Declaração da Independência, em vez de uma criança em estado fetal.”

Já diante de *Serenata Prateada* (*Penny Serenade*, 1941), de George Stevens, Vinicius resiste de início, mas ao fim capitula: “Eu não sou duro. Confesso que quando a luz acendeu, fingia ler distraidamente meu programa, mas na verdade porque andava chorando, sei lá, talvez porque sou pai também. Isso sempre irrita um pouco. Do lado de fora descompus intimamente Irene Dunne e Cary Grant por não se terem conservado na sua leviandade habitual de comediante. Ai do crítico! Tinha gostado do filme, apesar do seu pieguismo. Tinha-lhe sentido a humanidade à flor da pele, sim, mas humana”.

Entre os expedientes mais utilizados pelo crítico na sua conversa com o leitor estão a anedota, a confissão, o relato da história vivida, que também serve de afirmação de autoridade por quem detém a chave do discurso.

“Um dia, na porta do Consulado do Brasil em Los Angeles, o cantor patricio Dick Farney me apresentou ligeiramente a Doris Day. Achei-a um amor mesmo no duro. Mas ontem, ao ver o novo musical da Warner *Rouxinol da Broadway* (*Lullaby of Broadway*, 1951), não a achei mais o mesmo amor de antes. Doris Day está caindo no chavão hollywoodiano da afetação da sinceridade. Está ‘dorisdayzando’ Doris Day um pouco demais. [...] Hollywood é o diabo. É o diabo porque Doris Day era o tipo da garota saudável, de sofisticação difícil, com um ar limpo, louro e sardento de espiga de milho, portadora de milhões de dentes e pernas, de olhar tão transparente como um raio de sol matutino.”

Sabemos que Vinicius tinha uma queda por *Sangue de Pantera*, de Jacques Tourneur/Val Lewton. A segunda crítica que dedicou ao filme vem confirmar a alta inspiração que o filme suscitava no poeta-crítico. Com a ajuda do Diabolo de asas metálicas, que irrompe inesperadamente ao seu lado, Vinicius revisita o filme tão estimado — uma obra-prima — e só então se dá conta da construção formal concebida entre os planos horizontal (dos humanos) e vertical (dos seres extraordinários), formando uma cruz. Da verticalidade emana a jaula virtual que emoldura a mulher pantera, sempre envolta em negro, que se opõe ao branco dos ambientes da vida “normal”. O gênero gótico em estado puro.

O crítico procurava novas espécies nativas no ambiente ecológico dominado pela monocultura, escrevendo também textos dedicados ao cinema estrangeiro, não norte-americano.

Garimpando nos cinemas poeiras do Rio, nos festivais internacionais que frequentou, nas cidades que visitava em missão diplomática, Vinicius coligiu um repertório de filmes que permitiu a ele estabelecer um contraponto ao cinema escapista de Hollywood, que nunca dispensava a diversão do público.

Descobriu assim um modesto filme inglês de guerra de Alberto Cavalcanti — *48 horas!* (*Went the Day Well?*, 1942) — cuja economia de recursos apurou a eficácia da mensagem

antigermânica, elaborada em conjunto com Graham Greene.

Vinicius tenta resistir, mas admite que *A Esperança* (*L'Espoir*, 1937), de André Malraux, é “uma grande obra de cinema”. A emoção antifascista permanece intacta nesse filme do ministro de De Gaulle. “Os homens são alonzos, migueis, juans, e não contrafações do homem do povo. Há força em suas cataduras, em seus silêncios e suas palavras asperamente ejaculadas. Há beleza em suas barbas e seus maus dentes. Há tradição em suas rugas e destino em seus olhos ariscos.”

A Tortura de um Desejo (*Hets*, 1944), de Alf Sjöberg, premiado em Cannes, revelava uma jovem atriz — Mai Zetterling — precocemente madura no papel do insondável feminino, mas a novidade que viria para ficar estava atrás da tela. “O cenário, de Ingmar Bergman, sofre de certa descontinuidade, que a mim, que sou bastante contra o abuso de continuidade em cinema, me pareceu de ótimo resultado. Não resta dúvida que os cineastas europeus estão dando um banho de cinema em Hollywood.”

A informalidade e a disponibilidade, grandes amigas do crítico-poeta, oferecem a oportunidade de escalar uma seleção de cineastas, para ilustrar a conversa de Danuza Leão. O técnico Vinicius monta assim a sua equipe: no gol Chaplin, o maior defensor do cinema silencioso, os beques são Griffith e Stroheim, duas colunas gregas do cinema silencioso, o meio de campo é todo materialista soviético com Eisenstein, Pudovkin e Dovjenco, e o ataque é composto de Flaherty, Gance, Vigo, Dreyer e King Vidor. A única surpresa do time de veteranos está no centroavante: apesar de morto em 1934, Vigo ainda era novidade em Paris, em 1951. Vigo é o cineasta-poeta que os poetas-críticos amam.

O fim da carreira de Vinicius como cronista de cinema coincide com a emergência do Japão, Akira Kurosawa e seu *Rashomon* (1950) consagrados nos festivais de Veneza e Punta del Este. Ignorado pelos nossos comerciantes de cinema, segundo Vinicius o filme deveria ser aqui exibido para deleite da juventude dou-rada que forjava a sua gíria nas boates cariocas. — E a japonesinha, hein? Você viu, que pinta? Você não acha que aquele chapeuzinho dela dará um negócio infernal para cocktail? Arremata: “para a crítica seria o céu”.

O lançamento de *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais, em 1959, provoca um impacto tremendo no mundo de cinema, ao qual Vinicius agora pertence, graças ao sucesso de *Orfeu do Carnaval*, que arrebatara a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1959, e nos Estados Unidos o Óscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960. Embora não fosse mais crítico, Vinicius reconhece que então surgia “um estilo novo”.

O poeta-cineasta perdera a inocência, já não podia mais dizer, como fazia em 1943, que o “cinema para mim (a arte posta de lado) é uma evasão formidável. Difícilmente uma fita, por pior que seja, não me interessa e repousa...”. Crítico severo ou cronista sentimental, Vinicius de Moraes viu o Cinema com os olhos da Poesia.