

Vinicius de Moraes e o Cinema

Alexei Bueno

Poeta

Resumo: O artigo trata da longa e apaixonada relação do poeta brasileiro Vinicius de Moraes com a arte cinematográfica, como participante do debate histórico entre o Mudo e o Falado no final da década de 1920, no momento da eclosão deste, como crítico militante de grande importância na imprensa de seu país, como roteirista, bem como descreve suas relações pessoais com grandes nomes do cinema brasileiro e mundial, tais quais Maria Falconetti, Mário Peixoto, Marcel Camus, Orson Welles ou Glauber Rocha.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes, poesia, cinema, Eisenstein, Mário Peixoto

Résumé: Le sujet de l'article c'est la relation longue et passionnée du poète brésilien Vinicius de Moraes avec l'art cinématographique, sa participation dans la querelle du cinéma muet e du parlant, au évènement du dernier, son action comme critique militant du cinéma, avec grande présence dans la presse brésilienne, aussi bien que sa relation directe avec des grands noms du cinéma brésilien et mondial, Maria Falconetti, Mário Peixoto, Marcel Camus, Orson Welles ou Glauber Rocha.

Mots-Clés: Vinicius de Moraes, poésie, cinéma, Eisenstein, Mário Peixoto

Ao nascer, no dia 19 de outubro de 1913, no então bucólico bairro carioca da Gávea, Marcus Vinicius de Moraes, o futuro poeta Vinicius de Moraes, ou simplesmente Vinicius para todos os brasileiros, chegava ao mundo num momento que poderíamos chamar de adolescência do Cinema, arte que seria uma das fascinações máximas de toda a sua vida. Se o seu belo nome romano nos remete a muitos personagens de filmes épicos passados na

Antiguidade clássica, em sua grande maioria italianos - o famoso gênero *peplum* que faria a fortuna da *Cinecittà* -, o ano de seu nascimento, 1913, marcava literalmente a maioridade do cinema, ao menos como invenção, pois nele completaram-se os dezoito anos da imortal sessão de 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, esquina do Boulevard des Capucines com a Rue Scribe, em Paris.

Nossos olhos, saturados desde a primeira infância pela imagem em movimento, prejudicam um pouco nosso entendimento do que significou tal revelação para os que lá estavam presentes, e isso ainda a muita distância da transformação de um simples processo tecnológico numa arte que a nenhuma outra se assemelhava, a única arte que a Humanidade de facto viu nascer, a música da luz, *la musique de la lumière*, na definição insubstituível de Abel Gance. Nos jornais que logo em seguida divulgaram a sessão histórica é que podemos avaliar o impacto do primeiro encontro do olhar humano com a fixação do movimento, especialmente nessa resenha anônima que ficaria célebre, publicada dois dias mais tarde em *La Poste*:

É a própria vida, é o movimento vivo que se vê no cinematógrafo. A fotografia deixou de fixar a imobilidade. Ela agora perpetua a imagem do movimento. Quando esses aparelhos estiverem ao alcance do público, quando todos puderem fotografar aqueles que lhes são caros não mais numa forma imóvel, mas em pleno movimento, em plena ação e nos seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta.

As origens do poeta vinham da prestigiosa família Mello Moraes, que contava com pelo menos dois nomes muito conhecidos, o historiador baiano Alexandre José de Mello Moraes, um grande descobridor de documentos preciosos e valiosas fontes primárias no Segundo Império, ainda que muito criticado pela sua falta de método, e o seu filho, o médico, poeta, cronista, historiador e folclorista Mello Moraes Filho. Mello Moraes Filho, autor de obra muito vasta, foi poeta abolicionista tardio – aliás, muito mau poeta –, admirável cronista do Rio de Janeiro, com diversos títulos insubstituíveis, e folclorista notável, se bem que nesse campo tenham-no acusado de ser ainda mais caótico e destituído de método do que seu pai. Uma conhecida anedota afirma que, quando reunia material para

a sua obra *Festas e tradições populares do Brasil*, um amigo lhe teria narrado uma dança folclórica, dele desconhecida, existente no Estado de Alagoas, ao que ele, muito agradecido, afirmou que a publicaria como sendo de Mato Grosso, pois de Alagoas ele já tinha muita coisa, e quase nada daquele Estado. Verídica ou não, essa e outras narrativas comprovam a existência de um espirituoso anedotário a respeito dos ascendentes do poeta carioca.

Naquele ano de 1913 o cinema assistia ao fim da carreira de seu primeiro criador, o genial Georges Méliès, que no mês de maio lançara seu último filme, testamento de sua intensa e irrepetível poesia, *Le voyage de la famille Bourrichon*, abandonando para sempre a arte que ajudara a criar. Na Suécia, Victor Sjöström filmava *Ingeborg Holm*, um dos marcos iniciais da sua obra monumental. Do outro lado do Atlântico David Wark Griffith – essa espécie de Bach do Cinema – filmava seu primeiro longa-metragem, *Judith de Bethulia*, ao qual logo se seguiria *A consciência vingadora*, filme no qual o uso da fusão, tão característico do futuro cinema alemão e nórdico, vinha se unir magistralmente ao paralelismo conflitual que ele levaria ao apogeu, pouco depois, com *O nascimento de uma nação*, em 1915, e *Intolerância*, em 1916. Do lado de fora do berço do poeta, ou, como no verso de Walt Whitman que gera a imagem recorrente que abre, pontua e encerra *Intolerância*, “*out of the cradle endlessly rocking*”, a curiosidade científica de 1895 se aproximava do seu incontornável destino de grande arte.

Aos três anos de idade, em 1916, a família Moraes se muda da Gávea para o bairro bem mais central de Botafogo. Na entrada dos anos 20 dois factos vêm reforçar a atração do futuro poeta pelo sagrado, pelo transcendente, que sempre o seguirá, mas de maneira crescentemente interiorizada. Aos sete anos, ele é “batizado” na Maçonaria, por desejo de seu avô materno Antônio Burlamaqui dos Santos Cruz, cerimônia que lhe causa forte impressão. Aos onze anos, em 1924, matricula-se no Colégio Santo Inácio, dos jesuítas, um dos mais tradicionais da cidade, e ninguém passa por um colégio jesuíta impunemente.

Durante toda essa década podemos dizer que sua vida corre em paralelo com o mais alto momento da arte cinematográfica, aquele que se inicia na segunda metade dos anos de 1910 com os monumentos da escola americana e sueca, para lentamente se diluir nos primórdios da década de 1930, pouco depois do evento do cinema falado. Uma floração de

tal pujança só encontraria paralelo na dos anos de 1960, que, ainda assim, não a supera. De facto, lembrando de maneira muito aleatória, em 1919 Stiller filma *O tesouro do Senhor Arno* e Wiene realiza *O gabinete do Dr. Caligari*. Em 1920 Sjöström realiza *A carroça fantasma* e Griffith *Way down East*. No ano seguinte, 1921, surge *A Morte cansada*, de Fritz Lang e *Órfãos na tempestade*, de Griffith. Em 1922 Murnau realiza *Nosferatu*, Sjöström *Prova de fogo*, e Stroheim *Foolish wives*. Em 1923 Keaton lança *Nossa hospitalidade*, Abel Gance *La roue*, Stiller filma *A saga de Gunnar Hedes*, enquanto Stroheim assiste à mutilação de sua obra-prima *Greed*. Em 1924 Murnau filma *O último dos homens*, Lang as duas partes de *Os Nibelungos*, Stiller realiza *A saga de Gösta Berling* e Eisenstein estreia com *Greve*. 1925 assiste ao surgimento do *Encouraçado Potiônkim* de Eisenstein, de *Varieté*, de Dupont, de *A corrida do ouro* de Chaplin e de *Go West e Seven chances*, de Buster Keaton. 1926 dá ao mundo a impressionante seara em que encontramos *A Mãe*, de Pudovkin, *Napoleão*, de Abel Gance, *Fausto*, de Murnau, *A letra escarlata*, de Sjöström, *O estudante de Praga*, de Galeen. 1927 assiste à aparição de *O fim de São Petersburgo*, de Pudovkin, de *College* e *A General*, de Keaton, de *A aldeia do pecado*, de Olga Preobrajenskaia, de *Aurora*, de Murnau. De 1928 é a também espantosa floração que engloba *Outubro*, de Eisenstein, *Zvenigora*, de Dovchenko, *A queda da casa de Usher*, de Epstein, *O vento*, de Sjöström, *O herdeiro de Genghis Khan*, de Pudovkin, *A paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer, *The cameraman*, de Keaton, *A marcha nupcial*, de Stroheim, *O circo*, de Chaplin, *A turba*, de King Vidor. 1929 é o ano de surgimento de *O velho e o novo*, de Eisenstein, de *Arsenal*, de Alexander Dovchenko, de *O homem da câmara*, de Vertov, de *A caixa de Pandora*, de Pabst, de *Hallelujah*, a obra-prima já falada de King Vidor, de *A nova Babilônia*, de Kozintsev e Trauberg. 1930, último ano da década gloriosa, vê a aparição de *A Terra*, de Dovchenko, *Sob os telhados de Paris*, de René Clair, *L'Âge d'Or*, de Buñuel, assim como 1931 dá ao mundo *M, o Vampiro de Düsseldorf*, de Lang, *Tabu* de Murnau, *Luzes da cidade*, de Chaplin, *Vampyr*, de Dreyer, *Limite*, de Mário Peixoto, no Brasil, e o monumental e inacabado *Que viva México!*, de Eisenstein.

Apesar de longa e fastidiosa, tal lista está plena de omissões, mas consideramo-la importante na análise da paixão de Vinicius de Moraes pelo cinema, pois todos os filmes que acabamos de mencionar, entre os quais se encontram muitas das obras máximas não só do

cinema como da arte no século XX, surgiram no estreito período que vai dos seis aos dezoito anos de idade do poeta. Impossível para alguém de sua sensibilidade, exceto nos casos de ignorância do que ocorria na Sétima Arte – coisa nada incomum, aliás, em literatos – ou de idiossincrasia grave, ficar indiferente perante tudo isso.

É justamente em 1930, término dos inigualáveis Anos 20, que Vinicius entra para a Faculdade de Direito, em sua sede da Rua do Catete, sem qualquer vocação para as leis. Lá, no entanto, conhece um grupo de intelectuais que terá grande influência sobre ele, especialmente Otávio de Faria, o futuro romancista da *Tragédia Burguesa* – o mais longo *roman fleuve* da literatura brasileira – emérito conhecedor de cinema. Cinco anos mais velho do que o poeta, de uma família tão rica quanto culturalmente influente, católico de direita, Otávio de Faria fazia parte de Chaplin Club, sendo mesmo seu membro mais importante ao lado de Plínio Sússekkind Rocha, Cláudio Mello e Souza e Almir Castro. Se em política era conservador, em estética, e especialmente em estética cinematográfica, era justamente o contrário. O nome Chaplin Club representava não apenas uma homenagem ao autor de *A corrida do ouro*, como uma tomada de posição a seu favor no grande debate estético da época, o futuro do cinema silencioso com a chegada do falado, a partir de 1927, com *O cantor de jazz*. Sabidamente Chaplin, em cuja arte a pantomima representava um papel central, tanto quanto o seu evidente gênio dramático, posicionou-se frontalmente contra os *talkies*, enquanto os soviéticos, por exemplo, como exposto no manifesto assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em 1928, assumiam a posição muito mais racional e frutífera de condenar apenas o uso servilmente realista do som, que poderia levar boa parte de uma grande arte a regredir a algo próximo ao teatro filmado.

É o que, de certa maneira, percebera, sem esquecer as diferenças essenciais entre as duas artes, o grande Aquilino Ribeiro, ao comentar o que chamava de “crise do cinema”, em crônica publicada na *Ilustração* de 1º de agosto de 1929:

Na América, para combater o crescente retraimento do público, criou-se o filme sonoro. Ficou coisa tão sincrônica e perfeita como o teatro: mais do que cena, possui o movimento sem limitação do espaço e a mutabilidade contínua do meio.

Entre 1928 e 1930, ano de que tratamos, o Chaplin Club publicou o jornal *O Fan*, no qual Otávio de Faria publicou uma série de artigos, do maior interesse, sobre todas essas questões. Outro grande amigo seu, e espiritualmente ligado ao clube, era Mário Peixoto, que no mesmo último ano de circulação da revista realizava, na pequena cidade fluminense de Mangaratiba, o seu único filme, *Limite*, obra-prima do cinema mudo brasileiro e universal. Por intermédio de Otávio de Faria, seu colega de infância no Colégio Zaccaria, Mário Peixoto tornou-se também amigo próximo de Vinicius. Infelizmente, a valiosa série de artigos de Otávio de Faria em *O Fan* não foi até hoje reunida em livro, havendo ele publicado, sobre o tema, apenas o curto ensaio *Significação do Far West*, em 1952, e uma admirável *Pequena introdução à História do Cinema*, em 1964.

No ano de 1933, estimulado por Otávio de Faria, Vinicius de Moraes publica seu primeiro livro, *O caminho para a distância*, pela Schmidt Editora, do também católico militante e poeta Augusto Frederico Schmidt. Três anos depois, em 1936, o cinema entre profissionalmente na sua vida, ao substituir o escritor Prudente de Moraes, neto, no cargo de representante do Ministério da Educação e Saúde junto à Censura Cinematográfica. Já então um poeta reconhecido, é durante a Guerra, em 1941, que inicia a sua atuação como crítico de cinema, no jornal carioca *A Manhã*. No ano seguinte, ano em que o Brasil declara guerra ao Eixo, após mais de dois mil brasileiros terem perdido a vida em naufrágios de navios mercantes torpedeados por submarinos alemães que faziam o bloqueio do Atlântico, Vinicius dará início a um tardio e fascinante debate sobre a já velha questão de cinema silencioso e do cinema falado, uma polêmica treze anos posterior à polêmica mundial sobre tal tema.

Era o momento em que Orson Welles estava no Brasil, para lá enviado, tal como Walt Disney, durante a vigência da célebre Política da Boa Vizinhança. Mundialmente famoso pelo seu genial *Cidadão Kane*, lançado no ano anterior, Welles se aproximaria muito de Vinicius de Moares, enquanto tentava terminar seu documentário de longa metragem *It's all true*, que inacabado ficaria, projeto sabotado pelo estúdio – mais ou menos como acontecera com *Que viva México!* doze anos antes –, não só pelos custos da produção como pelas bebedeiras homéricas de Orson Welles, inclusive a mais lendária entre elas, quando, após

ter sido deixado, por telefone, pela sua bela namorada mexicana Dolores del Río, atirou todos os móveis do seu quarto no hotel Copacabana Palace pela janela, caindo todos eles na piscina. Outra figura lendária do cinema mundial que se encontrava no Rio de Janeiro naquele momento, exilada pela guerra, era Maria Falconetti, a imortal atriz de *A paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer, que morreria quatro anos depois, quase esquecida, em Buenos Aires.

O artigo que abre a produção de Vinicius como crítico de cinema em *A Manhã*, em agosto de 1941, na verdade uma mistura de manifesto com profissão-de-fé, de curiosa recusa a um outro cinema que desde 1929 já dera perfeitas obras-primas com um culto chapliniano quase religioso, é da maior importância para a compreensão da sua visão da Sétima Arte e de todas as metamorfoses de sua produção posterior no mesmo campo:

CREDO E ALARME

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, meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção, possuidor de uma forma própria que lhe é imanente e que, contendo todas as outras, nada lhes deve. Creio no Cinema puro, branco e preto, linguagem universal de alto valor sugestivo, rico na liberalidade 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 chamam de atrasado e intransigente direi que prefiro o meu atraso e intransigência à frivolidade com que acomodam as formas corruptas da vida e da arte. Aos que me acusarem de deslealdade para comigo mesmo por aceitar a responsabilidade de uma crítica de Cinema como hoje é feito - deturpado do seu melhor sentido pela mercantilização crescente - direi que ainda me resta uma esperança cega de vê-lo volver à origem, à Imagem em simples continuidade, ao jogo pródigo de sombras e claridades, ao ritmo interior, à Poesia que o fecunda, à Música que o envolve, à Pintura que o delimita, à Arquitetura que o constrói, à Palavra que o comenta, e que milagrosamente se ausentam para deixar vivo o que de exato se chama Cinema.

Nesse Cinema creio, só ele me satisfaz e só ele me parece conter em si de que acrescentar ao conhecimento. E creio em Chaplin, seu criador máximo, que com ele se confunde, identificação real do homem e do cineasta, grande exemplo de sinceridade humana e lealdade artística.

Chaplin é o Cinema: cenário, direção, ação, montagem. Não há dilemas.

*

Apresentando esta seção, não queria deixar em nenhum leitor uma impressão de incompatibilidade. Sou um apaixonado de Cinema. Só Deus sabe como gosto de uma boa fita, o prazer que me traz “ver Cinema”, discutir, ponderar, escrever, até fazer Cinema na Imaginação. Acho mesmo que só a Música traz-me uma tão grande sensação de plenitude e gratidão. Não vou aqui me gabar - mas vi *Luzes da cidade* mais de vinte vezes. Aliás, não seja por isso, porque Otávio de Faria viu mais de trinta.

Assim é que irei dizer a verdade. Quisera também criar uma atmosfera propícia ao Cinema, ajudar no que fosse possível e que por isso ninguém me levasse a mal. Mesmo porque, se levar, tanto pior.

No mesmo periódico, e no mesmo mês de agosto de 1941, Vinicius noticia, afastando-se totalmente do estilo místico e hierático do artigo anterior, o surgimento de outro clube de cinema, agora em São Paulo, o que, inarredavelmente, o conduz a lembrar-se do extinto Chaplin Club. Num estilo cheio de humor, tão de sua índole, ele acaba por citar o nome de Paulo Emílio Sales Gomes, que viria a ser um dos maiores críticos de cinema do Brasil, e que anos mais tarde fundaria a filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, além de ter sido, quando vivia em França, um dos restauradores da obra-prima de Jean Vigo, *L'Atalante*, de 1934, e autor de sua biografia, até hoje a obra fundamental sobre o grande cineasta francês:

RECORDANDO O CHAPLIN CLUB

Conversando há pouco tempo com meu primo Prudente de Moraes, neto, perguntei-lhe se não sentia qualquer coisa que indicasse haver uma nova geração se formando para as letras do Brasil. Prudente considerou o problema, se recolheu e acabou dizendo que não sentia nada. Como eu também não estava muito certo, achei que era impressão minha e não pensei mais no caso.

Mas parece que há mesmo peixe na água e no justo lugar em que pesquei minha bota velha. O crítico Álvaro Lins resolveu pescar de fundo e trouxe à tona a revista *Clima*, que vem de aparecer em São Paulo por um grupo notável de rapazes, gente séria, querendo trabalhar direito e explicar as coisas bem explicadas.

Essa revista tem uma seção de cinema aos cuidados do Sr. Paulo Emílio Sales Gomes. Muito bem. Não vou entrar aqui em considerações sobre o extenso, metafísico artigo com que o novo crítico paulista abre velas para sua longa viagem de ida.

O que quero frisar, e isso em vermelho, é que o Sr. Paulo Emílio fundou, junto com os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, um Club de Cinema, o que no Brasil representa uma ousadia. O Club encontrou na revista um ótimo abrigo para as suas especulações teóricas e a aventura parece ir indo às maravilhas.

Tive, aliás, oportunidade de assistir à primeira sessão do Club, em São Paulo, que transcorreu num ambiente agradável, exibindo-se o famoso *Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, com cenário de Carl Mayer.

Lembro-me até haver fugido covardemente, esgueirando-me entre as cadeiras, ao ser concitado a dar minha opinião sobre o velho clássico. Hoje posso confessá-lo sem pejo: que Paulo Emílio me perdoe. Quero bater claro as minhas palmas à iniciativa dos rapazes de São Paulo, que é, sob todos os aspectos, interessantíssima.

É justamente do que precisamos: a formação de uma cultura cinematográfica, a fim de que a arte não morra asfixiada pela mercantilização.

Mas essas palmas não se livram de um calo de pessimismo. O Chaplin Club, de Otávio de Faria, Plínio Süssekind, Almir Castro e outros, que foi, com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, a única coisa séria que tivemos em matéria de cinema no Brasil, se extinguiu por excesso de complacência. Começaram a abrir as comportas, foi entrando gente, entrando gente, acabou entrando cachorro.

Cachorro latiu, correu, começou a atrapalhar, quiseram botar cachorro para fora, se distraíram no pega-pega, quando viram estavam discutindo Rin-Tin-Tin, perguntando por que é que cachorro entra na igreja e charadas tais que tiveram que fechar a porta.

Não digo que o Clube de Cinema de São Paulo se asfixie nos ambientes excessivamente fechados ou nas alturas inacessíveis da arte do cinema. É preciso também difundir. Mas o que é mais preciso de tudo é não cair na teoria, na vagueza, no brilho, nas relações entre o cinema e o cosmos. Nada disso adianta. Adianta a exibição de bons filmes bem explicados a uma assistência interessada que sai dali e interessa outras três assistências.

De qualquer modo acho a idéia de entusiasmar. É bom ver o velho Chaplin Club tendo o seu primeiro filho. Aliás, por que não se faz a mesma coisa aqui no Rio, a sério? Seria preciso pensar nisso. Já uma vez aventurei a idéia ao ministro Capanema. Mas... fazer com grade na porta. Borboleta só, não basta.

Ainda no mesmo jornal e no mesmo mês de agosto de 1941, Vinicius reassume, ao falar de King Vidor, sua *persona* de defensor temerário e implacável do cinema como grande arte:

CINEMA

Houve tempo em que King Vidor queria dizer tudo para nós, os intransigentes em cinema. A notícia de um filme seu representava uma certeza. Criava-se um processo de preparação, um estado de espírito, uma disponibilidade para a obra que se ia assistir. Discutia-se tempos antes, comparava-se o grande cineasta aos poucos que se poderiam medir com ele. Vê-lo era uma real alegria, uma sensação de desafogo. Aparecia produção nova sua, como aparecia romance novo de Lawrence ou poema novo do Manuel Bandeira. Vinham à tona coisas do passado. Falava-se de *Big parade* como num amigo próximo. Hoje, esse filme nos deixa tristes com a evocação de seus mortos. John Gilbert, Renée Adorée, o pobre Karl Dane, que nele teve a sua melhor oportunidade, e o seu notável realizador.

Era o tempo da *Turba*, de *Aleluia*, depois de *No turbilhão da metrópole*. Mesmo os cochilos, como *O campeão*, *Ave do Paraíso*, eram perdoados ao King Vidor de *O pão nosso de cada dia*, o King Vidor que podia errar, mas era incapaz de traição dentro do falado.

Morto, dizia eu. O homem que assassinou *O inimigo*, em exibição no Metro, não é o mesmo que criou *A turba*. Recuso-me a aceitar qualquer semelhança entre ambos: o da *Turba* era um cineasta completo, havia atingido uma altitude cinematográfica irrespirável mesmo para homens como um Dupont ou um Murnau.

De modo que não há dúvida: King Vidor morreu. Quem pactuou com a Metro Goldwyn Mayer, essa fábrica de fazer palhaços, quem autorizou a sua assinatura em tal pachouchada, quem se permitiu concessões dessa espécie, morreu como artista. O artista não pode, não tem direito de trair, mesmo que o sucesso, a fortuna, a fama seduzam o homem.

King Vidor tinha sucesso, tinha fortuna, tinha nome. No entanto, teve o *Inimigo X*.

Ora, isso não é possível. Logo, King Vidor morreu. Não percam tempo em ir ver essa comédia ridícula e insultuosa. Não foi King Vidor quem a fez, foi a firma Goldwyn Mayer.

Big business, you know!... Cotação?

Mas é preciso, nas muitas idas e vindas cronológicas às quais não podemos escapar, já que o próprio Vinicius de Moraes crítico de cinema delas não se desenreda – ao sabor da

memória, da esperança, da decepção, da admiração profunda –, voltarmos ao decisivo ano de 1942, aquele em que Orson Welles e Falconetti freqüentavam a Cinelândia, o mais famoso logradouro do Centro do Rio de Janeiro, onde, em cada edifício, justificando seu nome, havia um cinema, aquele mesmo ano em que o Brasil entrava na II Guerra Mundial. A sete de maio daquele ano Vinicius publicava, sempre em *A Manhã*, este artigo magnífico e definidor, na verdade apenas a primeira parte de um artigo, em polêmica a respeito do cinema falado com o físico italiano Giuseppe Occhialini, então um dos pioneiros da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo:

CARTA AO FÍSICO OCCHIALINI

A nossa conversa de outro dia, meu caro Occhialini, deixou-me, além da tensão intelectual provocada por suas colocações cinematográficas, numa grande angústia poética. É que você, homem da física (e eu diria melhor: da metafísica, no sentido menos filosófico da palavra – se é que possível sobrepor assim duas ordens do mesmo conhecimento), vê as coisas num mundo do qual eu ando afastado, ai de mim, há muito tempo. Esse mundo “das origens”, onde um dia, num poema, via a música como a essência de todas as coisas, como a sabedoria por excelência – espécie de vibração do caos primitivo ante a idéia da encarnação da matéria divina -, esse mundo, diria eu, que é o “seu mundo”, que eu quisera fosse o meu mundo, causa-me um terror pânico. Nunca poderei me esquecer do nosso Marcelo Damy de Sousa Santos – nós dois num quarto em Londres, no dia justo em que o destino da guerra tomava forma em Munique, dia de extremo nervosismo e perplexidade para a Inglaterra – falando-me sobre raios cósmicos, eu deitado na cama, ele passeando exaltado pelo quarto, num arrebatamento lírico que me pôs em face mesmo do mistério original da Criação. No céu, ouvia-se o ruído dos aviões, invisíveis, guardando Londres contra a possibilidade de um bombardeio alemão. Mas isso tudo esqueceu-se, tornou-se o ruído confuso das máquinas da vida trabalhando no vazio originário as formas primeiras da harmonia, da ordem, do amor, da morte, da ressurreição. Vi, juro que vi, com o cinema de meus olhos, o panorama alucinante da Criação permanente; ouvi o bombardeio dos raios cósmicos sobre a superfície da Terra, milagre de desenho animado anti-*Fantasia*, pois que vivia sem cor, sem som, sem voz, com o traço puro, mas onde as estrelas podiam muito bem ser galinhas brancas pondo os seus ovos luminosos sobre os campos do mundo.

Desde esse dia o Marcelo passou a ser uma superstição para mim. Tenho por ele, por esse menino tocado de gênio, uma verdadeira veneração. Nem sei se ele sabe disso; aliás, não importa. Mas para o que eu quero lhe explicar, é muito importante. O cinema é uma arte (digamos arte, mesmo a contragosto) essencial, nunca duvide disso. Ela existe à base de toda a realidade da imagem, imagem

aqui considerada no seu sentido mais amplo. O cinema são os olhos do primeiro homem em êxtase contínuo, em descoberta contínua de todas as imagens, da imagem pura, que é a sua própria continuidade. Não sei se você me entende como eu quisera que você me entendesse. Pena é que não possa lhe dizer mais longamente, mais metodicamente, mais cientificamente, até chegar a um ponto de onde brotasse a luz. Paciência. Provisoriamente, dir-lhe-ei o seguinte: para mim, o cinema, como a música ou a poesia, é um “estado” mais que uma arte. A nossa sede de formas deu-lhe um nome e criou-lhe uma técnica própria. Mas realmente ele existe em tudo, em tudo o que é sucessão e ritmo de imagens. O pensamento é essencialmente cinemático, sobretudo quando não “visualiza”. Eu desconfio do pensamento ou da emoção que “visualiza”. Desconfio de Debussy, desconfio de Wagner, desconfio de tudo que excita mais do que “se abandona”. Chaplin não visualiza, veja você bem. Nem Bach, nem Shakespeare, nem Rilke. É preciso não ir buscar a essência do cinema na pantomima apenas. Não: isso é uma síntese, mas não é toda a síntese. O burro que vai molemente pela rua com os olhos dirigidos pelas viseiras, realiza um *écran* muito mais perfeito que o de todas as câmeras do mundo, as mais astuciosas, as mais simples.

Meu caro Occhialini, tudo isso está me saindo do lápis, diretamente para você. Muita gente vai me achar pedante, quem sabe você mesmo. Mas acredite que veio num fluxo só, nenhuma das formas que procurei para dizer-lhe essa coisa tão simples me agrada mais que a última, a do burro. Há nela o movimento, a sucessão, a espontaneidade, a luz, a visão, enfim. Animal introspectivo, o burro é o cineasta por excelência. *Sans blague*. Você entende, não?

Dissemos acima “apenas a primeira parte de um artigo”, pois no dia seguinte, oito de maio, era publicada a sua segunda e última parte, fim de uma polêmica em que Vinicius se aproximava de uma realidade que cresceria de forma vertiginosa nas décadas seguintes, o surgimento de categorias espúrias de apreciação estética pela vigência diária, cotidiana, da aceleração tecnológica. Talvez o momento mais trágico dessa realidade, na qual vivemos hoje mergulhados até a cabeça, tenha sido de facto a passagem do cinema mudo para o sonoro no final da década de 1920:

SEGUNDA CARTA AO FÍSICO OCCHIALINI, CASO ELE AINDA NÃO TENHA PARTIDO,
OU A OUTRA MENTE, A QUEM QUER QUE SINTA COMO ELE

A sua colocação do cinema sonoro, Occhialini, não é que seja impura; quem conhecer você sabe, se tiver uma parcela de intuição, que você é um homem puro, fundamentalmente puro em suas colocações. Eu acho, se você quiser (e você, grande físico, perdoe-me a impostura...), pouco...

científica. Você aceita o sonoro em cinema como uma facilidade histórica, digamos assim, como uma fase no desenvolvimento normal de uma árvore em crescimento. Você acha o silêncio uma verdade que se usou, que deu o que tinha para dar, que cresceu até onde tinha que crescer e ali murchou, sendo preciso podar ou enxertar novos galhos, naquele momento da árvore vencida.

Eu compreendo o seu ponto de vista e o aceito, na certeza esquiliana de que “tudo o que existe é justo e injusto, e nos dois casos igualmente justificável”. Somente o amoralismo do conceito, que é muito mais meu que seu, serve-me como uma arma contra você próprio, que vive, artisticamente, mais no seu verdadeiro (e eu digo verdadeiro) espírito. Eu não acredito nessa verdade com V grande, certo de que somos todos, homens, outras tantas verdades igualmente respeitáveis e sem solução catalisadora. Acho que você também não acredita muito nela, não? O que eu quero dizer, no entanto, é que o sonoro peca, em relação à imagem, por desajustamento ideal, isto é, que trata-se de um sistema dentado e não de bilhas, que trata-se de uma composição horizontal e não vertical. Falta-lhe, fundamentalmente, criação e equilíbrio. Talvez haja até uma vontade de perfeição no sonoro, maior, muito maior que no mudo, ou no silêncio para ser mais exato. Realmente os estágios que você me mostrou tão lucidamente, os estágios dimensionais que vão do desenho primitivo no grafito até à escultura, aumentando a dificuldade, e conseqüentemente o progresso (não gosto da palavra, mas não encontro outra) da criação, a sua capacidade de se renovar - são perfeitos de lógica e de emoção. São uma verdade. Mas você se esquece de uma outra verdade: é de que a imagem tem intimamente som, sem ser preciso um microfone para captá-lo. A tempestade final em *Tempestade sobre a Ásia* de Pudovkin; ou a cena do marinheiro arrebatando o prato, em cólera (acho que é um prato... mas tanto faz), no *Couraçado Potemkin* de Eisenstein, tem mais som que um verdadeiro tufão nas ilhas, ou que a esposa atribulada quebrando toda uma cristaleira por chegar-lhe o marido atrasado para o jantar. O som é uma experiência, brilhante, não há dúvida, num filme como *Aleluia*, como *Cidadão Kane*, como *Tempos modernos*, esporadicamente. Mas é uma ênfase, uma superfetação. O que é grande, na evolução da árvore, é que o seu crescimento não subentende nenhuma direção, nenhum caminho. A beleza da árvore é um milagre simples; sua harmonia e equilíbrio, uma expressão divina de naturalidade. O desenho não contém a idéia de pintura, nem a pintura a idéia de relevo, nem o relevo a idéia de escultura. São acontecimentos naturais de uma procura, que, essa sim, vive à base de toda a grandeza artística. Mas a imagem contém o som, como a luz, como o movimento. Aliás, o movimento compreende tudo isso. Não há movimento nas trevas, nem som sem movimento. Portanto, meu caro, o que é a beleza na geração das artes, da música até a escultura, que é, como se diz, a música morta (eu sempre impliquei com essa idéia...), não é a verdade no cinema, criando o cinema sonoro, o cinema falado, o cinema em cores, o cinema em relevo, o cinema olfativo, o cinema-escultura, ou não importa que futuras tentativas no campo da arte. É pura experimentação e pode ter um grande valor como tal. Não neguemos à arte o sucesso de si mesma, e a necessidade de inovar. Estou longe de crer que o

cinema seja a última arte neste mundo em que vivemos, ou a estratégia. Não. Mas o que eu digo é que do cinema não pode sair cinema sonoro. Poderá sair outra arte, não sei qual, mas nunca um outro cinema sonoro: um estágio em progressão. Chamemo-lo: um departamento do cinema em experiência. Não creio que possa nunca dar nada como *Luzes da cidade* ou como o *Couraçado Potemkin*. Adeus, meu caro.

Não poderíamos deixar de reproduzir aqui, ainda que reconhecendo a vasta quantidade de citações, e isso por seu alto valor histórico, o artigo de Vinicius sobre Maria Falconetti, publicado a 9 de junho de 1942:

ENTREVISTA COM MME. FALCONETTI, A GRANDE INTÉRPRETE DE JOANA D'ARC,
DO CINEASTA CARL DREYER, BEM COMO O SEU PRONUNCIAMENTO NO DEBATE
SOBRE CINEMA SILENCIOSO E CINEMA FALADO

Quando Augusto Frederico Schmidt me disse que Mme. Falconetti se achava no Rio, eu cheguei a tatear por uma cadeira. Porque, no fundo, era como se eu tivesse ouvido qualquer coisa assim: "Você sabe quem está hospedada no Copacabana? Joana d'Arc em pessoa..."

De facto, para mim não há nenhuma diferença essencial. Para mim Joana d'Arc tem o rosto de Falconetti, a cabeça de Falconetti, os olhos de Falconetti. Li o livro de Delteil sem imagem definida da santa, pois só mais tarde veria o filme de Dreyer. Mas já quando li a *plaque* de Bernanos, emprestei à jovem Joana a imagem que Dreyer lhe deu. E na Inglaterra, assistindo à peça de Shaw fiquei inteiramente perturbado com o desequilíbrio que me causou ver Joana encarnada em outra mulher que não Falconetti, tão inferior a Falconetti.

Senti imediatamente que era preciso vê-la, falar com ela. Traseontem, passando pelo Amarelinho, dei com Roberto Alvim Correia ingerindo filosoficamente esse mau chá que se serve nos cafés do Rio. Parei para duas palavras. E a conversa, girando em torno de Falconetti, fiquei por perto de uma hora. O nosso Correia tivera a sorte de vê-la interpretando *Phèdre*, em Paris, e disse-me a respeito, com grande admiração. Mas eu nada dei a Falconetti por causa disso. A imagem de Joana d'Arc me perseguia, naqueles monumentais fundos brancos. Nunca haveria outra.

Esperando-a, no salão do Copacabana, senti-me extraordinariamente confuso. "Daqui a um instante", pensava eu olhando o elevador, "aquela porta vai se abrir, e Joana d'Arc vai surgir dali, as mãos nas soleiras, a indumentária simples de combate, um cinturão rústico, umas botas de cano curto ajustando as calças coladas, a cabeça quase raspada, os olhos dolorosos, o rosto transportado..." E os

grandes detalhes silenciosos, lentos, do filme de Dreyer foram voltando, em sua plástica primitiva, como num poderoso mural.

Não foi assim, é claro. Falconetti surgiu, bem evidente, mas num elegante e simples vestido preto. Vinha acompanhada de seu filho. Reconheci-a imediatamente e de longe a cumprimentei. Ela dirigiu-se sorrindo para a minha mesa, inteiramente à vontade, vagamente surpresa com a minha mocidade, que as pessoas em geral vêem maior do que realmente é. Estou beirando os trinta. O facto é que disse-lhe essas duas ou três coisas essenciais que despertam numa mulher uma impressão muito melhor da inteligência de um homem que não importa que títulos literários ou científicos. Falei-lhe do meu reconhecimento pela sua interpretação; de sua beleza inesquecível; e de como essa beleza se transportara integral para seu filho, aquele menino de 11 anos que ali estava.

Não se passava meia hora e estávamos num táxi rumando à última conferência que Orson Welles dava, na cidade, sobre teatro. Falconetti mostrara-se interessada em ouvir o que Orson Welles dizia sobre uma arte que lhe é tão familiar. Avisei-lhe que provavelmente só pegaríamos o finzinho, pois a hora já ia pelas sete e meia. Mas ela quis arriscar assim mesmo. E a boa sorte fê-la assistir, pelo que me disseram, à melhor parte da palestra: a parte interpretativa. Orson falava de Shakespeare, recitando-lhe trechos. Depois disputou-se com duas ou três pessoas da assistência, defendendo a primazia da linha do poeta em teatro, num excelente confronto com Racine. Falconetti aplaudiu. Terminado o *entretien* apresentei o Cidadão Kane a Joana d'Arc, com grande surpresa daquele, que se mostrou por um instante emocionado. Foi, posso lhes garantir, um bom momento para mim. Falconetti sentiu a rápida e tensa mudança de expressão no rosto de Orson Welles quando lhe disse ao ouvido: "Chega aqui, é favor; quero apresentar a você a Joana d'Arc de Dreyer, a Falconetti..." Vi-a sinceramente desvanecida.

Fiquei para jantar com ela, quem não ficaria? E foi ao jantar que ela me contou sobre o filme, de como um dia lhe haviam batido à porta e entrara esse homem que se sentara a seu lado, conversara meia hora com ela e lhe dissera que nunca faria a sua Joana d'Arc com outra mulher, embora tivesse compromissos para um teste com a própria Pitôeff. E de como realmente a ocasião chegara, e Dreyer lhe falara do que ia ser o seu filme: o momento supremo de uma criatura, o quadro fundamental de uma vida de mulher. Não amava especialmente a Joana d'Arc. Queria, sim, revelar uma mulher. Para isso precisava de toda a sua atenção, de toda a sua dedicação, de sua renúncia absoluta. Fê-la chorar como experiência. E avisou-lhe que ela precisaria viver chorando, que não veria ninguém, que só trataria com ele, que precisaria da sua obediência absoluta...

“Sofri muito”, disse *Mme. Falconetti*. “Foram cinco meses de tortura. Às vezes brigávamos. Perguntava- -lhe: ‘Mas *M. 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. Filmava coberto por anteparos, para que ninguém me visse e nada me distraísse a atenção do que fazia. Acabada a cena, recolhia-me a uma casa de campo a que só ele tinha ingresso. Falava-me constantemente, incutindo-me a idéia da obra que queria realizar. Era-lhe uma idéia fixa.

“Não foi à toa que enlouqueceu. Está internado. No dia em que acedi a que me raspassem a cabeça, coisa que ele me pedia sempre, foi de uma extraordinária doçura comigo. Mas nunca o vi tão áspero como quando, desobedecendo a uma ordem expressa sua, dei uma fugida a ver a *Joana d’Arc* de *M. Shaw*. Ele soube e correu atrás de mim. Censurou-me amargamente de querer destruir-lhe o trabalho. ‘Agora’, disse-me, ‘vai sair a *Joana d’Arc* de *Shaw*, e não a minha!’.

“Nunca mais quis fazer outro filme”, suspirou ela. “Tive propostas para Hollywood, mas não as aceitei. Acabei o trabalho num estado de nervos inimaginável. Ao ver o filme pela primeira vez, detestei-o. Não havia nada meu. Era tudo de *M. Dreyer*. Cinema é isso, é o diretor. Engraçado”, sorriu-se, “a grande crítica que se fez ao filme foi a sua falta de desenvolvimento, de progressão. Eu própria achei assim, vendo aquelas figuras em luz e sombra, paradas, lentas. Só mais tarde compreendi que não podia ser de outro modo, que tratava-se de uma visão, de um instante em cinema.”

Falamos sobre cinema. Conte-lhe o desenvolvimento do debate que se trava nesta coluna e pedi-lhe um pronunciamento. *Falconetti* sorriu:

“Dizer que eu...”

Mas seu alheamento durou pouco. Recobrou-se:

“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 ponto de vista. O silêncio é o mais fundamental. Não é possível imaginar uma *Joana d’Arc* sonora ou falada, nem fazê-la melhor. Estou certa que *M. Dreyer* diria o mesmo no seu debate. Sabe de uma coisa, tudo o que é *décor* é pouco importante. O artista que usa disso como meio de expressão, esse não vai longe, já transigiu.”

Mme. Falconetti disse mais. Disse coisas muito importantes sobre cinema e teatro, colocando-se sempre dentro de um recato perfeito no julgamento dessas artes. Baterá palmas ao ouvir *Orson Welles* pronunciar que “*no actor can beat a good line*” (nenhum ator pode com uma boa linha). Isso

me bastava. Ao me despedir dela apertei-lhe afetosamente as mãos que Dreyer sujara de esterco para filmar. Seu rosto, que nunca conheceu maquilagem em cinema, traduzia um agradecimento. Tive vontade de dizer-lhe como era belo e eterno na minha lembrança seu rosto de Joana d’Arc...

No fim do mês seguinte, a 30 de julho de 1942, *A Manhã* publicava o primeiro artigo de Vinicius sobre a exibição de *Limite* a Orson Welles. Esse e os outros artigos sobre o filme de Mário Peixoto são de importância fundamental no seu conjunto de escritos sobre cinema, na medida em que *Limite* representou, para os cinéfilos de sua geração, especialmente aqueles ligados ao Chaplin Club - já no momento do fim do falado, visto ter sido lançado em 1931 - a realização de um sonho impossível, de uma utopia, o filme - obra sempre caríssima para ser realizada - surgido como um simples desejo de expressão estética, espiritual, o filme sem indústria, sem financiamento, sem estúdio, o filme acima de qualquer narrativa literária ou teatral, conduzindo uma narrativa, sem qualquer dúvida, mas através da imagem, do ritmo, da luz. *Limite*, de facto, muito pouco conhecido fora do Brasil, é uma das obras-primas do cinema mundial e quase como o canto de cisne do cinema silencioso. Entre 1929 e 1931 já haviam surgido umas tantas obras-primas do cinema falado, mais do que isso, obras-primas onde o som exercia papel fundamental na trama, como *Hallelujah* de King Vidor, *Sob os telhados de Paris*, de René Clair, ou *M, o Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, especialmente, em tal sentido da necessidade dramática do som, este último. Algumas obras-primas mudas continuavam, no entanto, a aparecer, como *Douro, faina fluvial*, de Manoel de Oliveira, do mesmo ano de *Limite*, ou *A felicidade*, de Medvedkin, em 1934, para nem nos lembrarmos de filmes com som onde a palavra era nula ou relativamente secundária, de *Luzes da cidade*, de Chaplin, até *O Homem de Aran*, o inigualável poema geográfico de Flaherty, de 1934.

A verdade é que *Limite*, filme que a nenhum outro se parece na história do cinema - apesar das influências incontornáveis do cinema russo, alemão e da *Avant-Garde* francesa -, pôde ser lentamente realizado, durante todo o ano de 1930, por um jovem de vinte e dois anos de idade, oriundo de família muito rica, cuja situação social permitiu a eclosão de uma sublime obra de cinema puro que, em outras condições menos privilegiadas, nunca teria existido. Talvez isso explique, entre outros fatores, o facto de o seu autor nunca ter

realizado outro filme, até sua morte, em 1992, aos 84 anos de idade, ainda que tenha deixado roteiros magistrais. Mas vamos à crônica:

EXIBIÇÃO DO FILME BRASILEIRO *LIMITE* DE MÁRIO PEIXOTO

A reunião efetuada anteontem não pôde, infelizmente, ser noticiada a tempo, porquanto - obra da minha obstinada teimosia em querer que Orson Welles visse *Limite* antes de voltar para os EUA - aconteceu como um milagre. Antes, tudo houvera contra. Domingo mesmo, quando andei amolando Deus e todo mundo em cata de uma cabine, sabendo que Orson Welles tinha a tarde livre (que o diga esse paciente e caro Assis Figueiredo), não houve jeito. Não consegui encontrar operador. Mas não desisti. Orson Welles, esse, desistiu de há muito: "*There's something about this film...*", disse-me ele, elevando a voz naquela palavra, com um tom desanimado.

No entanto arranquei-lhe a promessa de me dar a noite de terça-feira, quando não fosse, para uma sessão com debate. Só para ele ver como era. E anteontem, após articulações com o Serviço de Divulgação, e com Mário Peixoto, a coisa conseguiu se arranjar. Em seu coquetel do Glória anunciei a Welles que veria *Limite*. Ele arregalou os olhos:

- *Gosh! I hardly believe it.*

Perdoem-me os não avisados, mas não pude telefonar senão para alguns amigos. É que eu estava doente, de cama, e foi um sacrifício - espontâneo, é claro - levantar-me e tomar todas essas providências. Enfim, às nove horas da noite a salinha do Serviço de Divulgação enchia-se com umas trinta pessoas, entre as quais Maria Rosa Oliver, a escritora argentina, diretora de *Sur*, que se acha entre nós, e que é uma das mulheres mais inteligentes que já encontrei; *Mme.* Falconetti, a inesquecível Joana d'Arc de Dreyer; Frederick Fuller, o grande cantor inglês, e sua senhora; Fernando la Guarda, o conselheiro da embaixada do México; Carlos Guinle e senhora; Otto Maria Carpeaux; o cinegrafista húngaro Fantos; e outros amigos cujos nomes já têm ilustrado essa coluna, como fiéis freqüentadores das minhas pequenas sessões.

Disse duas palavras sobre *Limite*, dado em homenagem especial a Orson Welles, que por essas horas deve estar na Argentina, acentuando dois ou três detalhes históricos da sua realização, com a colaboração de Brutus Pedreira, que teve a bondade de se encarregar do roteiro musical do filme, e Edgar Brasil, o notável *cameraman* de *Limite*, e a exibição transcorreu perfeita, graças à boa vontade do professor Maciel Pinheiro, que conseguiu arranjar dois projetores, a fim de que a continuidade do filme não sofresse nenhuma solução.

Posso assegurar que, uma vez as luzes acesas, senti a grande impressão que o filme tinha feito em todos. Orson Welles deu-me particularmente sua opinião, que foi a melhor. E pude ver-lhe a sinceridade do que dizia nos olhos. Carpeaux soprou-me ao ouvido: “Mas é poesia pura...” Maria Rosa Oliver não me escondeu sua admiração pela fotografia magnífica e pela grande pureza cinematográfica da sucessão. Frederick Fuller estava assombrado. Tinha visto um dos maiores filmes da história do cinema. É preciso dizer mais para acentuar ao grande público a necessidade de se desculpar... publicamente do seu descaso em relação a *Limite* indo vê-lo como convém na grande exibição que breve vamos promover no Metro Passeio?

Não creio. Tenho certeza que o público brasileiro pode, se quiser, entender *Limite*. É uma questão de boa vontade e movimento para a arte. Arte silenciosa, é bom frisar...

No dia seguinte, 31 de julho de 1942, era publicada a crônica que é como a continuação da que acabamos de ler:

LIMITE, DE MÁRIO PEIXOTO, COM FOTOGRAFIA DE EDGAR BRASIL

Ninguém, dos que foram à pequena reunião de terça-feira na salinha do Serviço de Divulgação da Prefeitura, desconfiava da real força cinematográfica do filme de Mário Peixoto, que, no entanto, já conta com um passado de 12 anos. Doze anos, na jovem arte do cinema, é um passado.

Ninguém. Vi chegarem as pessoas bem humoradas, mas sem concentração. Não havia zunzum. Orson Welles estava às gargalhadas com seu amigo, o conselheiro La Guarda. Cinco ou seis das pessoas presentes já conheciam o filme, e estas moitavam. *Limite* é sempre uma surpresa. Já o tinha visto duas vezes e, no entanto, para mim, foi como uma novidade.

O ambiente da sala esteve liso como uma superfície de lago. Desde as primeiras imagens, uma vez começada a projeção, coloquei-me ao lado de Orson Welles e o assisti ver o filme durante uns 15 minutos. Depois, levantei-me e andei passeando pela sala, sentando junto de um e de outro, na curiosidade de apreciar as reações de pessoas que, sei, vêem cinema diversamente. E senti formar-se lentamente, como ao mergulhar de uma pedra, essa onda sucessiva de círculos concêntricos, alargando o interesse atmosférico do espetáculo. Depois eu próprio me perdi. *Limite* é um anfiguri que toca os limites da intuição perfeita. Há constantemente a incursão do cinema na sucessão. O ritmo ora é largo, em grandes planejamentos, ora vertiginoso, sem a menor dispersão, com um mínimo de veículo na imagem. A imagem é a grande força presente, em ritmo interior e de sucessão, criando problemas permanentes na imaginação do espectador. Nunca se viu um filme tão carregado (e eu emprego o termo como ele é usado em eletricidade) de *meaning*, de expressão, de coisas para dizer,

sem dizer nada, sem chegar nunca a revelar, deixando sempre tudo no *Limite* da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si.

Essa, a grande qualidade de *Limite* como cinema, como superconhecimento. O filme não dá a menor ponte ao espectador. Arrasta-o à aventura da sua compreensão. E que aventura fascinante! Tive o cuidado de convidar dois ou três leigos completos em matéria de cinema, dois ou três legítimos representantes do grande público. Sua reação foi a melhor, Não “entenderam” tudo, me disseram, mas ficaram fundamente perturbados com a capacidade virtual da imagem de falar por si mesma. Garanto como pode-se preparar qualquer público para gostar de *Limite*. É uma questão de persuasão crítica. Há em todo o mundo de que gostar de boa arte, a questão é mostrá-la como tal.

Após essas longas, mas importantes citações, em que se misturam Orson Welles e Vinicius de Moraes, Falconetti e Mário Peixoto, gostaríamos de abrir um pequeno parêntese, dedicado ao estranho destino dos objetos, assunto que sempre nos fascinou. Certo dia, num alfarrabista carioca, encontramos um exemplar da primeira edição do *The film sense*, de Eisenstein, com a seguinte dedicatória:

*To Mario,
past glory and future hope of the brazilian cinema,*

Frederick
24 março 44

Tratava-se, como podemos ver, de um exemplar que pertencera ao autor de *Limite*, ganho provavelmente – na véspera de seu aniversário – do cantor inglês Frederick Fuller, que Vinicius enumera entre os presentes à famosa projeção do filme para Orson Welles narrada há pouco. Em outra ocasião, e noutro alfarrabista, adquirimos um exemplar da *Panoramique du Cinéma*, de Léon Moussinac, de 1929, livro que aliás já possuíamos. Mas nesse exemplar, à margem de uma página em papel *couché* em que se viam duas fotos de Falconetti no *Joana D’Arc* de Dreyer, líamos a seguinte dedicatória, em letra das mais originais:

Souvenir d’une actrice française à deux brésiliens que aiment son pays, Maria et Oswaldo Sússekind Rocha.

Falconetti

Tratava-se do irmão de um dos líderes de Chaplin Club, Plínio Sússekkind Rocha, que lideraria igualmente o movimento pela restauração do filme na década de 1970, ele também membro importante do clube.

Quatro anos após a sessão histórica de que falamos, em 1946, num dos momentos mais importantes de sua biografia, Vinicius de Moraes parte para Los Angeles, onde assumiria o cargo de vice-cônsul do Brasil. Ali, na capital da indústria cinematográfica mundial, estudaria cinema, no ano seguinte, com seu amigo Orson Welles e com Greeg Toland, e fundaria, com Alex Viany, cineasta e crítico brasileiro, a revista *Film*. Dessa estada em Los Angeles, que duraria cinco anos, nasceriam alguns poemas característicos, como “História passionai, Hollywood, Califórnia”, e, muito especialmente, embora sem relação direta com o local em que foram escritos, os três sonetos em homenagem a Eisenstein, no momento de sua morte, com apenas 50 anos de idade. Como os sonetos são datados de Los Angeles, 12 de fevereiro de 1948, ou seja, no dia seguinte à morte do maior gênio da arte cinematográfica em Moscou, não temos dúvida de que eles surgiram no calor da notícia tão lamentável quanto inesperada:

TRÍPTICO NA MORTE DE SERGEI MIKAHILOVITCH EISENSTEIN

I

Camarada Eisenstein, muito obrigado
Pelos dilemas, e pela montagem
De Canal de Ferghana, irrealizado
E outras afirmações. Tu foste a imagem

Em movimento. Agora, unificado
À tua própria imagem, muito mais
De ti, sobre o futuro projetado
Nos hás de restituir. Boa viagem

Camarada, através dos grandes gelos
Imensuráveis. Nunca vi mais belos
Céus que esses sob que caminhas, só

E infatigável, a despertar o assombro
Dos horizontes com tua câmara ao ombro...
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

II

Pelas auroras imobilizadas
No instante anterior; pelos gerais
Milagres da matéria; pela paz
Da matéria; pelas transfiguradas

Faces da História; pelo conteúdo
Da História e em nome de seus grandes idos
Pela correspondência dos sentidos
Pela vida a pulsar dentro de tudo

Pelas nuvens errantes; pelos montes
Pelos inatingíveis horizontes
Pelos sons; pelas cores; pela voz

Humana; pelo Velho e pelo Novo
Pelo misterioso amor do povo
Spasibo, tovarishch, Khorosho.

III

O cinema é infinito – não se mede.
Não tem passado nem futuro. Cada
Imagem só existe interligada
À que a antecedeu e à que a sucede.

O cinema é a presciente antevisão
Na sucessão de imagens. O cinema
É o que não se vê, é o que não é
Mas resulta: a indizível dimensão.

Cinema é Odessa, imóvel na manhã
À espera do massacre; é *Nevski*; é *Ivan*
O Terrível; és tu, mestre! maior

Entre os maiores, grande destinado...
Muito bem, Eisenstein. Muito obrigado.
Spasibo, tovarishch. Khorosho.

Parece-nos, ao analisarmos a maneira como o poeta se refere a Eisenstein nesse tríptico, que o amadurecimento dos anos fez Vinicius perceber, a partir de sua idolatria chapliniana original, até que ponto Chaplin representava um caso *sui generis* dentro da história do cinema, na medida em que Chaplin, como ator e criador de um personagem, era ao mesmo tempo mais e menos do que o puro cinema, do mesmo modo que, apenas com exemplo, Wagner é antes de tudo Wagner, para o bem e para o mal, não se podendo julgar a sua obra pelos mesmos parâmetros com que se julgaria a música “apenas” música, ou a ópera “apenas” ópera.

Em 1952, dois anos após a sua volta de Los Angeles para o Brasil, Vinicius, acompanhado de dois primos, visitaria algumas das cidades históricas de Minas Gerais, filmando-as e fotografando-as, tendo em vista a realização de um filme sobre o Aleijadinho, o maior artista colonial brasileiro, que lhe fora encomendado por Alberto Cavalcanti, que, por sua vez, retornara ao Brasil em 1949, para fundar em São Paulo a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Tal projeto não sairia do papel.

Ainda nesse mesmo ano Vinicius é nomeado delegado junto ao Festival de Cinema de Punta del Este, sobre o qual escreve crônicas para o jornal carioca *Última Hora*. Pouco depois viaja à Europa, com o objetivo de estudar de perto os festivais de Cannes, Berlim, Veneza e Locarno, para a prevista realização do Festival de Cinema de São Paulo, em 1954, ano do quarto centenário da metrópole. Curiosamente, sua peça *Orfeu da Conceição*, publicada naquele mesmo ano na revista paulistana *Anhembi*, seria premiada no concurso de teatro do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Vale a pena ressaltar que o conjunto de escritos cinematográficos de Vinicius de Moraes não se resume inteiramente ao que

podemos chamar “grande cinema”, nem à teoria do mesmo, mas muitas vezes desce, apesar do desinteresse do autor pelo *star sistem*, à pequena história, aos mexericos sobre a vida dos astros e estrelas, inarredável paixão do grande público, e isso com humor saborosíssimo.

Em 1956, *Orfeu da Conceição*, uma brilhante transposição do mito de Orfeu e Eurídice para o ambiente das favelas cariocas, é montada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com canções musicadas por Antônio Carlos Jobim e cenários de Oscar Niemeyer. Três anos mais tarde, adaptada ao cinema por Marcel Camus, a peça se transformaria no filme *Orfeu Negro*, ganhador da Palma de Ouro de 1959. Além do filme apenas projetado sobre o Aleijadinho, e o grande triunfo de *Orfeu Negro*, na feitura do qual Vinicius participou de perto, vale a pena lembrar que dois filmes viriam a inspirar-se muito indiretamente em obras suas, *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, nome importante do Cinema Novo, em 1967, a partir da famosíssima canção, e *Marília e Marina*, do diretor Luiz Fernando Goulart, em 1976, baseado no seu importante poema “Balada das duas mocinhas de Botafogo”, que, com o nome original, ainda serviria ainda de inspiração a um curta-metragem de Fernando Valle, João Caetano Feyer, no ano de 2006.

Exatamente nessa época, a atividade artística de Vinicius de Moraes se voltaria cada vez mais em direção à canção, em detrimento, não podemos negar isso, de sua poesia – por mais que suas letras para canções sejam admiráveis, letras não são poemas –, ao mesmo tempo em que o cinema - suas últimas críticas e crônicas conhecidas são do ano de 1953 – também se tornava uma paixão cada vez mais distante em sua vida concreta. Se o *corpus* de seus textos sobre a Sétima Arte, até hoje em grande parte inéditos, é de uma extensão e riqueza impressionantes – incluindo alguns longos textos sem data que mereceriam figurar em qualquer antologia da crítica cinematográfica mundial –, é impossível não lamentarmos o seu afastamento da crítica militante justamente antes da chegada da década de 1960, a mais rica do cinema mundial depois da década de 1920. Se os seus textos críticos ainda atingem, nessa última fase, parte primordial da obra de um Rossellini, um De Sica ou um Kurosawa, não chega, no entanto, às obras maiores de Ingmar Bergman e Fellini, assim como nada alcança dos nomes fundamentais de Resnais, Godard, Pasolini, Truffaut, bem

como, em relação a essa década que também marcou o apogeu do cinema brasileiro, a presença genial de Glauber Rocha, ao lado de nomes como os de Nelson Pereira dos Santos, Anselmo Duarte, Roberto Santos, Carlos Diegues, Roberto Farias, Carlos Sganzerla e muitos outros.

A última participação, no entanto, direta e involuntária, de Vinicius num filme, seria no curta-metragem *Di Cavalcanti*, ganhador do prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cannes de 1977. Filmado por Glauber Rocha no velório do grande pintor, morto em 23 de outubro de 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e depois no Cemitério de São João Batista – o Père-Lachaise carioca, ou mesmo brasileiro – no qual Vinicius seria enterrado três anos mais tarde, e Glauber um ano e pouco após Vinicius, a base verbal estruturadora do filme é a “Balada de Di Cavalcanti – nos sessenta anos do pintor mais jovem do Brasil” – poema, portanto, de 1957, mais tarde incluído em suas *Poesias coligidas*.

Ao morrer, em sua casa no bairro da Gávea – o mesmo em que nascera, aos 66 anos – enquanto tomava um banho de banheira, no dia 9 de julho de 1980, o Brasil perdia em Vinicius de Moraes um dos seus filhos mais amados e mais múltiplos, poeta, cronista, dramaturgo, compositor, e, ao lado de tudo isso, grande e entusiástico amante da arte cinematográfica, esse mágico fluxo de fotogramas que tão perfeitamente simula a nossa própria trajetória no tempo.

Bibliografia

Moraes, Vinicius de (1998), *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Alexei Bueno, poeta, crítico, tradutor e editor, nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Publicou, entre outros livros, *As escadas da torre* (1984), *Poemas gregos* (1985), *Livro de haicais* (1989), *A decomposição de J. S. Bach* (1989), *Lucernário* (1993), *A via estreita* (1995), *A juventude dos deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997), *Poemas reunidos* (1998), *Em sonho* (1999), *Os resistentes* (2001), *Gamboa* (2002), *Glauber Rocha, mais fortes são os poderes do povo!* (2003), *Poesia reunida* (2003), *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel* (2004), *Antologia pornográfica* (2004), *A árvore seca* (2006), *O Nordeste e a epopéia nacional* (2006 – Aula Magna proferida na UFRN), *Uma história da poesia brasileira* (2007), *Poesia completa* (2013). É membro do PEN Clube do Brasil, e foi, de 1999 a 2002, Diretor do INEPAC, Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.