

# VINICIUS DE MORAES: O CINEMA DE SEUS OLHOS

Luiz Henrique da Costa - (doutorando em Ciência da Literatura, Semiologia, UFRJ)

## Resumo

Poeta, cronista, músico, compositor, dramaturgo, diplomata, ator, crítico, roteirista de cinema: muitas são as faces de Vinicius de Moraes, e talvez não haja um traço único a partir do qual resumi-las. Mas, dentre tantos rascunhos possíveis, a atividade cinematográfica, objeto de algumas de suas manifestações mais apaixonadas, inclina a observar a relação que o cinema e a miragem de suas possibilidades estabelecem com o conjunto de sua obra. Não por acaso, em crônica publicada por *A Manhã* em 7 de maio de 1942, Vinicius afirmaria que: *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.*

Minha tese é sobre Vinicius de Moraes; sobre as relações entre cinema e poesia na obra de Vinicius de Moraes. E essa comunicação é um recorte no que venho conseguindo descobrir a respeito dessas relações.

Já se tornou uma espécie de clichê lembrar que Vinicius é um autor pouco estudado. No entanto, apesar do lugar-comum, talvez seja esse o motivo de tanta gente ainda se surpreender quando escuta falar em cinema e Vinicius numa mesma frase. Seria certamente um exagero atribuir-lhe o título de cineasta, mas é igualmente certo que, além de diplomata, de cronista, poeta, músico, compositor e dramaturgo, Vinicius também esteve envolvido com cinema: ao longo de mais de três décadas, foi crítico, argumentista, roteirista, ator e produtor — isso sem mencionar as trilhas sonoras que criou, ou as que apenas incorporaram canções suas, selecionadas por produtores musicais os mais diversos. Pela persistência, pela intensidade dessa sua atuação, é difícil desconsiderá-la de qualquer apreciação que se queira fazer de sua obra.

Vinicius nasceu em 1913. Começou a compor muito precocemente, em 1927, em parceria com os irmãos Paulo e Haroldo Tapajós; em 1928, duas de suas canções, *Loura ou morena* e *Canção da noite*, chegaram mesmo a alcançar certo sucesso. Em 1933 publicou *O caminho para a distância*, seu primeiro livro; em 1935, *Forma e exegese*; e em 1936, em separata, o poema *Ariana, a mulher*, encerrando uma fase em que sua poesia se viu marcada por excessos cristãos e metafísicos, por tudo estranhos à imagem com que viria a ser consagrado popularmente. Já em 1938, com *Novos poemas*, aproximava-se do Vinicius mundano das primeiras composições.

Em 1941 Vinicius passaria a atuar como colaborador do suplemento literário e como crítico cinematográfico de *A Manhã* — atividade essa que se estenderia até 1953, com alguma regularidade, não só naquele matutino carioca, mas também em *O Jornal*, *Clima*, *Diário Carioca*, *Diretrizes*, *Filme*, *Última Hora* e *A Vanguarda*. A celebração do cinema silencioso foi uma marca de seus primeiros textos como crítico — e essa celebração, sempre apaixonada, provocaria um debate nacional, entre maio e agosto de 1942, opondo os defensores do cinema sonoro

e do cinema silencioso. Desde então, e até sua morte, em 1980, o envolvimento mais direto com produções cinematográficas, ainda que irregular, seria freqüente.

Em 1947, Vice-Cônsul em Los Angeles, pôs-se a estudar cinema com Orson Welles e Gregg Tolland. Em 1949, com Alex Viany, lançou a revista *Filme*. Em 1952, em companhia de alguns primos, visitou, fotografou e filmou as cidades mineiras que compõem o roteiro de *Aleijadinho*. Em 1953 teve início a produção de *Mistérios de São Paulo*, curta-metragem de ficção possivelmente baseado em histórias de Vinicius, Oswaldo Molas, Miroel Silveira, Graça Melo e Hermilo Borba Filho. Em 1954 publicou a primeira edição de sua *Antologia poética* e a peça *Orfeu da Conceição*, premiada no concurso de teatro do IV Centenário do Estado de São Paulo. Em 1955 começou a trabalhar no roteiro do filme *Orfeu negro*, que viria a ser dirigido por Marcel Camus, adaptando para o cinema a peça premiada no ano anterior — a qual, no ano seguinte, seria encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dando início à parceria com Tom Jobim.

O ano de 1958 assinala a pedra fundamental da bossa-nova, com o lançamento de *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso, composto unicamente de parcerias suas com Tom Jobim. Mas é também o ano de estréia de *Orfeu negro* (também conhecido como *Orfeu do carnaval*), cujo roteiro preparava desde 1955, e de *Um desconhecido bate à porta — Pista de grama*, longa-metragem de ficção dirigido por Haroldo Costa, cuja trilha, assinada por Vinicius e Tom Jobim, baseia-se justamente no repertório do disco lançado por Elizeth naquele ano.

Em 1961 estreou como ator, integrando um elenco dos mais inusitados, ao lado de Arrelia, Fábio Sabag, Haroldo Costa, Ivan Junqueira, Lúcio Rangel, Otelo Caçador, Paulo Mendes Campos, Renato Consorte, Sérgio Porto, Sérgio Ricardo, Tom Jobim e Yan Michalsky, em *Pluft, o fantasminha*, longa-metragem de ficção dirigido por Jean Romain Lesage que recebeu o prêmio de melhor filme no Festival Anual de Cinema Infantil de Santa Barbara, California.

Em 1962, com Baden Powell, começou a compor a famosa série de afro-sambas; com Carlos Lyra, compôs também as canções de sua comédia *Pobre menina rica* (a qual, em 1984,

daria origem ao longa-metragem de ficção *Para viver um grande amor*, dirigido por Miguel Faria Jr.); em dupla com Odete Lara, gravou seu primeiro disco como cantor; e, com Pixinguinha, participou também da trilha de *Sol sobre a lama*, longa-metragem de ficção dirigido pelo amigo Alex Viany.

Em 1963, com Baden e Raul de Barros, participou da trilha de *Um morto ao telefone*, longa-metragem de ficção dirigido por Watson Macedo. Em 1965 trabalhou no argumento e no roteiro de *Les amants de la mer (Arrastão)*, longa-metragem de ficção dirigido pelo francês Antoine D'Ormesson. Em 1966 foi objeto de documentários produzidos por emissoras de televisão nos EUA, França e Itália. Em 1967 participou de *Cinema novo*, documentário em curta metragem dirigido por Joaquim Pedro de Andrade para a televisão alemã; no mesmo ano, Leon Hirszman dirigiu *Garota de Ipanema*, longa-metragem de ficção que, além de inspirado na canção homônima, conta com a participação de Vinicius como ator, na produção e na elaboração do roteiro.

Esse breve resumo não é definitivo, mas permite notar que o envolvimento de Vinicius com atividades cinematográficas não foi acidental — foi, ao contrário, algo que buscou e viveu com intensidade. E assinala um percurso suficientemente extenso para que nele possamos identificar várias fases distintas. Contudo, tendo em vista os limites dessa comunicação, ocupo-me em dividi-lo em apenas dois grandes momentos, os quais, suponho, são amplos o bastante para conter todos os demais.

A fase mais recente, da bossa-nova para cá, de meados da década de 1950 para cá, é a mais facilmente identificável. Seja na vertente documental, seja na vertente narrativa, Vinicius está diretamente envolvido com um cinema cuja linguagem já havia consolidado a incorporação da cor, dos sons da fala, da trilha sonora, dos ruídos de cena — recursos com os quais, predominantemente, ao longo da história, se buscou reforçar o verismo, o naturalismo das imagens como um prolongamento do real. Trata-se de uma linguagem já sem angústias: o som está a serviço da imagem, que por sua vez está a serviço de estruturar uma narrativa tão fechada quanto possível, de modo a orientar o olhar do espectador para uma leitura que, em maior ou menor medida, já se preparara de antemão.

São desse momento versos como os de *Garota de Ipanema*:

Olha que coisa mais linda  
Mais cheia de graça  
É ela menina  
Que vem e que passa  
Num doce balanço,  
A caminho do mar  
[...]

Ou de *Estrada branca*:

Estrada branca  
Lua branca  
Noite alta  
Tua falta caminhando  
Caminhando  
Caminhando  
Ao lado meu  
[...]

O apelo cinematográfico desses versos é bastante evidente: como que antecenas para as imagens, evocam, apontam, revelam “locações”, “enquadramentos”, “movimentos de câmera” que o ouvinte precisa acolher como roteiro para a visualização das cenas e das personagens que a canção descreve.

Mas há um momento anterior, imediatamente anterior, que em muitos aspectos se opõe ao que há de óbvio nas relações que estabeleceu com o cinema nesse período mais

recente. É um instante em que Vinicius está menos envolvido com produções cinematográficas, mas dedica-se de modo apaixonado à atividade de crítica em jornais.

Vinicius começou a trabalhar regularmente na imprensa em 1941, quando a prática do *lead* ainda era ignorada no Brasil. O *lead* é uma técnica de formatação do texto jornalístico com a qual se busca estruturar, desde o primeiro parágrafo, os elementos fundamentais de toda notícia: o que aconteceu, com quem, quando, onde e por que. Essa técnica, hoje um padrão para a imprensa ocidental, só veio a se disseminar nas redações brasileiras a partir do início da década de 1950, com os primeiros Manuais de Redação, adotados por jornais como *Diário Carioca* e *Tribuna da Imprensa*. Sendo assim, o estilo que Vinicius chegou a consolidar em sua experiência como cronista e como crítico tem por marcas certas convenções para a escritura e certas expectativas de leitura que se firmaram bem antes da adoção dessa técnica. Tais convenções e expectativas, em declínio desde a década de 1920, ainda eram preponderantes na formatação do texto jornalístico da década de 1940: a adjetivação ainda era intensa e recorrente; a oportunidade de exibir comentários e opiniões habitualmente subjugava a necessidade de informar o que quer que fosse ao leitor, que sempre se supunha mais interessado em minas de estilo do que na imparcialidade da notícia; e coisa mais outra, acentuadas pelo papel secundário que se reservava à objetividade de quaisquer fatos, freqüentemente redundavam em textos que, em maior ou menor medida, tinham um quê de doutrina moral.

Mas em Vinicius, cinéfilo apaixonado, a combinação de tais características favorecia que desse curso a opiniões as mais inusitadas. É o caso de textos como “Carta aberta a Lena Horne”, publicado por *A Manhã* em 17 de dezembro de 1943:

Em crônica de outro dia, eu tinha prometido escrever qualquer coisa só sobre você, Lena Horne, ou melhor, Lena, ou melhor Leninha (você me permite que a chame assim?). Poderia escrever uma ode, uma elegia, um acróstico, um epitalâmio para você, Lena Horne, poderia dar pantana, andar sobre as mãos, dançar clássico, vociferar em logradouros públicos, tomar conta de toda a sua propaganda, Lena Horne, porque você não existe, *mulata, de tão capitosa, de tão simpática — como você é simpática!*

[...]

Você é absurda, Lena Horne, é esdrúxula, é bem patinada como as Vênus dos jardins. Só de vê-la... estremeço, como se você tivesse eletricidade, que aliás, você tem, se tem! Você e eu somos dois pólos elétricos, duas partículas cósmicas, dois micróbios de malária se encontrando nos glóbulos vermelhos do amor [...].

Ou como “Abstenção de cinema”, publicado por *A Manhã* em 21 de fevereiro de 1943:

Ando cumprindo mal meus deveres de cronista. Não está certo, não, Vinicius de Moraes. O público te paga para escrever, e você, em vez, fica a andar de bicicleta com o Rubem Braga pelas praias do Leblon ou a roer a sua solidão nos bares de Copacabana, ingerindo chopes, além de tudo uma coisa que não pode fazer bem a sua colite. Você vai num mau caminho, meu rapaz. Você devia era entrar no cinema e ir ver a Shirley Temple — mas como dói [...].

Quando algum filme lhe desagradava, não chegava a exibir a capacidade de argumentação técnica que nos habituamos a associar à atividade crítica, nem parecia importar-se com tal coisa. Mas não costumava deixar margens para quaisquer dúvidas a respeito de sua opinião. Em *A Manhã* de 8 de novembro de 1941, por exemplo, apreciando *Road Show*, filme de Hal Roach exibido no Brasil com o título *Romance de circo*, sentenciou:

Romance de circo é uma joça. Lá está ela [a fita, o filme] no Odeon, leitor incauto, confiante na tua parvoíce. Sei que não deixarás de ir pelo que te digo, e no fundo fazes muito bem. Eu também sou um parvo encapado num cronista. Fui, e agora venho te pregar moral cinematográfica, como essa coisa de faz o que digo e não o que faço etc. e tal. Nada disso. Vai, leitor, se isso não te pesa no orçamento da casa. Pouco importa que te sintas um imbecil, depois, quando saíres, e lamentares as duas irreparavelmente perdidas horas em que, sentado, viste discorrer tanta idiotice, rotulada por Hal Roach, valha-te isso! As oportunidades cinematográficas para te sentires um imbecil são agora tão constantes, que mais uma, menos uma, não te farão nenhum mal. Vai, e manda o cronista amolar o boi, que hoje,

neste particular momento de caceteação de cinema e de tudo o mais, é também o que o cronista desejaria fazer [...].

A essa altura, já deve estar claro que o recorte que mencionei a princípio, sobre as relações entre cinema e poesia, não é assim tão preciso. Quando se menciona o poeta, é impossível esquecer o músico; tampouco se pode deixar o dramaturgo de lado quando se pensa nos roteiros que produziu; e, principalmente, não há como descartar o humor, a desfaçatez com que o cronista se impõe ao crítico, comentando o instante que produz o cinema que é criticado por ele. Se dispuséssemos de mais tempo, haveria um sem-número de observações a fazer sobre esse aspecto em particular.

Mas deixo tudo isso de lado para lembrar o debate acalorado que, entre maio e agosto de 1942, opôs os defensores do cinema silencioso, como Vinicius e Otto Maria Carpeaux, e os defensores do cinema falado, como Bandeira e Anibal Machado.

É preciso dizer desde logo: não há como perceber aquele debate como algo além de um episódio desconcertantemente anacrônico. O cinema já havia incorporado o som desde pelo menos 1927, com a estréia de *The jazz singer*, filme de Alan Crosland exibido no Brasil com o título *O cantor de jazz*. Digo pelo menos desde 1927 porque podemos encontrar registros de experiências isoladas de sonorização já no final do século XIX — e esses registros se multiplicam ao longo das primeiras décadas do século XX. De modo que clamar, em 1942, pelo retorno a produções silenciosas, ou mesmo reagir a esses clamores, soa tão disparatado quanto seria, hoje, discutirmos algo como a “desinvenção” do computador.

Mas, apesar do que terá havido de extemporâneo em tudo aquilo, surgem naquele debate afirmações instigantes, reveladoras das expectativas de Vinicius com relação ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica (as quais, espero, por sua vez serão reveladoras também dos caminhos que buscou seguir com sua poesia). A título de exemplo, destaco uma passagem particularmente desafiadora de *Carta ao físico Occhialini*, publicada por A Manhã em 7

de maio de 1942. Nessa carta aberta, Vinicius chega ao paroxismo de supor o cinema como substância e procedimento anteriores à invenção do cinematógrafo:

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.

Ora, a invenção do cinema data oficialmente de 1895. No entanto, com um pouco de boa vontade, podemos aceitar que o cinema seja o ponto culminante de uma série de invenções e engenhos ópticos que marcaram todo o século XIX. Posta em perspectiva, a invenção da fotografia, em 1822, de certa forma é também a invenção do cinema — uma invenção cujo anúncio se reiterava com os fenacistiscópios (1832), os zootrópios (1834), os praxinoscópios (1877) e quetais.

Com um pouco mais de boa vontade, podemos lembrar que o jesuíta alemão Athanasius Kirscher, já no século XVII, utilizava a lanterna mágica como instrumento de catequese, projetando imagens do demônio nas paredes, amedrontando com o fogo dos infernos os pagãos selvagens que encontrava. E lembrar de Kirscher torna um pouco menos áspera a aceitação de que o cinema seja fruto também do que há de ilusionismo nas práticas religiosas — o que nos aproxima dos espetáculos de simulação de divindades no interior dos templos persas, gregos, egípcios...

Mas não é nada disso. Podemos retroceder ao século XIX, ao século XVII, à civilização mais remota, e ainda assim estaremos longe do que Vinicius quis dizer. Vou repetir:

*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.*

Vinicius fala do primeiro homem — antes, pois, de qualquer esboço de civilização. E fala no cinema como parte de seu ser, não como uma invenção, não como um apêndice. Como entender semelhante coisa?

Timothy Leary ensaiou o desenvolvimento de uma teoria fabulosa, vinculando o que a ciência formula como descoberta a respeito de fenômenos próprios da natureza humana àquilo que a técnica elabora e reproduz em modelos mecânicos, externos ao homem, antes mesmo de saber tais modelos como um seu prolongamento. Essa foi uma hipótese que lhe ocorreu em meio a estudos sobre as modificações que os computadores produziram no modo como entendemos o mundo. Em algum momento desses estudos, Leary deu-se conta de que a produção de informações a respeito do funcionamento físico do cérebro humano desenvolveu-se de modo avassalador depois de disseminar-se o entendimento e o emprego de circuitos de processamento eletrônico — e ocorreu-lhe, a propósito, que não terá sido por acaso que apelidamos os primeiros computadores de “cérebros eletrônicos”. Isso levou-o a relacionar ocorrências semelhantes: segundo Leary, foi a utilização de sistemas hidráulicos baseados no princípio de vasos comunicantes que favoreceu o entendimento das leis que regem a circulação do sangue pelos corpos — e não o contrário, como talvez pudéssemos supor. Não foi senão com o domínio da termodinâmica, da máquina a vapor, da energia produzida com o petróleo que pudemos imaginar a assimilação de carboidratos e proteínas, o “milagre” do metabolismo. Por tal hipótese, esses e todos os engenhos são como que “metáforas”, externas a nós, exigindo nossa atenção para o entendimento do que somos, do que podemos e devemos ser, por imposição de nossa própria natureza.

Por maior que seja nossa boa vontade, é inevitável o reconhecimento de que essa teoria de Leary integra certo acervo de especulações que jamais poderão ser inteiramente comprovadas ou refutadas. E, conforme se queira, negá-la, endossá-la, por todo efeito, não são opções que inclinem a aceitar que Vinicius sequer pudesse sonhar com semelhante coisa em 1942. Mas é extraordinário, é surpreendente que já então acreditasse no cinema como uma circunstância imanente à condição humana, ainda que a ciência, a arte, a indústria só tenham conseguido assimilar e formatar tal circunstância muito recentemente, a partir de 1895, com a

invenção do cinematógrafo — devolvendo-nos assim a metáfora mais perfeita para esse “não-sei-quê” intuído por Vinicius como permanência, como reiteração de um princípio, de uma lei natural que, antes mesmo da invenção da roda, da conquista do fogo, põe em movimento os olhos dos homens, sustendo a expectativa do recorte, da mudança de plano, da descoberta do próximo, do próximo, do próximo enquadramento.

Ninguém passa incólume por crença tão excepcionalmente isenta de compromissos com a ciência, com os fatos da história, com a percepção ordinária do tempo. E, certamente, um poeta ainda menos. Não é descabido supor que Vinicius cultivasse a natureza das imagens com que construiu sua obra poética como um prolongamento, um desdobramento dessa visão. Desconfio que era esse o cinema que queria ver. E é para lá que estou olhando agora.

São Sebastião do Rio de Janeiro, em novembro de 2004.