A recepção do neorrealismo italiano por Moniz Vianna no contexto do subcampo da crítica de cinema brasileira (1948-1959)

The reception of italian neorrealism by Moniz Vianna in the context of the sub-field of the cinema criticism in Brazil (1948-1959)

Thiago Luiz Turibio da Silva*

Resumo: O principal objetivo do artigo é analisar parte das controvérsias estéticas e políticas implícitas na recepção do neorrealismo pelo crítico de cinema carioca Moniz Vianna. Argumentamos que as suas tomadas de posição em favor de Hollywood e contrária ao neorrealismo podem ser compreendidas, ao menos em parte, como uma forma de contraposição à crítica de esquerda recém-chegada ao subcampo da crítica. Para tanto, nos valemos sobretudo da análise de artigos publicados no *Correio da Manhã* entre finais dos anos 1940 e 1950, sendo parte deles compilada por Ruy Castro. Do ponto de vista teórico, mobilizamos alguns pressupostos dos estudos de recepção tais como apresentados por Janet Staiger, bem como os conceitos de campo e de *habitus* tomados à sociologia da cultura bourdieusiana.
Palavras-chave: Moniz Vianna. Crítica de cinema. Neorrealismo italiano.

Abstract: The foremost aim of this article is the analysis of some aesthetic and political controversies over the reception of Italian Neorealism by the Brazilian film critic Moniz Vianna. We argue that Vianna's views can be understood, in some sense, as a counterweight to left-wing criticism, a newcomer to the Brazilian film criticism field. Our principal analytical source are film reviews published in the newspaper *Correio da Manhã* from the final years of the 1940's up to the end of the 1950's. Some of those reviews were compiled by the Brazilian journalist Ruy Castro. On the theoretical side, we employed some fundamentals from the reception studies such as those presented by Janet Staiger as well as Bourdieu's sociology of culture key-concepts of field and habitus.

* Graduado em história pela Universidade do Rio de Janeiro. Mestre em história social pela Universidade do Rio de Janeiro e Doutor em história social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor do departamento de história do Colégio Pedro II.

Key-words: Moniz Vianna. Film criticism. Italian neorealism.

Como à época afirmava Paulo Emilio Sales Gomes, Moniz Vianna foi o crítico mais lido e influente dos anos 1950 (1981, p.120, p.272)[1]. No entanto, à exceção do livro de Leandro Mendonça (2009), praticamente não há trabalhos acadêmicos publicados sobre ele. Além disso, consideramos analisar Moniz Vianna porque seus textos nos permitem colocar em perspectiva concepções que a longa disputa histórica hoje deitou sob o plácido do consenso. É evidente, por exemplo, que o neorrealismo foi um movimento decisivo na ampliação do cinema como meio estético e como prática social, influenciando cinematografias nacionais em todo o mundo. Mas essa evidência não se constituiu sem conflito. Afinal, como qualquer movimento ascendente, o neorrealismo questionava competências estabelecidas. Os textos de Moniz Vianna, pelo tom de combate típico de sua militância de gosto (não por acaso uma de suas alcunhas é a de crítico de choque) é uma ótima entrada para a compreensão dessas controvérsias[2].

De acordo com Mariarosaria Fabris, não caberia falar em escola no caso do neorrealismo. A despeito de aspectos semelhantes, nele teria prevalecido uma multiplicidade temática e formal que remeteria, antes, à particularidade de cada autor (FABRIS, 2003, p.94). Neste caso, seria mais correto falar em disposição ética comum, não simplesmente em estética (FABRIS, 1994, p.34). André Bazin, por sua vez, ao descrever a técnica do relato que o neorrealismo compartilhava com o novo romance norte-americano, permite-nos vê-lo fundamentalmente como uma estética cinematográfica apta a trazer mais realidade à tela (BAZIN, 1991, p.233-257). Neste artigo, em consonância com as reflexões de Bazin, iremos enfatizar o caráter disruptivo da estética neorrealista tal como se deixa ver na recepção crítica de Moniz Vianna.

[1] Uma versão reduzida deste artigo foi apresentada no I Seminário de Egressos do Programa de Pós-Graduação em História Social da Uerj/FFP em 7 de outubro de 2020.

[2] O termo "crítico de choque" foi atribuído a Moniz Vianna por Paulo Perdigão em 1985 e recuperado por Ruy Castro como subtítulo do livro em que compilou as suas críticas. Já quando falamos em "entrada", pensamos no princípio de método apresentado por Bruno Latour que sugere abordar a ciência e a tecnologia antes que "os fatos e máquinas se tenham transformado em caixas-pretas" (LATOUR, 2011, p.105). Evidentemente, estamos distantes do campo da sociologia da ciência, mas o conselho para que se aborde o que hoje está pacificado no momento em que ainda corriam controvérsias vale igualmente para a história intelectual e para a sociologia da cultura.

Os primeiros filmes neorrealistas chegaram ao Brasil em 1947. Como afirma Jean-Claude Bernardet (2009), além de agitar o debate estético, o neorrealismo serviu a uma fração de esquerda, então sob influência do Partido Comunista, como programa de produção. Filmes como *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953); *Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1955, 1957)*; O grande momento* (Roberto Santos, 1958), em maior ou menor medida, foram influenciados pelo cinema italiano do pós-guerra. Por seu caráter exemplar, novidade estética e forte carga política, os filmes do neorrealismo exigiram dos críticos tomadas de posição incisivas. Sendo assim, a recepção do movimento nos permite cartografar as posições constituintes do subcampo da crítica[3].

Partindo de alguns pressupostos dos estudos de recepção, pretendemos entender não apenas como os filmes estão estruturados internamente, mas, sobretudo, os usos que diferentes grupos sociais fazem deles. Neste artigo, portanto, não partiremos da concepção imanente que toma os filmes como um continente semântico estável, que caberia a um espectador ideal, em geral crítico e/ou acadêmico, explicar. Nesse sentido, a construção do objeto deste trabalho se valeu da concepção teórica avançada por Janet Staiger (1992). Mais que interpretar os filmes, são os modos de interpretação correntes em um determinado campo historicamente constituído o que nos interessa. Por meio da análise das distintas formações discursivas mobilizadas pelos críticos acreditamos ser possível compreender, ao menos em parte, conflitos estéticos e ideológicos implicados na recepção do cinema, arte que então mobilizava atenção e afeições em todo o espectro social.

O objetivo deste artigo, assim, é analisar alguns dos conflitos que são, ao mesmo tempo, políticos e estéticos, presentes no subcampo da crítica de cinema dos anos 1950 por meio da recepção do neorrealismo por Moniz Vianna. Com isso, pretendemos oferecer, igualmente, explicações sociais para as suas tomadas de posição. Aqui argumentamos que a recusa do neorrealismo por Moniz Vianna pode ser compreendida, dentre outros motivos, como uma

[3] Falamos em subcampo da crítica porque a sua dinâmica está estruturalmente determinada pelos campos abrangentes do jornalismo e do cinema.

tentativa de manter a sua posição (dominante) no subcampo da crítica em contraposição à crítica de esquerda recém-chegada.

Não foi nossa intenção tomar parte de qualquer fração da crítica. Evidentemente, não somos ingênuos a ponto de postular uma imponderável neutralidade axiológica, quando escrever, sempre, é tomar posição. Mas nos colocamos, na medida do possível, de sobreaviso. As dicotomias então mobilizadas pelos críticos, como Hollywood X Neorrealismo, forma X conteúdo, poética X sociologia, não dão conta da complexidade dos filmes debatidos, tampouco das críticas que os tomaram por objeto. Ainda assim, estes esquemas, inscritos no espaço dos possíveis aberto pelo subcampo da crítica, funcionam como ferramentas de ação e de avaliação para as distintas frações em disputa. Enfim, não nos cabe aferir a validade dos métodos críticos debatidos, mas sim ver por meio deles indícios da correlação de forças no subcampo da crítica e da formação de *habitus* distintos.

Ainda é preciso uma última ponderação. Não estamos fazendo uma história do neorrealismo. Essa tarefa escaparia, e muito, às nossas forças. Sendo assim, o neorrealismo nos interessa tal como visto por Moniz Vianna. Não entramos no mérito, por exemplo, se Alessandro Blasetti e Federico Fellini, postos fora do neorrealismo por Moniz Vianna, são ou não diretores neorrealistas. Nesta análise, nos preocupamos com o papel que o neorrealismo exerceu nos debates internos ao subcampo da crítica.

Além dos estudos de recepção, como já deve ter ficado evidente, nos valemos da sociologia da cultura de Pierre Bourdieu, sobretudo dos conceitos de campo e *habitus* (2008b; 2009a; 2009b). De acordo com o sociólogo francês, os campos configuram sistemas de posições hierarquicamente estruturados. Isso implica a existência de um espaço relacional em que cada agente, sempre já posicionado, compreende tanto as posições dos seus pares quanto a sua própria. Há, assim, posições dominantes e dominadas neste espaço. Cada agente, de acordo com a estrutura e o volume de capital (cultural, social, econômico) de que é portador, procura manter ou transformar a correlação de forças estabelecida. Já o *habitus* (BOURDIEU, 2009b; MATON, 2018), como princípio gerador de esquemas de visão e divisão do universo social internalizado ao

longo de uma trajetória particular, é o que confere aos agentes o sentido do jogo e o senso de oportunidades abertas pelos campos em que atuam.

Para alcançar os objetivos propostos nos valemos, sobretudo, de artigos publicados no *Correio da Manhã* por Moniz Vianna. Foram compulsados, assim, os arquivos do jornal disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, bem como a coletânea organizada pelo jornalista Ruy Castro. Cabe assinalar, por fim, que a análise de Moniz Vianna foi feita incialmente como parte de uma pesquisa de doutorado sobre o subcampo da crítica de cinema brasileira nos anos 1940 e 1950.

Breve delimitação do subcampo da crítica

O período que seguiu ao fim da Segunda Guerra até meados da década de 1950 pode ser visto como o de ampliação e institucionalização da crítica de cinema no Brasil (LUCAS, 2008). Neste momento, apareceram algumas revistas, sejam especializadas em cinema ou de interesse intelectual mais amplo. *Fundamentos*, revista de orientação comunista, surgiu sem maior preocupação cinematográfica em junho de 1948 para se tornar um importante espaço de discussão do tema em começos de 1950 (CATANI, 2000). Em 1949, Alex Viany e Vinicius de Moraes arriscaram a publicação de uma revista especializada, *Filme*, cuja edição não ultrapassou o segundo número (AUTRAN, 2003). A paulista *Anhembi* dedicou suas páginas à discussão do cinema desde dezembro de 1950 até início da década de 1960 (CATANI, 2000). Também em São Paulo a revista *Íris*, especializada em fotografia, contava com o crítico de origem alemã Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 2002). Em Minas, os membros do Centro de Estudos Cinematográficos fundaram a *Revista de Cinema* em 1954, enquanto os cinéfilos católicos passaram a editar a *Revista de Cultura Cinematográfica*.

O impulso foi ainda mais intenso na crítica diária dos principais jornais do país. Nos anos 1940 quase todos passaram a manter espaços para a avaliação fílmica. Foi nesse momento que críticos reconhecidos ainda hoje como os mais importantes do Brasil, como Antonio Moniz Vianna, Ely Azeredo, Francisco

Luiz de Almeida Salles, Cyro Siqueira, fizeram a sua estreia (CATANI, 2000; SOUZA, 2017)[4].

São Paulo foi o epicentro desse processo. Além do relativo pioneirismo na retomada do movimento cineclubista em 1940, foi ali que a mais ambiciosa proposta de industrialização do cinema brasileiro se realizou. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), embora brevemente frustrada, permitiu que se costurasse em torno da burguesia paulista uma série de instituições e eventos, como a Filmoteca (1949) que, mais tarde, se desdobraria em Cinemateca (1956), o I Festival Internacional de Cinema (1954) e o Seminário de Cinema (1949), pelo que a cinefilia local se modernizava segundo o modelo europeu. No Rio, com a participação de Moniz Vianna, também foi fundada uma Cinemateca no Museu de Arte Moderna (1959). Outra capital com intensa cinefilia foi Belo Horizonte, organizada, inicialmente, pelo Centro de Estudos Cinematográficos (1951). Já na Bahia o cineclubismo teve lugar no Clube de Cinema fundado pelo crítico Walter da Silveira em 1950.

Nesse contexto, parte da crítica busca definir os métodos legítimos para uma abordagem estética do cinema. Para tanto, foi preciso correlacioná-lo às artes estabelecidas como também afirmar a sua especificidade[5]. Assim, por exemplo, se tornou bastante frequente por parte da crítica cineclubista no Brasil dos anos 1950 a desqualificação da crônica dos jornais e revistas populares[6]. Com a segmentação do campo cinematográfico ocorreu uma diferenciação entre

[4] Segundo Afrânio Mendes Catani assim estava configurado o subcampo crítico em São Paulo: Fernando de Barros (Última Hora); Carlos Ortiz (Notícias de Hoje); Flávio Tambellini (Diários Associados); Noé Gertell, f'olha da Manhã); Luiz Giovanini (A Época e O Tempo); Saulo Guimarães (Folha da Noite); Walter Rocha e Oscar Nimitzovitch (Correio Paulistano); Ruggero Jacobbi e Miroel Silveira (Folha da Noite); Mattos Pacheco e Rosário Salazar (Última Hora); Cavalheiro Lima (Diários Associados); Marino Neto (Rádio São Paulo); Renato Macedo (rádios Ex.celsior e Nacional); Caio E. Scheiby (Museu de Arte Moderna) e Trigueirinho Neto (Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo). Eram críticos, ainda, B.J. Duarte (Anhembi) e Luiz Carlos (Bresser) Pereira, de O Tempo (CATANI, 2000, p.174). Já no Rio, temos Moniz Vianna (Correio da Manhã); Décio Vieira Ottoni (Diário Carioca), Hugo Barcelos (Diário de notícias), Ely Azeredo (Tribuna da Imprensa), Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva (Cena Muda), Pedro Lima (O jornal e Diário da Noite), Van Jafa (A noite), entre outros.

[5] Como Souza (2017) demonstra, uma das obsessões dos críticos desde os anos 1940 era determinar o "específico cinematográfico", aspecto que, uma vez descoberto, serviria como baliza às análises críticas rotineiras. A essa busca pela caracterização do específico seguia a defesa de que o cinema seria uma arte como qualquer outra, vez que seria capaz de produzir "sentimentos estéticos" à altura. Ver, por exemplo, artigo do crítico Almeida Salles (1988, p.29-42).

[6] Sobre a crítica nas revistas de fã ver (ADAMATTI, 2008).

a nova crítica, cineclubista e esteticamente orientada, e a "velha" crônica pautada no enredo e no comentário do estrelismo.

A diferença corresponde à modificação da paisagem institucional descrita, mas está igualmente relacionada à segmentação social da crítica. Os novos críticos, ao menos aqueles simbolicamente dominantes, eram portadores de diploma superior (sobretudo de direito), provinham de famílias das média e alta burguesias e atuavam como profissionais liberais ou funcionários públicos. Francisco Luiz de Almeida Salles é oriundo de tradicional família campineira em que se destacam funcionários públicos e políticos locais, sendo ele mesmo Procurador do Estado de São Paulo; B. J. Duarte, irmão do influente jornalista Paulo Duarte, após longa temporada na França em casa de seu tio Gui, onde aprende o ofício de fotógrafo, atua como chefe do Departamento de Cultura de São Paulo (CATANI, 2000); Vinicius de Moraes, por seu turno, desde 1943 compõe o quadro de funcionários do Itamaraty enquanto Moniz Vianna exerce a medicina ao mesmo tempo em que escreve no *Correio*[7].

Falamos em uma fração simbolicamente dominante, mas reconhecemos a dificuldade em estabelecer parâmetros inequívocos para um subcampo ainda precariamente institucionalizado como o da crítica. Nesse sentido, podemos invocar os critérios mobilizados por Arthur Autran em sua análise do subcampo da crítica cinematográfica dos anos 1950, embora discordemos de que seja possível analisar seus métodos a partir da divisão entre "esteticistas" e "críticos-históricos". Autran destaca três fatores: o espaço ocupado na imprensa da época; a participação na organização das cinematecas e nas comissões de cinema governamentais e a homologia dos críticos em relação à Vera Cruz e, após esta entrar em colapso, com o setor descrito por Mário Ortiz como "universalista" (AUTRAN, 2003, p.108-109). Por esses critérios, Autran conclui que Moniz Vianna, Ely Azeredo, B. J. Duarte, Décio Vieira Ottoni comporiam o polo dominante, enquanto Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Carlos Ortiz e Noé Gertel, ou seja, a crítica de esquerda ligada ao PCB, seriam o polo dominado (AUTRAN, 2003, p.110). De nossa parte, concordamos com essa divisão.

[7] Sobre a condição dos intelectuais na sociedade brasileira nos anos 1920 a 1945 ver (MICELI, 2001).

De fato, uma das frações da crítica mais atuantes à época era a dos comunistas, cujas ambições estética e política se amalgamavam em um único projeto (CATANI, 2003). Tendo sido uma das principais responsáveis pela vitória sobre o Eixo, a URSS emerge com grande legitimidade no pós-guerra. Sua influência, mais ou menos, se impõe sobre países periféricos que passam a implementar projetos de desenvolvimento nacional (SILVA, 2007). É o caso do Brasil[8]. Como estratégia na luta pela hegemonia, os intelectuais comunistas apresentaram um rígido programa estético, o realismo socialista, em que condenavam a experimentação formal como desvio burguês e afirmavam a ascendência do conteúdo sobre a forma (MORAES, 1994)[9]. Neste momento, a crítica comunista se preocupava sobretudo com o cinema brasileiro e buscou definir, por meio de realizações como *Agulha no Palheiro* (1953) e *Rio, 40 graus* (1954), uma produção "independente" em contraponto aos projetos industriais como os da Vera Cruz e Maristela.

O perfil social da crítica de esquerda, ao menos a que atuou em *Fundamentos* e manteve relações orgânicas com o PCB, revela sugestivas diferenças quando comparado ao do polo simbolicamente dominante. Os que escreveram em *Fundamentos* eram provindos de famílias de imigrantes, proletários e pequenos comerciantes, como o filho de alfaiate e neto de italianos Nelson Pereira dos Santos (SALEM, 1987) e o filho de italianos cujo pai era dono de armazém de secos e molhados, Rodolfo Nanni (BARBOSA, 2004) ou mesmo de agricultores, como Carlos Ortiz (CATANI, 2012). Alex Viany, apesar de compartilhar com o polo dominante a origem em uma família de profissionais liberais, passou por problemas econômicos devido à cegueira

[8] O PCB no pleito de 1945 se tornou a quarta força eleitoral do país. Em dois anos, saía da condição de pequeno partido de quadros, contando com mais ou menos 3 mil militantes, para se tornar um partido de massas com aproximadamente 200 mil filiados. Imerso nas atividades práticas que uma democracia em construção exige, o PCB buscou alianças em torno de uma ampla frente democrática, atuando em manifestações de rua, nos sindicatos, associações e casas legislativas. Essa ascensão, contudo, foi interrompida com a cassação do partido pelo TSE em 1947 (SILVA, 2007).

[9] No pós-guerra o PCB articulou um complexo comunicacional cujos objetivos eram sedimentar a ideologia oficial entre a militância, em um esforço pedagógico de formação e fidelização de quadros, e expandir sua influência ideológica em direção a outros setores da sociedade. Para tanto, contava com "oito jornais diários, semanários e revistas culturais de variedades, uma agência de notícias, duas editoras, uma distribuidora de livros, um serviço de cinejornal" que mais tarde se transformaria em produtora cinematográfica (MORAES, 1994, p.137).

precoce do pai[10]. Além disso, à exceção de Nelson Pereira dos Santos, o primeiro da família a ter acesso a um diploma superior, os outros três não frequentaram a Faculdade de Direito, quase obrigatória à elite local[11].

Essa condição os posicionava em lugares diferentes no subcampo da crítica. Enquanto o polo dominante atuava como funcionários públicos ou profissionais liberais, a crítica filiada ao PCB buscou se consolidar como técnicos e cineastas, assumindo as incertezas econômicas implicadas nessa tomada de posição. Por sua vez, a inserção prática no campo como críticos, técnicos e cineastas, favorecia a recepção do neorrealismo sobretudo como programa de produção (BERNARDET, 2009) e uma nova sugestão de abordagem do problema das classes populares, que, à época, interessava aos setores nacionalistas de esquerda (FABRIS, 1994).

Sendo assim, entre o polo simbolicamente dominante e o dominado há uma homologia que compreende a posição social e as tomadas de posição ideológica e estética, o que Bourdieu (2008b) afirma ser, guardadas as devidas mediações, característica estrutural de todo campo cultural.

Considerando tal estado do subcampo, parte da fração simbolicamente dominante da crítica mobiliza uma concepção específica do cinema como arte tanto contra a crítica política quanto contra a crônica dos jornais populares e das revistas de fã.

Moniz Vianna, hollywoodófilo

Antonio Moniz Vianna nasceu na Bahia em 1924. Como conta, na infância cresceu aos pés de três bibliotecas em uma casa onde morava não

[10] As informações biográficas sobre Viany foram tomadas à nota escrita por Arthur Autran para o site que abriga o acervo do crítico. https://www.alexviany.com.br/ Último acesso: 28/04/2021.

[11] Sergio Miceli afirma, por exemplo, que todos os modernistas, seja os "cosmopolitas", como Guilherme de Almeida, Alcântara Machado e Cândido Filho, seja os "caipiras", como Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Menotti del Picchia, passaram pelos bancos da Faculdade de Direito de São Paulo, com a exceção significativa de Mário de Andrade, cujo estudo formal se deu no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (MICELI, 2012, p.33-34). Essa situação muda ao longo dos anos 1940 com o aparecimento da USP e de outras universidades, mas ainda é significativa quando pensamos os intelectuais que compõem o subcampo da crítica em 1940 e 1950.

apenas com o pai e a mãe, mas também com tios e avós[12]. Alguns dos livros fundamentais para sua sólida formação literária, decisiva na feitura de seus textos críticos, foram descobertos no acervo doméstico do tio Edmundo Moniz, outros vieram do da avó. Aos onze o garoto Antonio abandonou a casa cheia baiana e foi viver no Rio de Janeiro com seus pais. Ali se formou médico. E ainda bastante jovem, 21 anos, em 1946 assumiu a cadeira de crítico cinematográfico no *Correio da Manhã*, à época um dos mais prestigiados jornais do Brasil. O jornal em que Moniz iniciou e terminou a sua carreira, em 1973, nos anos 1950 era um dos mais influentes veículos diários do Brasil.

No Brasil do pós-guerra o perfil dos filmes exibidos era bastante restrito dado o amplo controle das produtoras norte-americanas sobre o mercado. No mais, exibiam-se alguns filmes europeus de destaque, sobretudo os dos cineastas de renome, e algumas outras fitas mexicanas e argentinas, além das poucas brasileiras, que contavam com cota de tela[13]. Foi também em finais de 1940 que os primeiros filmes neorrealistas começaram a ser exibidos, sobretudo nas principais capitais (BERNARDET, 2009, p. 160). Se em 1940 as disputam que cindiam a crítica era entre defensores do cinema mudo e os do falado (CATANI, 1984), ao longo dos anos 1950, com a entrada em cena de uma crítica de esquerda e a chegada dos filmes neorrealistas, uma das oposições no subcampo foi a entre os defensores do cinema como arte autônoma e os defensores do cinema como arte política.

[12] As informações biográficas foram tomadas, em sua maioria, do prefácio escrito por Ruy Castro ao livro de compilação das críticas de Moniz Vianna, por ele organizado, e de uma rara entrevista do crítico do Correio dada ao site "Críticos", disponível no link http://criticos.com.br/?p=1097&cat=4 (acessado 5 de dezembro de 2020).

[13] Octávio de Faria, por exemplo, fala em enclausuramento cinematográfico: "assim, não creio que seja exagerado falar em enclausuramento cinematográfico. Se não podemos falar num coeficiente cem de fitas norte-americanas – o que representaria o total enclausuramento – as janelas que nos abrem não são sobre o horizonte limpo e fértil da nova e boa produção europeia, mas sobre um rio de impurezas onde se reúnem águas turvas de uma falsa produção francesa e de mediocridades argentinas, mexicanas e até mesmo nacionais, (sobre o as quais falarei em outra ocasião) de tal modo insignificantes ou deficientes que dão fácil ganho de causa aos eternos defensores da absoluta supremacia do cinema americano. Tese essa que, hoje, dado a inegável crise da produção americana, e dado o desenvolvimento dos cinemas francês, inglês e italiano, mais uma vez está em séria discussão. Decida-se de um modo ou de outro, porém, não poderemos ser nós a falar em conhecimento de causa, enquanto os nossos exibidores não alterarem os seus sistemas de programação" (O Estado de S. Paulo, 16 de abril de 1948).

Neste quadro, Moniz Vianna atua como um hollywoodófilo[14] e defensor do cinema como arte autônoma. Sendo assim, a sua filiação à Hollywood não o tornou absolutamente indiferente à impostura contra a arte, tal como ele a entendia, vigente no pragmatismo comercial com que os chefes de estúdio programavam seus investimentos. Não poucas vezes ele acusou os estúdios da Califórnia de serem "uma *jungle* de anárquico oportunismo" ou os comparou a fábricas de sabonetes e refrigerantes (VIANNA, 2004, p.207).

Ainda assim, acreditava, era lá que se encontravam, "em número consideravelmente mais elevado do que o desejam seus detratores, os artistas e técnicos sinceros e idealistas" (VIANNA, 2004, p.31). Sua adesão também não o levava a ignorar os interesses políticos dos estúdios e do próprio governo norte-americano, mas pensava que Hollywood, em comparação, seria mais tolerante e liberal: *A um passo da eternidade* (1953), filme em que Fred Zinnemann critica o exército estadunidense, "não poderia ter sido feito em outro centro cinematográfico" (VIANNA, 2004, p.81).

Isso leva, e talvez seja curioso para quem se acostumou com a imagem de Moniz Vianna como um crítico severo dos novos cinemas europeus e latino-americanos (neorrealismo, *nouvelle vague*, cinema novo), a uma defesa de um tipo de cinema independente que atuaria no interior da própria Hollywood. De acordo com ele, "as maiores provas de audácia, no cinema americano, têm sido dadas pelas unidades independentes" (VIANNA, 2004, p.182). Mas o que seria uma unidade independente? Basicamente, seria aquela em que o diretor se torna também produtor. Joseph L. Mankiewicz, por exemplo, ao se tornar dono de uma empresa, a Figaro, "pode, sem risco de que lhe atem as mãos, tentar fazer com os magnatas de Hollywood o que Orson Welles fez com Hearst, o magnata da imprensa" (VIANNA, 2004, p.101).

Um caso emblemático, de acordo com Moniz Vianna, seria o de John Ford. Muitas de suas obras-primas quase não existiram devido à relutância de seus produtores: *O delator* (1935), a que se deve seu primeiro Oscar, não contava com o entusiasmo dos financiadores e *A patrulha perdida* (1934) teve

[14] O termo aparece em Antoine de Baecque (2010) que o recupera da crítica francesa de 1950 para qualificar a *politique des auteurs* dos jovens turcos, grupo composto por François Truffaut, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette.

que ser feita a toque de caixa, para que a pequena verba à disposição não se esgotasse antes do previsto. No entanto, haveria também, para o crítico do *Correio*, produtores idealistas, como Walter Wanger, garantidor de uma das fitas mais importantes, não só de Ford, como de todo o cinema: *No tempo das diligências* (1939) (VIANNA, 2004, p.44). Sendo assim, abrir uma companhia e assumir a produção diretamente, como faria Ford ao fundar com seu amigo Merian C. Cooper a Argosy Pictures Corporation, seria uma maneira de se livrar de inconveniências econômicas em nome da autonomia da arte.

Mas não só. Também inconveniências políticas ficariam mais fáceis de dobrar. Quando Moniz Vianna fala em audácia, pensa sobretudo nos cineastas que abordaram temas considerados inconvenientes, como a lógica perversa e venal da própria Hollywood (*Crepúsculo dos Deuses*, Billy Wilder, 1950; *A condessa descalça*, Joseph L. Mankiewicz, 1954) ou que confrontaram o código de produção, como Otto Preminger, quando com o *Homem do braço de ferro* (1955) abordou o problema do vício em heroína, infringindo a norma que interditava a apresentação do "tráfico ilegal de entorpecentes como o seu vício" (VIANNA, 2004, p.140)[15].

Tal como ele vê, o problema da restrição nos Estados Unidos sobre a produção pode ser contornado economicamente. Montar uma produtora seria o suficiente para que o cineasta se dedicasse aos temas que realmente o importavam. Mesmo o código de produção se mostraria cada vez mais caduco quando confrontado pelo princípio de mercado, já que, segundo o crítico, os filmes que passavam por restrições da censura despertavam a curiosidade do público, que os transformavam rapidamente em sucessos de bilheteria. Afinal, argumenta, os Estados Unidos são uma democracia e, portanto, admitem a autocrítica, diferente dos "países totalitários", como os que defendem críticos que acusam Hollywood de cosmopolitismo, ou seja, os críticos nacionalistas (*Correio da Manhã*, 7 de março de 1959). Refratada pela lógica do subcampo da crítica, a defesa de Hollywood era uma maneira de se opor à crítica de esquerda.

[15] Conhecido também como Código Hays (1930-1968), estabelecia um conjunto de proibições morais aos filmes produzidos nos Estados Unidos. Não era propriamente uma proibição legal, mas os filmes que o ofendiam, além de estarem sujeitos à censura, poderiam pagar multas e tinham a sua circulação restringida.

Além da dicotomia, bastante comum, aliás, entre artistas idealistas e produtores venais, Moniz Vianna operava com uma oposição entre arte e política. Ao comparar o estilo de Joseph L. Mankiewicz ao de Billy Wilder, Moniz atribui ao primeiro a ironia e o sarcasmo, enquanto o último seria incisivo e direto: "um fere, outro arranha" e "nenhum dos dois, felizmente, quer passar de artista a reformador, e a validez de suas obras nunca é enfraquecida pela demagogia" (VIANNA, 2004, p.100). Na leitura de Moniz Vianna, o cinema como arte autônoma seria portador de valores estéticos específicos e, dessa forma, não admitiria a interferência direta da política sem se degenerar em demagogia. Essa compreensão, bem como a sua ligação com o contexto ideológico interno, pode ser melhor compreendida através da maneira com que o crítico carioca recebeu os filmes do neorrealismo italiano. O que faremos no próximo tópico.

Em termos de avaliação fílmica, podemos observar em Moniz Vianna a vigência de uma grade axiológica cujos princípios são homólogos aos que estruturavam a narrativa do cinema clássico[16]. Assim, um dos aspectos mais valorizados pelo crítico do *Correio* é a "unidade". Sobre *Vidas amargas* (1955), de Elia Kazan, afirma que além do domínio da cor, que se insere na substância da obra, e do uso do cinemascope como instrumento de composição do espaço dramático que supera a condição de mero ornamento, o filme ainda traria a qualidade de toda a obra do diretor: "todos os elementos se fundem, nenhum se adianta ou se atrasa. A precisão é absoluta" (VIANNA, 2004, p.120). Já a maior qualidade de *Reinado do terror* (1958), de Joseph H. Lewis estaria "na sintonia de seus diversos setores" (VIANNA, 2004, p.207). Assim, quando o emprego de um recurso técnico parecesse não corresponder a uma demanda intrínseca do tema, reprovava-se no diretor certo exibicionismo formal. Para Moniz Vianna,

[16] Segundo David Bordwell, a estrutura narrativa do cinema clássico hollywoodiano apresenta em geral o conflito vivido por um personagem principal que vê a estabilidade do seu mundo perturbada e que, portanto, precisa lutar para restabelecê-la. Neste sentido, trata-se de uma estrutura tripartite (estabilidade – perturbação – restabelecimento ou não da situação inicial), individualmente centrada e claramente definida. O conflito inicial se desdobra em uma série de situações-problemas que se interconectam e esclarecem segundo uma lógica causal e contínua. Para tanto, a narração busca oferecer o maior grau de informação ao espectador (a não ser quando o gênero ou a trama exige algum grau de omissão, como o *thriller*). Evitar a ambiguidade é uma das principais regras do cinema clássico (BORDWELL, 2005). Já Leandro Mendonça afirma que Moniz Vianna aceita de forma acrítica a *doxa* estabelecida pelo modo de produção cinematográfico norte-americano (MENDONÇA, 2009,p.105).

seria o caso de *Hiroshima mon amour* (1959). Resnais, ao querer quebrar a rotina "das fórmulas cansadas" e das determinações dos gêneros cinematográficos, teria perdido o controle da técnica, "já num fanatismo, ou por obsessão, distendendo-a sob o impulso do exibicionismo. A técnica dispara, várias vezes, em *Hiroshima mon amour*" (VIANNA, 2004, p.198).

Outro aspecto valorizado por Moniz Vianna era o que o crítico chamava de "Personalidade" (BERNARDET, 1994, p.83) ou, em certas ocasiões, "gênio". Neste contexto, Moniz Vianna avalia positivamente os diretores que, a despeito das pressões comerciais, perseveram, mantém-se "fiéis a si mesmos". Depois de um longo período de quase inatividade ou trabalhando em condições restritivas, René Clair realizou *Esta noite é minha* (1952), um filme, diria Moniz Vianna, à sua maneira. Para ele *Esta noite é minha* deveria ser celebrado, não que fosse "uma genuína obra-prima", mas nele "René Clair volta a ser René Clair" (VIANNA, 2004, p.42). Já *A condessa descalça* (1954), de Josepf L. Mankiewicz, "não vale como um todo o que vale nos primeiros dois terços, nos dois terços em que Mankiewicz é essencialmente Mankiewicz" (VIANNA, 2004, p.100).

Para o crítico do *Correio da Manhã*, o maior desses indivíduos, por todo tempo, permaneceu sendo John Ford, secundado por Orson Welles, responsável pela revolução que originou uma nova fase do cinema com *Cidadão Kane*. De acordo com o crítico do *Correio*, Ford manteve em sua longeva carreira a maior virtude de um artista: fidelidade a si mesmo. Em *O sol brilha na imensidade* (1953), "Ford não se limita a explorar um tema que já havia explorado, como reitera a fidelidade do artista a si próprio. E ainda que se repetindo, se renova" (VIANNA, 2004, p.70), enquanto que em *Rastros de ódio*,

> não é só leal aos seus amigos, Ford é também fiel a si mesmo. Seu último filme está sempre a recordar os seus filmes anteriores. É temperamento, é gênio – e um dos elementos que explicam a sua grandeza, de que *The searchers* é apenas a manifestação mais recente (VIANNA, 2004, p.164).

Sendo a fidelidade a si mesmo condição do artista de personalidade, que um filme recém-lançado recorde outros do mesmo diretor não poderia levantar

críticas contra a possível falta de renovação ou criatividade. Pelo contrário, como para a *politique des auteurs*, a recorrência é característica do gênio[17].

Como vemos, a maior parte dos diretores de "personalidade" atuaram em Hollywood. Ainda em 1952, por exemplo, Moniz Vianna listou entre os maiores realizadores contemporâneos uma maioria de diretores que trabalharam ao menos uma parte da carreira no cinema norte-americano: Billy Wilder, John Huston, William Wyler, Alfred Hitchcock, William A. Wellman, Carol Reed, David Lean, John Ford, Joseph L. Mankiewicz, Marcel Carné e Jean Renoir (*Correio da Manhã,* 20 de junho de 1952).

O Neorrealismo visto por Moniz Vianna

Quando em 10 de janeiro de 1948 escreveu sobre *Roma, cidade aberta* (1945), Moniz Vianna elogiou o filme e, por conseguinte, Roberto Rossellini, quase sem restrição. O único defeito da fita seria circunstanciais faltas técnicas, no mais, sem grande importância. O filme ostentaria naturalidade e concisão que o fariam despido de todo artifício e efeito pré-concebido, sendo um testemunho "da vida trágica dos italianos atingidos pela guerra". Mesmo a postura antifascista do diretor representada pela personagem comunista, que sob tortura mantém "posse plena de consciência", suscita a admiração do crítico. Assim, o filme iria além de qualquer termo simplista porque "levanta a ideia da resistência à coação, à violência. Vai além porque prega o amor à liberdade. Vai além porque se lança contra os recursos fascistas e fascistoides ainda hoje tão encontradiços em todo mundo" (Correio da Manhã, 10 de janeiro de 1948, p. 11).

E mais, ainda argumentava que as situações cruas expostas por Rossellini, como a homossexualidade de um comandante alemão, o amor

[17] Não apenas John Ford merecia o elogio. Também Hitchcock: "E *Vertigo*, como acontece nas grandes obras dos artistas melhores, está sempre a recordar – ou a integrar – ideias de outros filmes de Hitchcock, sobretudo *Spellbound* (Quando Fala o Coração) e *Notorious* (Interlúdio), *Dial M for Murder*, *Rear Window*, *Rebecca*, *Shadow of a Doubt* (Sombra de uma Dúvida) e *To Catch a Thief* (Ladrão de Casaca). Às vezes é uma suspeita, quase sempre é um detalhe (psicológico ou dramático), mais raramente é a metade ou o terço de uma situação – com maior frequência é uma atmosfera. E é o estilo, todo, de um mestre" (*Correio da Manhã*,17 de março de 1959).

lésbico, o vício em cocaína e uma viúva grávida, seriam uma "temeridade" nos Estados Unidos e uma "impossibilidade" no Brasil, dado a "censura caótica, atrasada, como a brasileira, má discípula da americana, já tão entranhadamente idiota" (Correio da Manhã, 10 de janeiro de 1948, p. 11). Provavelmente, parte da crítica de esquerda, à época, concordaria com Moniz Vianna, mas o próprio Moniz Vianna anos mais tarde repudiaria esse tipo de "afetação" política.

Com efeito, desde a recepção de *Paisà* (1946), em abril de 1950, os termos se invertem. Em *Paisà*, para Moniz Vianna, Rossellini antes de ser um artista seria um jornalista e, pior, um jornalista limitado. Todo elogio anterior feito a *Roma, cidade aberta* agora quase se reduz ao poder do filme de chocar emocionalmente o espectador. Sendo que, em sua primeira crítica, ele disse que de *Roma, cidade aberta* se desprende "uma realidade clara, crua, nada chocante". (Correio da Manhã, 10 de janeiro de 1948, p. 11). Portanto, a fita passaria a valer sobretudo por um efeito externo. Já *Paisà* seria uma decepção:

> Rossellini não acusa o mínimo progresso em relação à "Roma, Cidade Aberta"; ao contrário, retrocede e cai num primitivismo lamentável. "Paisà" tem erros gravíssimos de ritmo e continuidade e os mesmos defeitos, no que tange à plástica, de outra fita italiana muito elogiada, "Sciuscià", de Vittorio De Sica (Correio da Manhã. Paisà, 16 de abril de 1950, p. 15).

Podemos, evidentemente, argumentar que as oscilações na recepção estética se submetem à ordem imponderável, porquanto subjetiva, do gosto. No entanto, partindo de Bourdieu, consideramos que o gosto, como qualquer outra propriedade social, existe, sobretudo, em relação (2009b., p.23-34). Assim, pensamos que um dos fatores importantes para a compreensão da mudança de postura foi o acirramento ideológico que a crítica de esquerda, em atuação mais incisiva na imprensa desde inícios da década de 1950, impôs ao campo cinematográfico. As teses defendidas na revista *Fundamentos* e, de lá, por críticos em alguns jornais diários, criavam uma dicotomia entre, de um lado, a crítica social, honesta e sadia e, de outro, a crítica formalista, degenerada e cosmopolita, que exigia uma clara tomada de posição, sem nuances ou conciliações, por parte dos críticos ocupados na imprensa[18].

[18] Segundo Arthur Autran, os próprios críticos à época se entediam como divididos em dois grupos, que poderiam remontar à oposição entre favoráveis ao cinema europeu ou a Hollywood,

Se "o real é relacional" (BOURDIEU, 2009b, p.28), tomemos rapidamente alguns textos de Alex Viany[19]. Para ele, a crítica no Brasil de inícios de 1950 estaria dividida em três grupos: os "desonestos", os "fósseis" e os "formalistas" (Viany, *Fundamentos*, fevereiro de 1952). Os desonestos seriam os que publicam notinhas anônimas a partir de folhetos de publicidade vindos dos Estados Unidos como se tratasse de livre opinião. Já fósseis fariam parte do grupo de estudiosos de cinema, se dedicariam à literatura especializada, frequentariam cineclubes, mas teriam parado no tempo. Para essa fração da crítica o cinema morreu desde que Al Johnson entoou o seu primeiro trinado soturno[20]. Esses, cultores do mudo, não valeriam nem mesmo a discussão. Seria perda de tempo. Já a outra parte de estudiosos do cinema, a dos "críticos formalistas", demandaria "máxima atenção", posto ser mais ativa e exercer "uma influência maléfica através dos jornais e de sua atuação nos cineclubes e cursos de cinema". Esse grupo de estetas teria seus correspondentes "entre os críticos de música, teatro, literatura e artes plásticas da chamada 'grande imprensa' de nosso mundo ocidental". Diferentes dos fósseis, eles admitiriam o cinema falado como um fenômeno estético legítimo, mas insistiriam

> no princípio superado – e superado há tantos séculos – da arte pela arte, condenando tudo que haja conteúdo humano e positivo, afirmando que a arte só deve servir à Arte [...] e lamentando cada passo que o cinema dá para diminuir o abismo que o separa do povo (VIANY, *Fundamentos*, fevereiro de 1952).

Viany, evidentemente, não reivindica quaisquer das posições anotadas acima. Ele busca assinalar uma nova posição:

> Ainda hoje, passados muitos anos, quase que podem ser contados nos dedos das mãos os críticos conscientes, que, reconhecendo a sua grande responsabilidade para com as plateias, sabem pesar com justeza as qualidades positivas e negativas de cada filme, julgando não somente seu valor

os favoráveis à preeminência do conteúdo ou da forma ou, mais diretamente, entre esquerda e direita (AUTRAN, 2003, p.105). Sobre as controvérsias entre a crítica e suas divisões internas ver também (BERNARDET, GALVÃO, 1983).

[19] Um dos principais nomes da crítica de esquerda do período, é visto como um dos antípodas de Moniz Vianna.

[20] Alex Viany se refere aqui ao *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), primeiro filme falado a ser exibido em circuito comercial.

> intrínseco como obra de arte, mas sobretudo seu impacto extrínseco como influência moral, social e política. Assim, bem raros são os críticos do nosso mundo ocidental que compreendem os seus deveres e trabalham, através do que escrevem e dizem, para o alevantamento do nível de apreciação artística das plateias (VIANY, fevereiro de 1952).

Vista por Viany, a responsabilidade do crítico excederia os limites de orientação para o consumo distintivo da arte. Mais que objeto estético, ao crítico, sendo ele consciente de suas responsabilidades, deveria interessar o papel do cinema como instrumento pedagógico e político. Nesta concepção o cinema é entendido prioritariamente como prática cognoscitiva e ideológica, a que caberia ao crítico mapear, julgar e denunciar. Quando Viany fala sobre a crítica e suas tarefas, portanto, é de outra instância de enunciação, que institui responsabilidades e pretensões distintas das que reivindicavam, por sua vez, Moniz Vianna[21].

Não é por acaso que a sua leitura de *Paisà* é quase o anverso da do crítico do *Correio*. Para Viany, a "falta de método" de Rossellini, "que tanto irrita os puristas do cinema", seria, na verdade, "um estilo revolucionário por devolver ao cinema um bom bocado de sua autenticidade perdida dentro dos estúdios". Desse modo, na maneira de trabalhar de Rossellini:

> não há preocupação de forma e plástica. O que há é um descaso propositado pelas composições arrumadinhas – sempre em benefício do conteúdo e da simplicidade. Rossellini é um primitivo convicto. Vê-se que conhece as leis básicas do cinema, das quais os cineastas mais ortodoxos não ousam separar-se, mesmo quando um efeito desejado só pode ser obtido através da desobediência às mesmas. No entanto, ele é como um pianista que depois de tocar por música durante muitos anos, resolve dedicar-se às improvisações atonais: para alguns, seu cinema pode parecer incorreto e incerto; para nós, é um excelente método de obtenção de um realismo talvez primário – mas concludente e convincente (VIANY, Correio da Manhã, 26 de fevereiro de 1950).

Ainda isento do dogmatismo stalinista, a valorização da primazia do conteúdo e do realismo não descartava nem a caracterização do estilo, nem a comparação com a arte de vanguarda, em geral vista pela crítica comunista da

[21] Sobre o conceito de instância de enunciação ver (MAINGUENEAU, 1997).

época como expressão do cosmopolitismo de uma burguesia pessimista (MORAES, 1994). As "leis básicas do cinema", que, aliás, serviam de fanal à crítica simbolicamente dominante em seus arrazoados cotidianos (unidade, continuidade rítmica, integração entre forma e conteúdo, coerência psicológica etc), são vistas aqui como risco ao desenvolvimento estético da arte cinematográfica. Em resposta, o "espontaneísmo" de Rossellini, aproximando o cinema da liberdade das experiências de vanguarda, é celebrado, já que implicaria renovação de uma arte prestes a se museificar devido às normas estabelecidas pelo cinema de estúdio.

Todo o elogio feito à *Paisà* por Viany tem como objetivo responder à acusação do crítico Robert Warshow que teria visto em alguns de seus episódios uma ironia barata. Para contrapô-lo, Viany resume os enredos das partes, inserindo comentários cujo objetivo é caracterizar o contexto que os tornaria autênticos. Assim, por exemplo, o caso em que o soldado negro americano e o menino que lhe rouba as botas se irmanam pelo reconhecimento de uma mesma situação de marginalidade teria raízes na história social dos Estados Unidos, país de formação escravocrata ainda submetido a leis segregacionistas que jamais receberia o soldado negro como herói de guerra, e da Itália, massacrada e pauperizada por anos de conflito. Portanto, argumenta Viany, não haveria ali qualquer ironia barata. Trata-se, para ele, da autenticidade da arte que encontra a vida. Nessa leitura, o aspecto social da fita assume importância para o balanço da sua validade como obra de arte que Moniz Vianna, ao menos em aparência, evitava.

Voltemos aos textos de Moniz Vianna. O seu deslocamento da posição de simpatizante para a de franco opositor de Rossellini se realiza quando ele define *Stromboli* (1950) como uma monstruosidade criada por um diretor cuja postura desde *Roma, cidade aberta* ou "tem sido a de um diletante que faz cinema sem conhecimento perceptível do assunto ou a de um indivíduo que teima em contrariar, por atitude, os princípios mais elementares da realização de um filme" (VIANNA, *Correio da Manhã*, 31 de agosto de 1950), acreditando que assim traria uma verdadeira renovação da arte cinematográfica. Moniz Vianna lamenta que até o momento a última hipótese tenha angariado apoio de

diversos críticos, como seria o caso de Alex Viany, embora ele não o cite expressamente.

O crítico do *Correio* questiona a adesão de parte da crítica à hipótese de que o neorrealismo de Rossellini seria um movimento de renovação porque é um dos que firmam a hipótese contrária: Rossellini seria apenas um ignorante das coisas mínimas de cinema. Mas trata *Stromboli*, cujo tema seria "o estudo convencional e tonto de uma mulher em conflito com o meio", como evidência incontestável da mediocridade do cineasta italiano, que até poderia ser visto como "líder de um movimento de considerável importância", mas que no momento já estaria "amplamente superado". Desse modo, só continuaria a admirar Rossellini a crítica mal-intencionada e irresponsável.

A "falta de método" reconhecida em Rossellini desde então vai servir de baliza à recepção dos filmes de outros diretores italianos, permitindo situá-los tanto em relação ao neorrealismo quanto em relação ao cinema como arte, tal como preconizada pelo crítico do *Correio da Manhã*. Já em 1949, quando comentava a obra de Alessandro Blasetti, a dicotomia se insinuava. Para o crítico, *Um dia na vida* (1946), de Blasetti, seria um filme muito mais denso e equilibrado que *Roma, cidade aberta*. A fita de Rossellini teria o mérito de ser sociologicamente mais profunda e áspera, mas como obra de arte seria menor que a do seu compatriota "por não saber Rossellini manter-se num plano cinematográfico elevado, talvez por desconhecimento da intimidade rítmica que condiciona tanto a beleza superficial de um filme como o seu conteúdo emocional" (VIANNA, *Correio da Manhã*., 19 de maio de 1949).

Moniz Vianna delimita, ao menos idealmente, aquilo que pertence ao cinema, que estaria ligado a aspectos formais responsáveis pelo "ritmo cinematográfico", e os aspectos episódicos a que atribui à "ideia". Assim, o filme de Rossellini seria "uma grande ideia que no cinema não se perdeu; porém, é mais uma ideia do que um filme. 'Um dia na vida' é, e não sei se estou sendo rígido, mais um filme que uma ideia" (Vianna, 19 de maio de 1949).

O entendimento de que o neorrealismo seria parte de uma estética "displicente" do ponto de vista da composição aparece também na crítica de *Sciuscià* (Vittorio De Sica, *Vítimas da tormenta*, 1946). Acreditando que ao

realismo conviria uma forma excessivamente simples, Vittorio de Sica construiu um filme cujo "lado plástico" teria como principal característica a "vulgaridade".

> De Sica não escolhe o melhor ângulo, não compõe o quadro, tampouco acelera ou diminui o 'montage'. [...] A sua câmera é uma testemunha sem muita imaginação; reproduz e divulga o que presenciou ou 'viu contar' – não interpreta artisticamente o fato sociológico e, desta maneira, não cria irrecusavelmente o fato cinematográfico (Correio da Manhã, 30 de julho de 1949, p. 13).

Nesse sentido, também De Sica é acusado de menosprezar a composição artística em favor de um realismo fotográfico que permaneceria no plano estético sem nenhum valor.

É também neste momento que a defesa do neorrealismo passa a ser compreendida como crítica ao cinema de Hollywood. Segundo Moniz Vianna, *Sciuscià* seria uma obra falha e o entusiasmo que ela despertava não teria outra razão senão a oposição feita por parte da crítica ao cinema norte-americano, "reputado ilógico e preconcebidamente falso" ao que, em contraposição, o cinema italiano do pós-guerra seria visto como "verdadeiro cinema, cinema honesto e puro" (Correio da Manhã, 1 setembro de 1949, p.15). Trata-se, então, da "apologia do cinema mal feito, sem planejamento (e quem sabe se sem cenário?), não raro nascido ilegitimamente" (Correio da Manhã, 1 de setembro de 1949, p. 15).

Novamente em comentário sobre um filme de Blasetti, agora em 1954, portanto, em um momento de forte polarização ideológica devido à atuação mais incisiva da crítica de esquerda, que, inclusive, passava à produção inspirada na cinematografia italiana, o neorrealismo foi acusado pelo crítico do *Correio da Manhã* de "invadir" o cinema italiano e ali introduzir o tumulto e a subversão de valores, a que *Prima Communione* (Alessandro Blasetti, *Primeira Comunhão*, 1950) seria uma resposta (Vianna, 22 de maio de 1954). Blasetti teria mantido a sua dignidade porque se recusou a integrar o neorrealismo, naquela altura desfalcado, segundo Moniz Vianna, dos seus principais nomes (Rossellini, De Sica, Visconti) e entregue ou à demagogia ou à incapacidade criadora dos "Lizzanis", dos "Pletrangellis", dos "Zampas", dos "Germis" e de muitos outros (*Correio da Manhã*, 22 de maio de 1954).

A alternativa entre demagogia e incapacidade criadora é sintomática da maneira como Moniz Vianna comentava os filmes posicionados à esquerda. Gosta, por exemplo, de *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948), mas não deixa de assinalar que o filme cresce e ganha espontaneidade apenas quando "o diretor se esquece ou se vê na impossibilidade de submeter os incidentes a um processo de crítica social previamente planejado" (20 de outubro de 1950), enquanto *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952) carregaria demais nas tintas, transformando todos os personagens em seres moralmente repugnantes, à exceção de uma menina grávida, como se o mundo todo quisesse empurrar o velho aposentado contra a parede. Quando, portanto, De Sica pretendeu comover a plateia, ela já estaria cansada e deprimida, sem condições de anuir à intenção do diretor (VIANNA, 2004, p.37-39). Nesse sentido, mesmo De Sica, realizador que ele admira, incorreria no equívoco de forçar o conteúdo contra a naturalidade da história, ameaçando cair em mera demagogia. Já Nicholas Ray mereceria elogios. Em *Juventude transviada* (1955), ainda que ele identifique na negligência familiar a origem da "delinquência juvenil",

> o filme não derrama uma mensagem, Ray não é Cayette (ou Moguy), e *Rebel without a cause*, porque Ray é essencialmente um artista, não faz sociologia de bolso: a interpretação que dá ao problema é sempre menos sociológica que poética (*Correio da Manhã*, 5 de outubro de 1956, p.13).

E se ainda há os que negam a Ray lugar de destaque são os que, em contrapartida, reconhecem "indebitamente" qualidades excepcionais nos "medíocres fazedores de 'neo-realismos'" (*Correio da Manhã*, 5 de outubro de 1956, p.13). Neste caso, a oposição entre estética e política foi transmutada na dicotomia entre poética e sociologia.

Em crítica do filme de Federico Fellini, *A estrada da vida*, a posição de Moniz Vianna diante do neorrealismo está totalmente definida. De começo, afirma ser Fellini o grande diretor que há anos esperava o cinema italiano e que apenas os "desavisados" ainda o colocavam entre os realizadores do neorrealismo. De comum, comenta ironicamente, as fitas também eram faladas em italiano (inclusive, dubladas) e filmadas em ambientes reais e pobres, mas

"Fellini repele a 'mensagem', a que se agarram os adeptos do 'neorrealismo socialista'" (Correio da Manhã, 10 de fevereiro de 1957, p. 15).

A adjetivação do neorrealismo como socialista em 1957 não trai um equívoco em relação a um movimento ainda desconhecido. Naquela altura os seus principais filmes eram já conhecidos pela crítica brasileira. Com efeito, a imbricação entre neorrealismo e socialismo revela a superposição entre estética e política que permeia os textos de Vianna nos anos 1950, enquanto a recusa da "mensagem" desvela a crítica latente aos filmes engajados que, mesmo quando bem-sucedidos, arriscariam demagogicamente sacrificar a arte em nome da política.

De acordo com Vianna, mesmo que a narrativa de *A estrada da vida* seja espontânea, Fellini não teria abdicado do mais rigoroso planejamento, por isso ele não deveria ser incluído entre os cineastas que

> vão para o meio da rua confiando no acaso – e nos transeuntes. Fellini vai também para a rua, para a praça, para o botequim – sem, no entanto, permitir uma frase solta ou um gesto perdido em *La Strada*. E os seus personagens estão dentro de verdadeiros atores, e não ao sabor da possível vocação (nunca suficiente para compensar a falta de experiência) de um amador que, por ser um ciclista, por exemplo, é posto no papel de um ciclista. É porque Fellini sabe dirigir atores... (Correio da Manhã, 10 de fevereiro de 1957, p. 15).

Evidentemente, as principais contendas da crítica não são diretamente políticas; são, fundamentalmente, estéticas. Seria um equívoco reduzirmos uma esfera à outra. Assim, Moniz Vianna identifica em Rossellini especificamente, mas, por extensão, em grande parte do neorrealismo, a apologia de um cinema tecnicamente descuidado, presente, por exemplo, na integração de atores não profissionais e na filmagem direta, que se contrapõe aos valores tradicionais de unidade e cadência rítmica considerados centrais para a crítica dominante, que os pensa no quadro do cinema clássico.

Para Moniz, sendo expressão, a arte supõe um esforço de composição interna, responsável por condicionar o ritmo fílmico ao seu rendimento ideal. A reação de Moniz Vianna, portanto, é uma forma de preservar a sua posição (dominante) no subcampo da crítica contra os defensores do neorrealismo, já que o movimento italiano se construiu em oposição à concepção do cinema

clássico que estruturava a grade de valores com que desde sua estreia ele mediu os filmes do presente e do passado.

Por outro lado, considerando o forte caráter político do neorrealismo, Moniz Vianna reivindicava a autonomia da arte em defesa de sua posição. No entanto, diferente do caso francês descrito por Bourdieu (2008b), em que a tomada de posição em favor da "arte pela arte" feita por romancistas como Gustave Flaubert pretendia recusar ao mesmo tempo a "arte social" e a "arte burguesa", no cinema, à falta de uma posição relativamente autônoma, dado seu caráter industrial, o argumento servia à defesa de posições conservadoras contra movimentos que, ao final, estavam promovendo uma renovação de repertório formal e político. Afinal, o cinema norte-americano dos anos 1950, como o de sempre, está longe de recusar a "mensagem".

O neorrealismo, assim, foi acusado por ele de infringir princípios artísticos básicos. No entanto, esta crítica ao mesmo tempo refratava uma condenação à tomada de posição à esquerda presente na maior parte dos seus realizadores e simpatizantes, inclusive entre a crítica e os realizadores brasileiros. O que corresponde ao esquema proposto por Gisèle Sapiro quando afirma que

> quanto mais o crítico ocupa a posição dominante, mais ele tende a adotar um discurso acadêmico eufemístico e despolitizado – na forma -, de acordo com as regras de conveniência do debate intelectual. Por outro lado, quanto mais ele ocupa uma posição dominada, mais seu discurso tende a se politizar e a denunciar o conformismo e o academicismo dos pontos de vista dominantes (SAPIRO, 2019, p.115).

Enfim, estética e política não são dimensões meramente contrapostas. Na prática, mesmo para um crítico como Moniz Vianna, que buscou definir fronteiras rígidas entre elas, essas dimensões se relacionam. Derivam afinal de um mesmo *habitus* como princípio gerador de disposições sociais e se inscrevem no espaço dos possíveis dos campos culturais (no nosso caso, Hollywood X Neorrealismo; forma X conteúdo; ideal X realidade). Afinal, como nos diz Bourdieu, "não há luta a propósito da arte cujo pretexto não seja, também, a imposição de uma arte de viver, a transmutação de determinada maneira arbitrária de viver em maneira legítima de existir" (2008a, p.57).

Considerações finais

Tomando o exemplo de *Anhembi*, Bernardet afirma que a crítica inicialmente recebeu o neorrealismo interessada sobretudo no drama do homem. Sob um diluído humanismo, sua atitude diante do cinema italiano do pós-guerra permaneceu contemplativa, estetizante. Não a teria interessado, por exemplo, as razões políticas do movimento ou mesmo suas lições de produção. Apenas com os que então se preparavam para lançar seus primeiros filmes – Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Walter George Durst – o neorrealismo deixaria de ser um humanismo estetizante e distanciador para se transformar em exemplo de cinema possível (BERNARDET, 2009, p.265). Já para Mariarosaria Fabris, o neorrealismo entusiasmou a burguesia progressista brasileira até o momento em que ficou evidente o seu caráter de denúncia social (FABRIS, 1994, p. 57). Por sua vez, nossa pesquisa indica que ao menos parte da crítica simbolicamente dominante, como Moniz Vianna, criticou o neorrealismo enquanto princípio estético já na recepção de seus primeiros filmes. Para essa fração da crítica, afinal, não apenas a ética neorrealista era disruptiva, também a sua estética colocava em questão toda uma forma de ver e se relacionar com o cinema.

Referências

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955).** 327f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós Graduação em Ciência da Comunicação. São Paulo, 2008.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany: crítico e historiador.** – São Paulo: Perspectivas. Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia. Invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944-1968.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARBOSA, Neusa. **Rodolfo Nanni: um realizador persistente.** Coleção aplauso cinema Brasil. São Paulo: Cultura, fundação padre Anchieta; Imprensa oficial, 2004.

BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. In: **O cinema**. *Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro).** São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. in: **Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional.** Organizador Fernão Pessoa Ramos. Vol. ii. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

BOURDIEU, Pierre. ***A distinção, crítica social do julgamento*.** Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008a.

_____. **As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Economia das trocas simbólicas** – São Paulo: Perspectiva, 2009a.

_____. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal). 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009b.

CATANI, Afrânio Mendes. **Anhembi: uma revista de Cultura.** *Estudos Socine de cinema*, II – III. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. **A revista fundamentos e a crítica de cinema**. *Estudos Socine de cinema*, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **O romance do gato preto: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro.** *Estudos de cinema e audiovisual, SOCINE*. Ano VIII, São Paulo, 2012.

_____. ***Vinicius de Moraes, crítico de cinema*.** São Paulo: Perspectivas, 1984.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **Vendo e revendo o neorrealismo: uma reflexão sobre as ideias de Jean-Claude-Bernardet**. *Estudos Socine de cinema*. ano IV – São Paulo: editora Panorama, 2003.

GOMES, P. E. S. Contribuição de Moniz Vianna. in: **Crítica de cinema no suplemento literário.** volume II – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. Veteranos num catálogo. in: **Crítica de cinema no suplemento literário.** volume II – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora.** São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever; a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro da década de 1950. **Revista brasileira de história.** São Paulo, v. 28, nº55, p. 19-40- 2008.

MAINGUENEAU. Dominique. **Novas tendências em Análise do discurso.** Campinas: Martins Fontes, 1997.

MANTON, Karl. *Habitus*. in: **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

MENDONÇA, Leandro José Luiz Riodades de. **A crítica de cinema em Moniz Vianna**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à Brasileira: Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-45).** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53).** Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **Na Cinelândia paulistana.** Organização, introdução e notas Nanci. São Paulo: editora perspectiva, 2002.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. **Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de verdade.** / Organização Flora Cristina Bender e Ilka Bruhilde Laurito. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da literatura.** Belo Horizonte, MG: Moinhos; Contrafios, 2019.

SILVA, Fernando Teixeira da. SANTANA, Marco Aurélio. O equilibrista e a política: o "Partido da Classe Operária" (PCB) na democratização (1945-1964). In: **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964).** Organizadores: Jorge Ferreira, Daniel Aarão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SOUZA, José Inácio de Melo. **A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945.** São Paulo: mnemocine, 2017.

_____. **Paulo Emílio no Paraíso.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

STAIGER, Janet. **Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema.** Princeton, New Jersey:1992.

VIANNA, Antonio Moniz. **Um filme por dia: crítica de choque** *(1946-73)*. Organização Ruy Castro; pesquisa editorial Eduardo Moniz Vianna. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos: Revista de cultura moderna.** ano iv, nº25, São Paulo, fevereiro de 1952, p.27-29.

Correio da Manhã

VIANNA, Moniz. Alessandro Blasetti. **Correio da Manhã**. 19 de maio de 1949, p. 17.

VIANNA, Moniz. A montanha dos sete abutres. Billy Wilder. **Correio da Manhã**, 20 de junho de 1952. p.9.

VIANNA, Moniz. Juventude Transviada. **Correio da Manhã**, 5 de outubro de 1956, p. 13.

VIANNA, Moniz. Ladrões de bicicletas. **Correio da Manhã**, 20 de outubro de 1950, p. 11.

VIANNA, Moniz. Na estrada da vida. **Correio da Manhã**, 10 de fevereiro de 1957, p. 15.

VIANNA, Moniz. Paisà, **Correio da Manhã**, 16 de abril de 1950, p. 15.

VIANNA, Moniz. Roma, cidade aberta. **Correio da Manhã**, 10 de janeiro de 1948, p.11.

VIANNA, Moniz. Stromboli. **Correio da Manhã**. 31 de agosto de 1950, p. 9

VIANNA, Moniz. Sua majestade, o sr. Carloni (Prima Communione). **Correio da Manhã**, 22 de maio de 1954, p. 11.

VIANNA, Moniz. USA: Cinema de autocrítica. **Correio da Manhã**, 7 de março de 1959.

VIANNA, Moniz. Vertigo. **Correio da Manhã**, 17 de março de 1959.

VIANNA, Moniz. Vítimas da tormenta. **Correio da Manhã**, 30 de julho de 1949, p. 13.

VIANY, Alex. Rossellini, cronista de guerra. **Correio da Manhã**, *Suplemento de literatura e artes*. 26 de fevereiro de 1950, p.2-10.

Recebido em Abril de 2021
Aprovado em Maio de 2021