

# Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar

por Arthur Aufran

A crítica cinematográfica brasileira foi particularmente rica na década de 50. Tal afirmação pode ser aferida pela atuação de nomes como Alex Viany, Moniz Vianna, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Paulo Emílio Salles Gomes, B. J. Duarte, Almeida Salles, P. F. Gastal, Walter da Silveira, Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão, entre outros. Uma questão que serviu para unir esse campo, extremamente díspar do ponto de vista político e estético, era a consciência a respeito da necessidade de se modernizar entre nós o pensamento sobre cinema. Daí a leitura, discussão e divulgação de autores como Guido Aristarco, Umberto Barbaro, André Bazin, François Truffaut, Georges Sadoul, Henri Agel, Béla Balázs, John Howard Lawson, Jay Leyda, Paul Rotha e outros. Tratava-se de uma das tantas tentativas de atualização sempre presentes na cultura nacional.

A aplicação das idéias do italiano Guido Aristarco (1918-1996) por Alex Viany (1918-1992), ambos destacados irradiadores do pensamento cinematográfico de viés marxista, é um meio de elucidar o pensamento crítico nos anos 50. Para Viany, que desde o seu ingresso no Partido

Comunista Brasileiro (PCB), em 1951, seguia de maneira ortodoxa o realismo socialista zhdanovista – a orientação stalinista no campo artístico –, a recepção da obra de Aristarco significou a possibilidade teórica de abertura em direção às outras formas do realismo. De fundamental importância nesse sentido foi a leitura da *Storia delle Teoriche del Film*, publicada na Itália em 1951. O crítico brasileiro certamente leu o livro até junho de 1953, pois nessa época escreveu ao seu confrade tentando editar o trabalho em português (VIANY, 1983).

Segundo Francesco Casetti, a obra de Guido Aristarco foi influenciada pela estética de Georg Lukács e de Antonio Gramsci. Especificamente em relação ao cinema, Casetti define as posições de Aristarco como opostas às de Cesare Zavattini. “Assim mesmo é possível definir, no centro desse repertório de intervenções, um núcleo de reflexão: à idéia de um confronto





direto entre o cinema e a realidade [perspectiva de Zavattini] opõe-se a de uma relação muito mais complexa [perspectiva de Guido Aristarco]; à idéia de uma orientação inata do cinema para a vida opõe-se a idéia de que esta predisposição deve de uma certa forma ser cultivada e dirigida; à idéia de uma conquista do real fora de qualquer fórmula preestabelecida opõe-se a idéia de que, narrando o mundo, o cinema possa e deva pôr-se a mercê das experiências já realizadas pela literatura” (CASETTI, 1991, p. 75).

A *História das teorias do cinema* (ARISTARCO, 1961a; 1961b) comenta e critica as teorias de Leon Moussinac, Dziga Vertov, Béla Balázs, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Paul Rotha, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini etc. Partindo do entendimento de que os problemas da teoria cinematográfica devem ligar-se aos problemas da estética em geral – e, portanto, que o verdadeiro problema é saber qual a estética realmente válida, se a idealista ou a materialista-dialética (ARISTARCO, 1961a, p. 97-98; 1961b, p. 214) –, as preocupações de Aristarco, com relação às teorias analisadas, podem ser condensadas assim: “Hoje o cinema precisa, mais do que de ensaios que demonstrem a sua natureza antinaturalista e portanto artística (campo já validamente explorado), de profundas análises sobre os novos aspectos estéticos particulares que vai apresentando, ou de mais estudos monográficos sobre alguns dos seus meios expressivos, naturalmente considerados no âmbito de uma visão geral dos problemas” (ARISTARCO, 1961b, p. 172).

Os ensaios que demonstravam o

antinaturalismo do cinema eram caracterizados por defender a montagem como base do específico filmico e o predomínio da imagem sobre o som, tendo cumprido sua função na luta pela afirmação da nova arte. Acontece que, para Aristarco, esse momento já havia passado, sendo necessário recolocar a discussão teórica sobre cinema em novos padrões, pois os antigos não davam conta dos filmes contemporâneos.

Significativamente o último capítulo do livro intitula-se “Crise duma teoria e urgência da revisão”. Afirma-se que a montagem não é específica do cinema, podendo ser encontrada na literatura, na música e até no teatro; o som pode ter em alguns casos uma função central na arte cinematográfica; a falta de cortes não pode ser identificada com falta de valor artístico, e a cor pode também exercer uma função central no filme. “Dizer, como acontece ainda muitas vezes, que filmes ou seqüências de filmes são ‘cinematograficamente’ belos, magistrais, sugestivos e assim por diante, enumerando adjetivos, não significa nada ou significa bem pouco: em qualquer caso não constitui juízo crítico mas, quando muito, crítica exclamativa, isto é, pseudocrítica. Filmes ou seqüências de filmes chamados cinematograficamente belos, magistrais, sugestivos etc., encontrarão os seus valores determinantes, as suas íntimas justificações, quando empregados com função psicológica, espiritual, temática, admitindo que tais filmes e tais seqüências contenham uma psicologia, um tema, um conteúdo: elementos necessários para a obra que pretenda ser arte. E é tarefa do crítico e do ensaísta sondar, especificar, encontrar as razões profundas que induziram o realizador a empregar este ou aquele método de trabalho, este ou aquele meio expressivo, esta ou aquela estrutura. Tudo isso só é possível se inserirmos

o cinema nos problemas da arte, da vida, da história, da cultura” (ARISTARCO, 1961b, p. 225-226).

Guido Aristarco reconhece a importância do “conteúdo” e até sua primazia, mas, ao contrário do *zhdanovismo*, não o coloca como único elemento para a realização cinematográfica. O crítico precisa atinar para os “meios expressivos” utilizados no filme em função do conteúdo, e, à luz de informações históricas e culturais gerais, dialogar efetivamente com as obras.

Os ecos das propostas de Aristarco foram sentidos mais claramente no Brasil em 1954, quando se publicou o artigo “A revisão do método crítico”, de Cyro Siqueira, na *Revista de Cinema* (SIQUEIRA, 1954). Dois meses depois, Alex Viany publicou no mesmo periódico “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico” (VIANY, 1954).

Inicialmente Alex Viany destacou o nome de Guido Aristarco nas discussões em torno da revisão do método crítico, que na Europa já aconteciam havia alguns anos. Tal revisão seria necessária devido aos avanços técnicos do cinema como o som, a cor etc., e também para explicar novas experiências estéticas cinematográficas. O autor ainda analisou a situação da crítica brasileira, a seu ver muito “espontaneísta” e sem estudo, havendo poucos críticos preocupados com a questão – cita como exceções Salvyano Cavalcanti de Paiva, Décio Vieira Ottoni, Walter da Silveira, Alberto Shatovsky e Cyro Siqueira.

Viany, baseado em Guido Aristarco, entende o seguinte da proposta de revisão

crítica: “Trata-se, penso eu, de facilitar-lhe [à crítica] o acompanhamento da evolução estética do cinema, de alertá-la para as possibilidades artísticas que se abrem ao cinema com a descoberta de novos processos mecânicos e com a enunciação de questões estéticas subordinadas a doutrinas filosóficas e políticas”.

Tencionando provar que a estética subordina-se à filosofia e à política, Viany



argumenta: “Existirá, em verdade, uma completa liberdade individual, tal como querem apregoar, com tão fracos argumentos, os apóstolos da livre iniciativa? Ou seremos receptores e refletores de idéias, que aceitamos ou recusamos, esquecemos ou desenvolvemos, segundo os interesses da classe a que pertencemos, num determinado momento e em determinadas circunstâncias históricas?”

O crítico brasileiro, ao defender que

as “doutrinas filosóficas e políticas” devem subordinar a compreensão estética, está remetendo, de forma um tanto redutora, à oposição que Guido Aristarco classifica como fundamental entre a estética baseada na filosofia idealista e a estética baseada no materialismo dialético. Essa redução deve-se ao stalinismo, ainda um referencial forte, sendo Mark Rosental e sua obra *O método dialético marxista* utilizados amplamente por

Viany como base teórica (ROSENTAL, 1951, p. 11).

Alex Viany pressupõe a obra de arte como “reflexo” da classe, da época e do país aos quais pertence o artista. Este último pode ser classificado em duas categorias no mundo capitalista: o artista consciente – ou seja, que defende abertamente idéias de direita ou de esquerda – e o artista inconsciente – que acredita fazer arte pura. O autor reconhece a possibilidade da existência de artistas capazes de transmitir questões “populares”, sem nelas “penetrar”, ou seja, sem estar “conscientes” de tais questões. Porém, tais casos seriam raros, pois o artista, ao interessar-se pelos problemas do povo, tenderia a tornar-se consciente.

Centrando-se nas contribuições do realismo socialista, Alex Viany aborda a questão da relação entre forma e conteúdo, declarando que no cinema o segundo predomina sobre a primeira, citando o crítico soviético V. Tchérnim para comprovar sua teoria. Porém, demonstrando a desestruturação das idéias *zhdanovistas* e, conseqüentemente, stalinistas, considera: “Da mesma maneira, os adeptos do realismo socialista, estou certo, saberão encontrar um

equilíbrio que permita a valorização do conteúdo, sem o sacrifício da forma – mesmo porque o conteúdo, por mais valores humanos que contenha, pode ser escondido, dispersado ou prejudicado através da aplicação de uma forma deficiente ou inadequada”.

Não se sabe como será o equilíbrio entre forma e conteúdo, no qual o último predomina. Mas deixa-se aberta a possibilidade de que existam múltiplas soluções, dependendo de cada realidade nacional. Posso afirmar isso porque o crítico dá grande destaque ao fato de poucos meses antes ter visto o filme *A moça dos cabelos brancos*, um dos primeiros realizados pela China comunista. “Apesar da boa vontade com que o assistia, estranhei a princípio o método de narrativa, a interpretação dos artistas, e mesmo o que me parecia um certo primarismo na história. Entretanto, com o desenrolar da aventura, comecei a me interessar pela sorte da heroína, e fiquei a pensar como o filme ganharia se visto com uma platéia chinesa”.

O crítico explica que o cinema nos países socialistas está subordinado a um programa de educação coletiva, e como na China a grande massa não tem ainda condições culturais para entender filmes mais complexos, é necessário que as suas produções sejam facilmente compreensíveis. Isso justifica o “primarismo na história”. Por outro lado, na União Soviética e em outros países socialistas, assevera o autor, já era possível a exposição de histórias mais desenvolvidas.

E nos países capitalistas, entre eles o Brasil, como seria possível a busca do equilíbrio entre conteúdo e forma, já que neles o lucro rege a produção cinematográfica? A responsabilidade recairia sobre os cineastas conscientes de esquerda, cujo dever era tentar

fazer filmes com finalidade educativa e/ou cultural; contudo, Viany não se aprofunda nos impasses inscritos nessa solução. Também não há discussão sobre qual o “equilíbrio” entre conteúdo e forma aplicável ao caso brasileiro especificamente.

\* \* \*

Em relação à discussão sobre a produção brasileira, a influência de Guido Aristarco far-se-á sentir três anos depois da publicação do artigo “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico”, quando da estréia de *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) (VIANY, 1957). Nesse interregno, mais precisamente em 1956, deve-se recordar, houve a apresentação do relatório Krushev no XX Congresso do PCUS denunciando os crimes de Stálin e acarretando a renegação do stalinismo, o que levou o PCB a aproximar-se cada vez mais da frente nacionalista, anteriormente taxada de “burguesa” (RUBIM, 1986, p. 68-69, 327).

Mesmo classificando o filme de “sério”, Alex Viany julga-o friamente como um “recuo” quando comparado a *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955)<sup>1</sup>. O crítico entendeu que, devido ao título, a ambientação de *Rio, zona norte* deveria dar-se no subúrbio carioca e não no morro, pois esse seria um “fenômeno urbano”. Viany também criticou o fato de o personagem principal ser sambista, enquanto o “herói típico” do subúrbio deveria ser



<sup>1</sup> A recepção negativa de *Rio, zona norte* não se restringiu a Alex Viany: a crítica em peso na época teve a mesma posição (cf. SALEM, 1987, p. 135-136; FABRIS, 1994, p. 151-152).

operário, comerciário, pequeno funcionário ou comerciante.

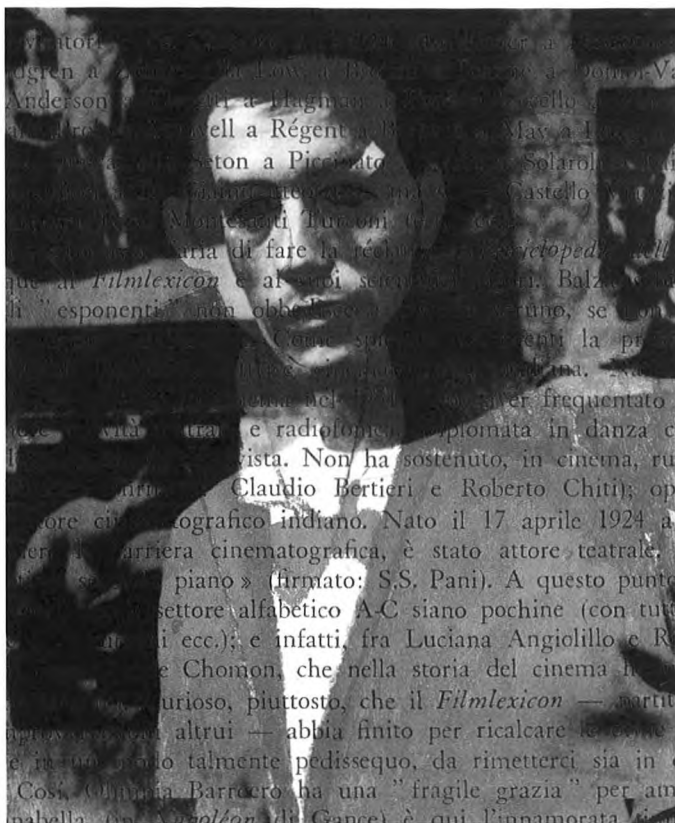
A questão do “típico” é central na estética de Georg Lukács e chegou a Viany através de Guido Aristarco, então crítico da revista milanesa *Cinema Nuovo*. O teórico húngaro define a categoria do “típico” da seguinte forma: “Sabemos que a figura típica não é banal (a não ser excepcionalmente, em casos extremos), nem excêntrica (embora escape, na maior parte das vezes, aos quadros da vida cotidiana). Para que ela seja típica, é preciso que os fatores que determinam a essência mais íntima da sua personalidade pertençam objetivamente a uma das tendências importantes que condicionam a evolução social” (LUKÁCS, 1969, p. 181).

E Guido Aristarco segue de perto essa definição, ao afirmar sua predileção pelos personagens dos filmes de Luchino Visconti. “Jamais renunciando à imaginação, neste sentido, Visconti criou personagens que tendem ao típico, a uma dimensão realista do excepcional, não da média: seus personagens são todos vencidos, humilhados, mas não ofendidos, eles tomam consciência e à sua maneira se transformam em vencedores: Gino, Notoni, Maria Cecconi, Mahler” (ARIS-TARCO, 1958b).

Ora, já em Viany está implícito que o mediano, o comum, definem o “típico”, justamente o condenado por Lukács e Aristarco.

Voltando à análise de *Rio, zona norte*, nada escapa: a partitura musical, o ritmo e até a fotografia são vistos negativamente.

Mesmo quando Nelson Pereira dos Santos tenta seguir os preceitos zavattinianos, demorando-se nas pessoas, na seqüência da festa na casa do vendeiro, não obtém bom resultado. Finalizando, a apresentação dos personagens burgueses, interpretados por Paulo Goulart e Maria Peter, é classificada como “sub-intelectualóide”.



Em contraposição a *Rio, zona norte*, Alex Viany analisa *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) (VIANY, 1958): “Enquanto Nelson Pereira dos Santos, em *Rio, zona norte*, mostrou haver decorado mas não assimilado as lições do neo-realismo zavattiniano, este outro Santos, com espantosa segurança, dá uma demonstração prática de

aculturação brasileira dos preceitos neo-realistas. Não se vê em *O grande momento* os tropeções de outras tentativas de crônica realística urbana, como aquelas de Nelson Pereira dos Santos ou *Agulha no palheiro*, de Alex Viany: Roberto Santos limpa o caminho de detritos e vai em frente”.

Se *Rio, zona norte* aplicava mecanicamente o neo-realismo, já *O grande momento* “aculturava-o” para o cinema nacional. Ou seja, não se tratava apenas de utilizar procedimentos técnicos-estéticos-temáticos já cristalizados no movimento italiano: era necessário repensá-los para utilizá-los “brasileiramente”.

Após listar as várias influências nas quais Roberto Santos teria se inspirado – Zavattini, Sérgio Amidei, Giuseppe de Santis, Paddy Chayefsky, René Clair e até Mack Sennett –, sentencia: “O mais equilibrado filme de estréia que conheço, em toda a minha experiência de cinema brasileiro, *O grande momento* capta admiravelmente – brasileiroamente – a humanidade do Brás”.

Enquanto *Rio, zona norte* não apresentou corretamente o subúrbio do Rio de Janeiro, no filme de Roberto Santos o Brás estava descrito. Ou seja, um mesmo

princípio embasa ambas as críticas: a descrição adequada de determinada região.

Mesmo sendo coerente com o seu pensamento nacionalista ao exigir a “assimilação” do neo-realismo – pois, se isso não fosse feito, não se chegaria ao realismo brasileiro –, Alex Viany nesse momento reduz a questão. Ainda quando de modo sensível

percebe a força de uma seqüência como a do último passeio do personagem interpretado por Gianfrancesco Guarnieri com a sua bicicleta, insiste na importância da caracterização do Brás. O realismo passa a derivar da descrição correta de um espaço real. Aí novamente há uma compreensão bem distante das intenções de Guido Aristarco.

No célebre texto “Narrar ou descrever?”, Georg Lukács identifica a narração como o procedimento-chave para alcançar o realismo – representado por Honoré de Balzac –, enquanto a descrição seria característica do naturalismo – representado por Émile Zola. E o teórico marxista diferencia os dois procedimentos: “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1965, p. 62). Esse nivelamento empobrece o significado das coisas, pois não se realça o que é verdadeiramente importante para a compreensão de determinada realidade.

Levando tais considerações para o cinema, Guido Aristarco identifica em Visconti o correlato de Balzac, enquanto a dupla De Sica-Zavattini aproximar-se-ia de Zola (ARISTARCO, 1958a).

Ora, ao invés disso, Alex Viany insiste na descrição como elemento fundamental para a sua concepção de realismo. Para completar, não há reticências da sua parte em relação ao cinema de De Sica-Zavattini, e vimos o quanto a estética defendida por Zavattini é oposta à de Guido Aristarco.

Alex Viany parece

querer harmonizar as duas propostas, e isso, aliado ao fato de o crítico não ter lido naquela época Lukács<sup>2</sup>, acaba diluindo os conceitos e tornando-os confusos – o “típico” é interpretado como mediano, a descrição torna-se característica-chave do realismo e por aí vai. A salada é negativa acima de tudo por não permitir uma acuidade analítica maior em relação aos filmes.

Configura-se em todo este *imbroglio* um caso das “idéias fora do lugar”, conforme a conhecida expressão de Roberto Schwarz. É sabido que o autor referia-se ao quadro de idéias liberais do Brasil do século XIX convivendo com o regime escravocrata, tornando a “vida ideológica” totalmente apartada da “relação produtiva fundamental”. Tal desencontro não se esgotou historicamente aí, pois: “Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio” (SCHWARZ, 1973).

Faz-se necessário aprofundar a análise da confusão, talvez inevitável, empreendida por Alex Viany. Quando me refiro a uma certa inevitabilidade, penso no fato de que a produção italiana possuía efetivamente realizadores cujas características estilísticas permitiam o encaixe nas categorias prescritas por Lukács e adaptadas para a teoria cinematográfica por Guido Aristarco. Mas e no Brasil daquele momento, quem seria o correspondente a Luchino Visconti? Não havia. Viany certamente percebeu o problema e daí para começar a mudar os conceitos defendidos arduamente pelo crítico italiano foi um pulo. Em tal mudança buscou forçar correspondências entre a teoria e os

<sup>2</sup> Celso Frederico afirma que a introdução de Lukács no Brasil deu-se de maneira efetiva a partir de 1959, com a publicação de um ensaio sobre o autor e a tradução do seu primeiro texto em português. No ano seguinte Nelson Werneck Sodré, na nova edição da História da literatura brasileira, utilizou teorias do pensador húngaro (cf. FREDERICO, 1995, p. 184-186).



estilos dos realizadores brasileiros, numa verdadeira “aclimatação”, cujo resultado no caso específico foi o seu desfibramento.

Hipoteticamente, Alex Viany bem poderia ater-se fielmente às idéias de Aristarco, bastando para tanto rejeitar toda a produção nacional e projetar as soluções no diálogo com o cinema de Visconti: uma espécie de Moniz Vianna esquerdista. Viany, enfim, recairia no que certa vez Paulo Emílio Salles Gomes diagnosticou como “[...] o mundo, artificial mas coerente, de idéias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si mesmo” (GOMES, 1981, p. 291). Mas isso o conduziria para o mais absoluto autismo, isolá-lo-ia completamente e abortaria de saída sua pretensão de ideólogo do cinema brasileiro.

Outra opção hipotética seria Viany levar o seu nacionalismo às últimas conseqüências, tentando elaborar uma teoria cinematográfica sem nenhuma influência de idéias entendidas como estrangeiras. Isso seria sempre ilusão pois, lembra-nos Roberto Schwarz, “não basta renunciar ao empréstimo [das idéias] para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, essa renúncia não é pensável” (SCHWARZ, 1987, p. 39). Mesmo nos seus momentos de maior xenofobia, o crítico nunca aventou tal absurdo, de resto incompatível com o

seu pensamento marxista e impraticável no quadro de internacionalização do capital no qual o Brasil está inscrito.

A questão principal não reside, ao meu ver, na “aculturação” das idéias de Aristarco, mas no que leva Alex Viany a essa direção. Ao aprofundar a discussão teórica em torno do cinema nacional, o crítico mergulha de cabeça em um dos dilemas centrais do

conhecido mas pouco pensado, esse sistema de impropriedades decerto rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía as chances da reflexão” (SCHWARZ, 1973). Já observei que, efetivamente, a salada de idéias efetuada por Viany reduzia a acuidade das suas reflexões; entretanto, nem por isto deixou de ser fundamental o movimento do crítico nessa direção, pois, mesmo de modo

tateante, colocava-se para o pensamento sobre o cinema brasileiro a problemática do confronto entre um corpo teórico coerentemente construído alhures aplicado à discussão dos filmes nacionais.

As dificuldades surgidas daí revelam o teor complexo da empreitada e estavam longe de restringirem-se a Alex Viany. Para citar um exemplo, basta mencionar a hesitação de um crítico da envergadura de Paulo Emílio Salles Gomes – cuja influência principal neste mo-

mento era André Bazin (GOMES, 1986, p. 200) – em discutir a produção nacional naquele momento. Guardadas as devidas proporções, ainda nos encontramos envolvidos até hoje no dilema apontado, cuja solução não está num horizonte próximo e que é constitutivo da própria reflexão contemporânea sobre o cinema brasileiro.



intelectual brasileiro, a saber, a aplicação de modelos teóricos explicativos elaborados nos países centrais a partir do diálogo profundo com determinadas realidades sociais e tradições intelectuais utilizadas para a análise de objetos constituídos num país periférico distante de tais realidades e tradições.

Roberto Schwarz adverte que: “Largamente sentido como defeito, bem