

Por um cinema crítico. As experiências de cinema de Vlado Herzog

Naara Fontinele¹

A primeira vocação de Vlado Herzog foi claramente cinematográfica. Cineasta de um só filme, convicto das potencialidades do cinema como um instrumento de conhecimento da realidade brasileira, Vlado fez das suas primeiras iniciativas no campo uma aventura fortemente impregnada das possíveis imbricações entre cultura e vida social.

No início dos anos 1960, período de determinante riqueza para o cinema brasileiro, ao mesmo tempo que acompanhou de perto a efervescência engendrada pelos colegas do Cinema Novo no Rio de Janeiro, Vlado teve um papel central na eclosão da produção documentária de cunho crítico em São Paulo. Ele foi um dos alunos do cineasta sueco Arne Sucksdorff, durante o conhecido seminário de cinema direto promovido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) entre 1962 e 1963. O único filme realizado no âmbito do curso, o curta-metragem *Marimbás*, foi o laboratório prático onde Vlado viveu sua primeira e única experiência de direção. Um laboratório que rendeu bons frutos, pois a ousadia estética e o tato da montagem dialética do curta expressam a sensibilidade de um cineasta promissor.

Sensibilidade que já se anuncia um pouco antes, quando cursa filosofia na Universidade de São Paulo (USP) e, além disso, dedica sua habilidade literária à redação de textos sobre cinema e cultura para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesses primeiros escritos, o jovem crítico valoriza o cinema como um instrumento de expressão propício à partilha de conhecimentos, à mobilização do espírito crítico, ao tratamento sensível destinado à tradução da atualidade histórica em forma fílmica. Para além das dimensões estéticas e dramáticas, o cinema é apreciado por seu potencial crítico, sua função dialética, como dirá Vlado em 1965. A “função dialética do cinema”² é, aliás, a problemática que ele desejava abordar em livro elaborado nesse mesmo período – um trabalho que se inscreveria na lista de seus projetos não concluídos.

À atividade de crítico na aurora dos seus vinte anos adiciona-se a colaboração como produtor de dois dos quatro documentários que integram o longa-metragem *Brasil verdade* (1968), produzido por Thomaz Farkas, assim como o trabalho como roteirista, a exemplo do primeiro tratamento de *Doramundo* (1978), de João Batista de Andrade. A temporada na Inglaterra como jornalista da BBC (1965-1968) não o distanciou drasticamente do cinema, pelo contrário, en-

1 Naara Fontinele: Pesquisadora e curadora, é doutoranda em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e em Comunicação Social, em cotutela com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi curadora da mostra *Documentário: Invenção de Formas/Pensamento Crítico (1964-1983)*, no 19º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (FestcurtasBH).

2 HERZOG, Vladimir. Carta aos Tamaloeu (Tamás Szmrecsányi e Maria Irene). Londres, 24 de julho de 1965.

riqueceu qualitativamente seu conhecimento cinematográfico e lhe conferiu a possibilidade de atuar como um dos representantes do cinema brasileiro na Europa.

Lembremos que, em fevereiro de 1966, Vlado encontrara Sérgio Muniz em Florença, na Itália, para apresentarem juntos a conferência “Il documentario sociale brasiliano: sue origini e sue tendenze”, no âmbito do XII Colóquio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico, organizado junto à mostra de filmes brasileiros do célebre Festival dei Popoli. Os dois aspirantes a cineasta receberam a missão de descrever a filmografia e a genealogia do “documentário social brasileiro”, que, segundo eles, “faz a sua história sendo ao mesmo tempo coprotagonista da história do país”.³ O propósito de fundo da intervenção era inscrever as bases de um movimento documentário em emergência no Brasil – movimento do qual eles faziam parte, ao qual eles deram uma denominação e sobre o qual eles projetavam um porvir: “Nossos objetivos principais se resumem, no momento, em consolidar essas tendências e criar as condições mínimas necessárias para que o documentário social brasileiro tenha uma continuidade de produção”.⁴ Mas, como sabemos hoje, a realidade movediça da experiência histórica brasileira incidiu sobre a concretização de vários projetos artísticos da época.

Como muitos artistas e intelectuais de sua geração, Vlado defendia um tipo de cinema, de arte, de cultura, de prática audiovisual que participasse das histórias da emancipação e que tomasse posição diante das deformidades sociais de seu país e dos conflitos políticos mundo afora. Os filmes por ele elencados como os melhores de seu tempo são exemplares nesse sentido: o ensaio de contrainformação fílmica *Longe do Vietnã* (filme coletivo sob iniciativa de Chris Marker) é “o filme mais importante”⁵ de sua geração, enquanto que a implosão da fronteira separando documentário e ficção proposta pelo *A bomba* (1965), de Peter Watkins, faz do média-metragem “um dos exemplos mais formidáveis do filme como arma de conscientização social”.⁶ O entusiasmo diante de *Tire dié* (1960), de Fernando Birri, compartilhado com os cineastas latino-americanos da época, se expressa tanto no elogio ao princípio de produção coletiva e ao horizonte de intervenção social quanto por sua capacidade de colocar em prática um regime figurativo “violentamente claro”. Segundo Vlado, com *Tire dié*, o companheiro Birri teria inaugurado um sentido novo de cinema documentário, no qual não seria mais possível fazer “filmes ‘neutros’ e confusos. E confusos porque neutros”.⁷

3 HERZOG, Vladimir & MUNIZ, Sergio. “O documentário social brasileiro: suas origens e tendências”, originalmente: “Il documentario sociale brasiliano: sue origini e sue tendenze”. Conferência dada no XII Colóquio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico, Florença, 10-12 fevereiro 1966, organizada pelo Festival dei Popoli – Instituto de Etnologia e Antropologia Cultural da Universidade de Perugia. Documento consultado no Acervo Alex Viany/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, A5GBI9.11.

4 Ibidem.

5 HERZOG, Vladimir. Aerograma para Alex Viany. Londres, 9 de dezembro de 1967.

6 HERZOG, Vladimir. Carta a Alex Viany. Londres, 25 de outubro de 1966.

7 HERZOG, Vladimir. “Birri de Santa Fé”. *O Estado de S. Paulo*, “Suplemento Literário”, São Paulo, 16 mar. 1963, p. 5.

Diante do vigor e originalidade de suas observações a respeito dos filmes de outros e da espessura de suas proposições formais e retóricas nas descrições de seus filmes por vir, difícil não especular o quanto Vlado teria oferecido ao cinema brasileiro caso tivesse tido tempo de consolidar seus projetos fílmicos – a exemplo daquele dedicado a Antônio Conselheiro ou de sua proposta de “semidocumentário sobre Karl Marx”. O primeiro retomaria a batalha de Canudos e a figura do revolucionário por meio de uma forma híbrida, que entrelaçaria encenação histórica “filmada em estilo de reportagem de guerra”, colagem de documentos e ilustrações de época e animação, além de lançar mão da estética do cinema direto para demonstrar “os vestígios bem ou mal apagados de Canudos” no tempo presente. O “semidocumentário” voltado à vida e à teoria do filósofo socialista também se propunha a trabalhar o curto-circuito temporal entre passado e presente. Nos termos de Vlado, o trabalho seria uma “espécie de filme-debate entre passado (Karl Marx, seus escritos, ideias e o mundo em que viveu) e o presente (neoliberalismo e contradições do moderno sindicalismo britânico)”⁸.

É evidente que sua concepção do cinema supõe um combate cotidiano contra os poderes e seus agentes, um combate que ele consegue sorrateiramente colocar em prática quando prolonga suas ambições no campo do “cinema do real” às experiências telejornalísticas na TV Cultura. Raros, porém mais numerosos do que a história oficial do cinema tende a nos ensinar, foram os trabalhadores do audiovisual que se ampararam no arsenal cinematográfico com tamanha lucidez, confrontando de maneira engenhosa a desinformação. Como diretor da equipe de jornalistas do cinema do *A Hora da Notícia*, Vlado injeta na televisão brasileira uma prática renovada do cinema de cunho político e social substancialmente próxima das proposições de “insurreição midiática” do cineasta britânico Peter Watkins e dos princípios didáticos dos filmes televisivos do italiano Roberto Rossellini.

Para Vlado, o cinema é um território simbólico e inalienável instalado no tempo, a partir do qual a verdade das coisas poderia ser estabelecida. O que resta de seus projetos fílmicos inacabados, textos críticos, discussões epistolares, reflexões a respeito das estéticas e funções do cinema testemunha suas variadas influências artísticas e intelectuais, assim como a coerência de sua trajetória e de seus engajamentos. Ao longo dos quinze anos que separam seus primeiros textos críticos da atividade telejornalística, o cinema foi um abrigo de múltiplas experiências cujo horizonte era, sem dúvida alguma, um mundo mais justo.

Legenda:

O jornalista entrevista pessoas em viagem a Canudos, Bahia, na pesquisa para filme sobre Antônio Conselheiro e Canudos, que pretendia produzir, 1975. Acervo Instituto Vladimir Herzog.

FONTINELE, Naara. “Por um cinema crítico. As experiências de cinema de Vlado Herzog”. In: *Ocupação Vladimir Herzog*. Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, pp. 36-9.

8 HERZOG, Vladimir. Carta a Alex Viany. Londres, 25 de outubro de 1966.